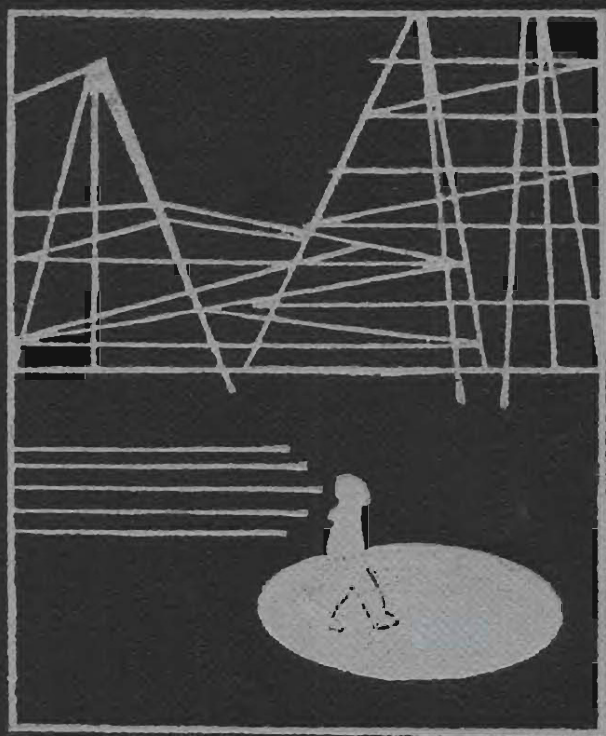


ФЕЛЛИНИ



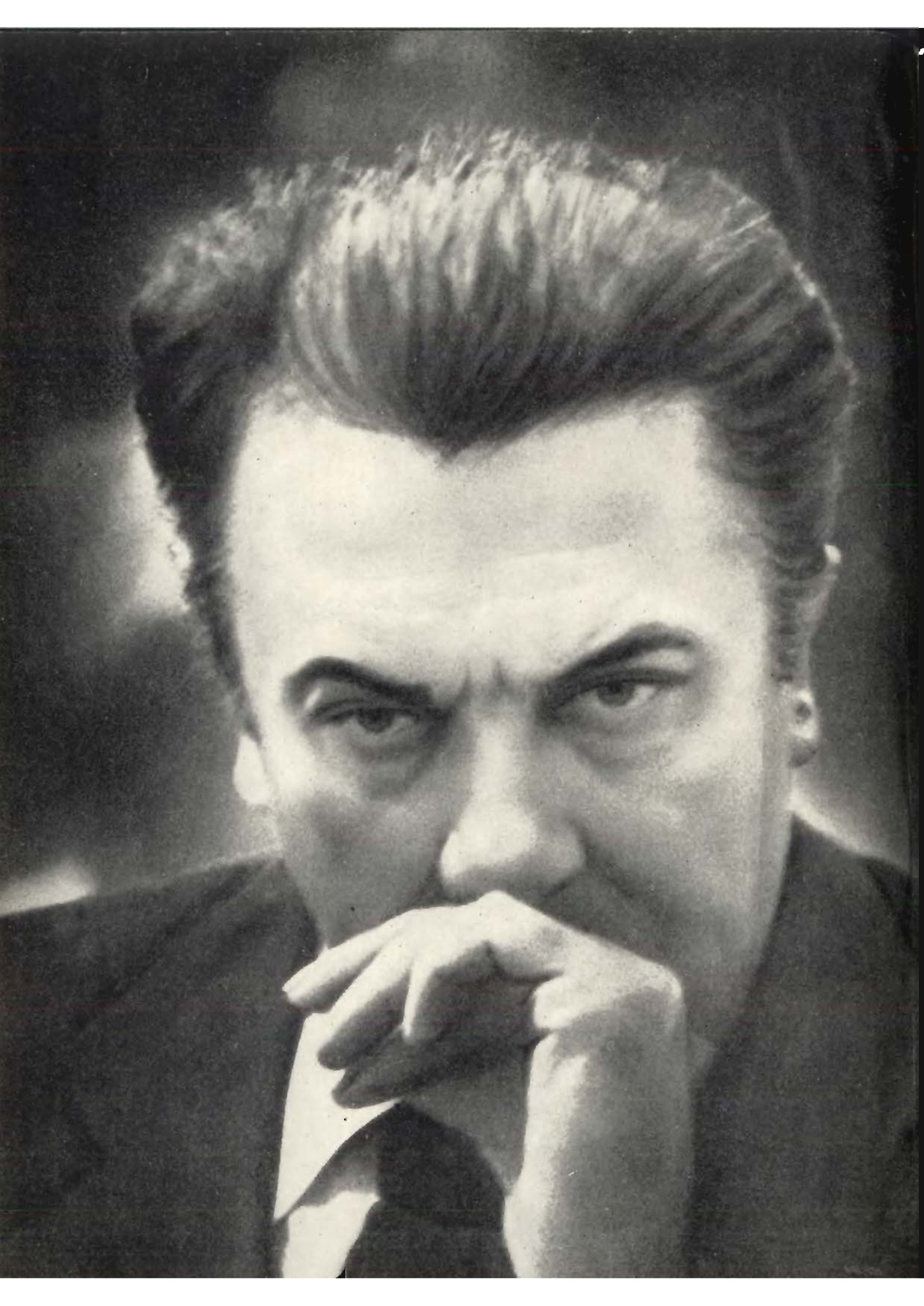
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА • 1972



ТАТЪЯНА БАЧЕЛИС

ФЕЛЛИНИ

Ответственный редактор
С. И. ФРЕЙЛИХ

Предисловие

Федерико Феллини в современном мире представляет собой явление настолько значительное, что независимо от того, как относятся к нему те или иные зрители или критики, его влияние отчетливо ощутимо во множестве произведений современного киноискусства. Обаяние таланта, которым он щедро наделен, делает каждую его картину и каждый сценарий содержательным и по-своему интересным. Поэтому и книга Т. Бачелис, посвященная разбору его работ, оправдана и значительна в самом своем замысле.

Можно ли сказать о Феллини, что он художник нам близкий, как это можно было сказать о режиссерах итальянского неореализма? Мировоззрение Феллини противоречиво и сложно. Он несомненно связан со своим народом узами неразрывными, связан кровью и сердцем. В силу особенностей своего дарования он менее всего склонен выразить в искусстве судьбу своего народа прямым и открытым путем. И при встрече с такими его работами, как «Сладкая жизнь» и «8¹/₂», требуется определенное усилие, чтобы сквозь сложность, мучительность иных его размышлений, образов, сцен увидеть всю меру этого сочувствования народу, тревоги и

озабоченности миром, окружающим его, и прежде всего жизнью современной Италии.

Татьяна Бачелис в предлагаемой работе поставила перед собой многосложную задачу — проследить от первых творческих попыток замечательного писателя и режиссера дорогу его поисков, где постоянной целью остается познание человека, постижение подспудных, спрятанных причин, движущих страстями и поступками людей.

Приступая к этой в высшей степени сложной работе, автор тщательно исследовал все произведения Феллини. Но, разумеется, этого было бы недостаточно, если бы книгу Т. Бачелис не отличала одна очень важная черта: она написана человеком, понимающим искусство режиссуры и любящим творчество Феллини, что безусловно необходимо для того, чтобы проникнуть за поверхность явления, в его глубину.

Книга привлекает умением автора вести кропотливое исследование без схоластического наукообразия и поспешных резолюций. Рассказывая последовательно о каждой новой работе Феллини, Бачелис достигает зримости описания персонажей, сцен, сюжетных и даже монтажных связей, за которыми читателю открывается вся художественная ткань фильма.

Словарь книги необыкновенно щедрый, отлично отобранный в своей живописной точности. И читая книгу, соглашаясь или мысленно полемизируя с той или иной оценкой, не можешь не отдать должного автору в главном — в увлеченной заинтересованности, в той благородной страстности, с какой серьезный исследователь должен говорить о художнике.

В этом кратком предисловии я не намерен дополнительно исследовать те или иные стороны работы Феллини. Это — содержание предлагаемой книги. Мне бы хотелось только вскользь, кратко очертить свое представление об этом художнике, которому предстоит много еще думать и многое сделать для развития и обогащения кинематографического искусства.

Первым фильмом, который познакомил меня с творчеством Феллини, была его знаменитая «Дорога». У каждого зрителя этой

картины, вероятно, свое к ней отношение, складывающееся в результате столкновения собственного жизненного опыта с произведением искусства.

Фильм произвел на меня чрезвычайное впечатление, настолько сильное и неотразимое, что мне захотелось его посмотреть еще раз. Меня поразили в этой картине способность художника полностью освободиться от игры готовыми понятиями, схематического расположения материала в рамках избранного сюжета, способность опрокидывать априорные выводы, умение высматривать каким-то боковым зрением темные углы жизни, обнаруживая в них то зловещую грязь, то ослепительный свет, спрятанный от равнодушного взгляда. При всей прямизне названия — «Дорога» — после просмотра картины открывается его сокровенное истолкование: дорога, ведущая словно бы из ниоткуда в никуда, из вечности в вечность; скорбная дорога, по которой обреченно влачатся люди, обделенные судьбой; дорога, лишенная цели. И все же при видимой бесцельности мрачного, горького пути в этой своей картине Феллини поразила меня силой любви к человеку, любви такой же исступленной, самозабвенной, какой исполнены книги Достоевского.

Тут же я хочу оговориться, что вовсе не собираюсь сличать Феллини и Достоевского путем прямого наложения. Это было бы ошибкой. Достоевский очень русский писатель, а Феллини очень итальянский художник. Независимо даже от своеобразия жизненных картин этой итальянской дороги, изображенной Феллини, страсти, движущие героями фильма, глубоко национальны и своеобразны. Близость же Феллини к Достоевскому заключается в одном важнейшем свойстве, которое открывается все более очевидно с каждой его новой работой. Подобно Достоевскому, он, по сути, сам остается истинным героем каждого своего нового творения. И при всей видимой отвлеченности действия, как бы независимости этого действия от позиции автора, голос автора, его совесть, его страсть командуют всем ходом событий, оценкой духовных взлетов и падений. Эта способность Феллини к самооткровению, доходящая порой до исступленной исповеди, больше всего и роднит его с великим русским писателем.

Постоянной темой обостренного спора остается вопрос о праве писателя на самовыражение. Я думаю, что спор этот в значительной мере схоластичен. Ведь каждый писатель, если он хоть сколько-нибудь писатель, т. е. личность в чем-то неповторимая, непременно самой профессией своей призван к самовыражению. И тут не следует путать способ творчества и его материал. Даже когда писатель берется за историческую эпопею, имея в виду написать обширную картину народной жизни, он становится писателем лишь в тот момент, когда его творческим импульсом оказывается потребность рассказать читателям нечто, открывающееся самому писателю в его отношении к предмету. Если же художник, будь то писатель, режиссер, живописец, ограничивает себя лишь скромной задачей аккуратно собрать и по возможности грамотно изложить все уже ранее известное, то он остается на уровне компилятора, составителя хрестоматий. Личная художническая страсть в оценке изображения жизни в конце концов сложила весь многотрудный, извилистый путь реалистического искусства. И сам великий Толстой в «Войне и мире» пламенно тенденциозен в оценках своих героев, прежде всего Кутузова и Наполеона.

Зрители и критики Федерико Феллини склонны сетовать на то, что круг его идей и образов предвзято замкнут и ограничен от тех сфер, где вершится современная человеческая история, где бьется рабочий люд, где униженные и оскорбленные отстаивают свои права на жизнь, находя опору для борьбы в трудовом содружестве людском. И это верно, конечно. Таких тем прямо не касается ни одна из картин Феллини: ни «Маменькины сынки» («Вителлони»), ни «Дорога», ни «Ночи Кабирии», ни «Сладкая жизнь», ни «8^{1/2}», ни тем более «Джульетта и духи». Но одно дело тематика, а другое содержание. Во всех картинах Феллини бушует такая сила мысли и чувства, что обвинить этого художника в равнодушии не сможет даже самый предвзятый его критик.

Что же любит Феллини и против чего ополчается он?

Личное знакомство с этим художником многое объяснило мне и помогло по-новому понять его замыслы и способы их художественного решения.

Прежде всего он любит жизнь и, хотя склонен к богоискательству, любит жизнь совсем попросту, по-земному. Эта черта опять-таки роднит его с Достоевским.

Все герои его картин, даже самые отталкивающие, страшные, такие, как герой фильма «Дорога» ярмарочный силач Дзампано, освещены и согреты силой его человеческой любви. Показывая уродство и безобразие жизни, Феллини не унижает людей холодным осмеянием. Вглядываясь в их жестокость, тупоумие, развращенность и даже порой совершенную опустошенность, он стремится обнаружить в них человеческое, тот малый, иной раз почти незаметный огонек разума и души, который мог бы засверкать, разгореться костром, если бы его не вытаптывала свирепая жизнь. Необыкновенно большую услугу оказала Феллини в раскрытии этой стороны его дарования поразительная актриса Джульетта Мазина, исполнившая главные роли в трех его картинах — «Дороге», «Ночах Кабирии», «Джульетте и духах».

Такие работы Феллини, как «Сладкая жизнь» и «8^{1/2}», — и это очень верно отмечает Т. Бачелис — стоят как бы особняком. Отыскивая результативную формулировку в отношении этих работ Феллини, Т. Бачелис правильно определяет «Сладкую жизнь» как фильм о трагедии бессознательности, а «8^{1/2}» как трагедию сознания. И в самом деле, если «Дорога» и «Ночи Кабирии» по самой своей структуре фильмы монографические, то «Сладкая жизнь» поражает обширностью, поистине бескрайней населенностью, где в каждой новой сцене новые действующие лица и где журналист Марчелло, связывающий своим присутствием все разнообразие сцен и сюжетов, — не более, чем одно из множества лиц, не столько действующих, сколько присутствующих; действует же, как во всех своих картинах, больше всего сам Феллини.

К началу создания «Сладкой жизни» Феллини приходит во всеоружии зрелых, сложившихся взглядов и суждений, а весь свой гнев и сарказм обрушивает на верхушку общества, при исчерпывающем знании которого он решается судить его без пощады. И это ему отлично удастся. Недаром при вручении главного приза фильму «Сладкая жизнь» на Каннском фестивале буржуазный

зал устроил Феллини обструкцию, а он кланялся и повторял: «Прекрасно, прекрасно. Значит я попал в цель».

Тут уместно задать вопрос: а как же на этот раз было с добрым сердцем художника, как соотносился он с мрачными, отталкивающими тенями, населяющими этот его фильм? Повторяю: он топтал их беспощадно.

И очень верно пишет Бачелис о том, что даже такие люди, как Штейнер, который находит силы поднять руку на себя и собственных детей, в конце концов не выделены Филлини из грязного месива, где суется светская чернь. И здесь мне кажется важным отметить то свойство, которое ставит Феллини в ряд крупнейших художников века. Для расправы с ненавистными ему мещанами и пожирателями жизни он не приглашает судей извне.

Он вступает в эту битву один на один, как бы облеченный этим правом от имени человеческого общества. И это удается ему вполне, свидетельство чего — необыкновенный успех фильма в самых широких и различных аудиториях...

И, наконец, «8^{1/2}». Тут принцип исповеди находит свою завершённую форму. Имея в виду подвести черту под целым периодом своей жизни и труда, Феллини обращается как бы к самому себе.

Не следует, разумеется, искать прямую аналогию между судьбой Гвидо Ансельми и судьбой самого автора, но, по-видимому, все же многое роднит их, прежде всего в тех требованиях к жизни и искусству как средоточию жизни художника, какие составляют суть этой работы Федерико Феллини. Быть может, вследствие этой близости к своему герою Филлини так ревниво относился к успеху картины у зрителей, так хотел быть понятым до конца. Время, прошедшее после создания «8^{1/2}», показало, что надежды режиссера сбылись: и сложность художественной формы, и хитроумные иносказания, и властные ассоциации фильма — все было понято мыслящими людьми.

Из бесед, которые мне посчастливилось вести с Феллини после выпуска фильма, стало ясно, что целью его было высказать все муки художника, который считает, что совесть обязывает его по-

делиться с людьми своими тревогами, своими самыми важными и сокровенными размышлениями о жизни и одновременно открыть людям то, что накопилось на дне сознания и мешает светло и полно воспринимать мир.

Радостно воспринимать мир мешают художнику не только его творческие муки, но и сама действительность. Этому посвящена следующая работа Феллини «Джульетта и духи». Найденный им принцип киноисповеди Феллини использует здесь для того, чтобы с публицистической прямоотой и резкостью атаковать все то отвратительно буржуазное, что вьется вокруг людей, преследует их в жизни и проникает в психологию. Обнажена авторская интонация в этом фильме, который есть не что иное, как выражение яростного отвращения к агрессивной буржуазности. Вся тема «призраков» в «Джульетте» — вариант толстовской сатиры «Плодов просвещения»: тот же вычурный, снобистский, полный претензий «свет», те же спиритические сеансы, та же насмешка над притязаниями буржуазных невежд на общение с «высшими силами».

Но Феллини остается Феллини. И тут, как и в других его произведениях, кроме «призраков», есть своя Джульетта, т. е. чистая душа человеческая, взбунтовавшаяся против сгустившейся, как туман, пошлости людской. В сущности, это фильм о мещанстве. И говоря о мещанстве, Феллини гневен, он оперирует гиперболическими образами, кричащими красками. Мне кажется, что тут Феллини наносит пощечины, не соблюдая светских приличий, он, почти как Маяковский, прямо указывает, «кто сволочь», ибо Феллини — художник, который болеет болезнями века и выражает свою и нашу общую боль, оскорбленность за человека всеми доступными ему средствами. «Душа надобна», — говорил Толстой. То же говорит и Феллини всем своим творчеством. Это я считаю главным в его искусстве.

Многие были разочарованы фильмом «Джульетта и духи» на том основании, что здесь меньше открытий, чем в «8¹/₂», и нет той захватывающей широты, которая была свойственна «Сладкой жизни» и гармонического совершенства, которым отмечена была незабываемая «Дорога». Что ж, все это в какой-то степени верно,

конечно. Тем не менее я разочарования не испытал. Мне дорог глубинный лирический слой «Джульетты», скрытый от первого, поверхностного наблюдения. И я уважаю художника за то, что свою работу разоблачения и обвинения верхушек общества он не считает оконченной, даже если эти обвинения пришлось бы повторять не один и не два раза.

И опять остается ощущение, что возможности таланта Феллини далеко не исчерпаны до конца, что где-то в кладовых художника лежит запас еще неиспользованных впечатлений, вобравших в себя всю огромность окружающего мира, весь размах и все напряжение идущей в нем борьбы.

Книга Т. Бачелис примечательна тем, что она естественно вводит читателя в мир образов Феллини, вводит без риторических схем и назидательных lamentаций. Проследившая путь художника, она сосредоточивает читательское внимание на тех важнейших свойствах дарования Феллини, которые помогают понять его творчество в самых сильных и привлекательных его чертах.

Критическое же начало, которое имеется в книге, исходит из известного принципа, что художника надлежит судить по законам, им самим для себя установленным.

Можем ли мы, советские зрители картин Феллини, восхищаясь его мастерством, требовать от него еще более всеобъемлющего масштаба художественных задач? Требовать, конечно, не можем, но желать и надеяться — наше право.

С. Герасимов
народный артист СССР

Неореализм

Неореализм — одно из самых свежих, весенних художественных веяний в искусстве второй половины нашего века. Он начинался очень скромно, а стал целостным стилем, возник, как Феникс из пепла, в Европе, только что очнувшейся от наваждений фашизма, от кошмаров последней войны. Стилль расцвел и затем дал свои плоды, как все естественное в природе. О неореализме написано немало и написано хорошо¹. Можно было бы считать это направление полностью изученным, если бы не возникающие время от времени среди зарубежных и советских киноведов споры о том, умер ли неореализм в самом деле и если умер, то до какой степени плохо отразилось это на дальнейшем развитии киноискусства.

¹ Укажем лишь основные работы советских исследователей, а также книги итальянских авторов, своевременно переведенные на русский язык. Луиджи Кьярини. Сила кино. М., ИЛ, 1955; Карло Лидзани. Итальянское кино. М., «Искусство», 1956; Дискуссия об итальянских фильмах. «Искусство кино», 1957, № 1; Б. Зингерман. Кругозор неореализма. «Искусство кино», 1958, № 4; Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино. М., ИЛ, 1959; Инна Соловьева. Кино Италии. М., «Искусство», 1961; Г. Богемский. Витторио Де Сика. М., «Искусство», 1963; В. Шитова. Лукино Висконти. М., «Искусство», 1965; И. Кацев. Джузеппе Сантис. М., «Искусство», 1965; Б. Зингерман. Итальянское кино и итальянское общество. Сб. «Современное искусство. Италия». М., «Искусство», 1970.

В «Сладкой жизни» Феллини в 1960 году высмеял самую постановку проблемы: там журналисты пристают со своими шаблонными вопросами к американской кинозвезде и, между прочим, спрашивают: «Как вы считаете, итальянский неореализм умер?»

Но после этой феллиниевской шутки итальянские кинокритики продолжали вполне серьезно и настойчиво повторять все тот же вопрос и дискутировать по тому же поводу...

Споры эти становятся с течением времени все более схоластичными. Неореализм оставил шедевры, которые живы поныне и, надо думать, будут живы всегда. Не умер неореализм еще и потому, что не остановил движения. Всякая канонизация стиля постепенно приводит его к бездушности. С неореализмом этого не случилось. Он не был канонизирован, ибо всякая попытка подчинить его строгости некоего эстетического регламента вступила бы в резкое противоречие с самой природой этого стиля, с общественными целями, тематикой и художественными принципами неореалистов. Мировое значение неореализма как раз тем, в первую очередь, и определяется, что он — во имя утверждения демократических общественных идеалов, во имя борьбы народа за свои жизненные права — высвободил все творческие потенции итальянского художественного гения, подавлявшиеся в годы фашистского «черного двадцатилетия» и лишь отчасти реализованные в долгий предшествующий период, когда страна была захвачена борьбой за национальное освобождение и воссоединение своих земель. Исторический процесс этот шел бурно и был полон жизни, но, как замечает Герцен, был, к счастью, лишен «порядка и дисциплины...» «Если бы в половине XVIII века в Италии были *Ordnung und Zucht*, — мудро шутил Герцен, — то, наверное, не было бы *Risorgimento* в половине XIX столетия»².

Муссолини уже в 20-е годы XX века навел «порядок и дисциплину» в Италии. Но этот порядок никогда не достигал той почти идеальной казарменности и солдатской организованности целой нации, которой добился Гитлер в Германии. Итальянский народ восстал против фашизма «с тыла», в разгар войны, и снова в Италии воцарились жизнь и движение взамен «порядка и дисциплины». Искусство новой Италии рождалось вместе с пробуждением народного сознания как его прямое и чистое, абсолютно зеркальное отражение.

Появление вскоре после войны первых неореалистических фильмов было воспринято всей освобожденной Европой как собы-

² А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1955, стр. 102.

тие, по своему масштабу и настроению напоминавшее о временах Ренессанса. Так оно и было. После Освенцима и Майданека, после долгих лет забвения, страха, растворения личности, унификации людей военным обмундированием или лагерной нумерацией, после торжественной и фальшивой милитаристской пропаганды люди с жадностью впитывали искусство, рассказывавшее правду.

Историческим толчком, который вызвал к жизни искусство итальянских неореалистов, высвободил их огромную творческую энергию, был крах муссолиниевского режима.

Крушение тоталитаризма повлекло за собой вспышку радужных надежд, веру в неограниченные возможности демократии. И хотя до конца войны было еще далеко, хотя народу предстояли еще многие тяжелые испытания, эта вера и эта надежда скоро дали творчеству мощный импульс развития.

Спустя двадцать с лишним лет, в 1966 году, итальянский критик Фернандо Ди Джамматео сравнил неореализм с первой любовью, которая не забывается, но которая уже прошла.

Напомним — хотя бы вкратце — достаточно изученную историю этой первой любви итальянцев, ибо она сформировала творческую личность Феллини.

Феллини родился в 1920 году. Ему было 25 лет, когда его имя впервые промелькнуло на экране в 1945 году — на титрах фильма «Рим — открытый город». Никто этого имени тогда не заметил. Но все-таки оно там стояло, среди других авторов сценария великой картины, открывшей новую главу истории киноискусства.

Сегодня «Рим — открытый город» воспринимается как исторический документ движения Сопротивления. В конечном счете это соответствует целям создателя фильма Роберто Росселлини. В те дни Росселлини думал о вещах неизмеримо более важных, чем какие бы то ни было специальные художественные программы.

Новая школа не заявила о себе эстетическими декларациями или манифестами. Она сперва возникла и только потом себя осознала. Итальянские режиссеры, сценаристы, критики попытались теоретически обосновать главные принципы неореализма уже тогда, когда успех первых неореалистических фильмов стал общепризнанным фактом.

Первые неореалисты думали не о методе, не о стиле, а — по словам Рафаэля — думали только о «самом предмете». И поэтому термин «неореализм», т. е. новый реализм, следует понимать как изображение *новой реальности*, реальности возрожденной и неведомой. Де Сика рассказывал: «Мы почти не были знакомы... Вскоре я встретил Росселлини: он и Амидеи сидели на лестнице у входа

в один из домов на улице Биссолати. „Что вы здесь делаете?“ — спросил я. Пожав плечами, они ответили: „Ищем денег. Не на что кончать картину...“ — „Какую картину?“ — „Историю одного священника. Знаешь, дона Морозини — того, которого расстреляли немцы...“»³

Тут все характерно: и улица опозоренного великого города, и фигуры двух нищих художников на ступеньках какой-то чужой лестницы, и краткость в изложении трагического сюжета, и самый предмет его: немцы, расстрел, священник, 1943 год. Материал — близлежащий, всем знакомый. События — только что происшедшие. Прямое наблюдение стало принципом и методом нового искусства.

Однажды Росселлини зашел в лавчонку, где два совсем юных рисовальщика зарабатывали себе на хлеб тем, что делали моментальные шаржи-портреты американских солдат. Одним из этих бойких юношей был Феллини. Росселлини его знал. Он предложил Феллини принять участие в работе над фильмом. Как только было произнесено имя расстрелянного дона Морозини, Феллини сразу согласился.

Роберто Росселлини был тогда почти неизвестным режиссером-документалистом. Карикатурист Феллини начал свой путь в искусстве под его руководством, начал как сценарист, литератор. Оба факта существенны. Внутренняя близость к Росселлини, никогда полностью не исчезающая, особенно рельефно выступит впоследствии в «Сладкой жизни».

Задача первого неореалистического сценария заключалась в том, чтобы протокольно точно, словно это было следствие по делу о фашизме, навсегда зафиксировать на киноплёнке и показать на экране трагедию итальянского народа в годы войны. Художники хотели взглянуть на действительность войны глазами самого народа, только что прозревшего. Во время той войны рухнул ведь не только фасад фашистского государства, рухнули и иллюзии, которыми народ обманывался.

Таков глубокий трагический подтекст фильма «Рим — открытый город» («Roma città aperta», 1944—1945). Подтекст, скрытый в самой протокольной правдивости киноповествования.

Тезис Муссолини о национальной избранности итальянцев и о том, что Италии предначертаны великие свершения, опирался на хрестоматийный, знакомый каждому школьнику образ имперского величия. Римская геральдика осеняла диктатуру дуче.

³ Цит. по кн.: Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино. М., ИЛ, 1959, стр. 66.

«Фашизм,— писал Муссолини,— хочет переделать не одни лишь формы человеческой жизни, но ее содержание, человека, характеры, веру. Для этого нужна дисциплина и власть, безраздельная власть над умами. Поэтому знамя фашизма — ликторская фация — символ единства, силы и справедливости»⁴. Выразительный символ — розги, связанные пучком, и топорик — достался фашистам в наследство от древних римлян. Римская государственность во всем ее имперском блеске была насильственно поставлена на службу фашистской пропаганде. Ведь «избранность» римлян «подтверждали» и шедевры монументального искусства, созданные в древности на семи холмах Рима. И архитекторы дуче копировали их, стараясь смонтировать фасад новой империи из обломков былого величия.

А легкая возбудимость, доверчивость, широко растространенная, подчас весьма экзотическая религиозность и связанная с ней наивная склонность верить в «чудеса» — эти особые черты итальянского простонародья облегчали задачи фашистских пропагандистов. Муссолини недаром заискивал перед Ватиканом, твердя, что «именно католицизм выражает истинно латинские традиции и дух Римской империи»⁵. Иными словами, фашизм на итальянской социальной почве не мог обойтись без союза с католической церковью, силу которой диктатор учитывал и против которой, в отличие от Гитлера, не выступал. В католической стране такой союз обусловил относительную «либеральность» муссолиниевского режима по сравнению с гитлеровским.

Таким образом, институт католицизма в фашистской Италии одновременно и поддерживал послушание паствы режиму власти, и ослаблял этот режим. Если Гитлер, преследовавший католиков, мог, используя символику германского средневековья, откровенно и прямо попирать все принципы гуманизма и все законы нравственности, если он без стеснения звал воспитывать поколение убийц, перед которым содрогнется мир, то Муссолини вынужден был делать демагогические поправки на традиционный, официальный христианизм католической церкви. Ввиду такой своеобразной двойственности итальянского варианта тоталитарного государства Муссолини не решался прибегать так часто, как это делал Гитлер, к массовым расправам, и фашистская страна не была — в отличие от Германии — покрыта сетью концлагерей.

⁴ Цит. по статье: Цецилия К и н. Блеск и нищета фашизма. «Новый мир», 1965, № 5, стр. 206.

⁵ Цит. по статье: Цецилия К и н. Щит и крест. «Новый мир», 1966, № 5, стр. 155.

Итальянскому тоталитаризму была присуща некая провинциальная «второсортность» всего стиля жизни (этот стиль покажет Феллини в своем «Белом шейхе»), который внешне выражался в столь характерной для чернорубашечников помпезности, крикливости и фанфаронстве; внутренне же, объективно «второсортность» итальянского фашизма объяснялась экономической отсталостью Италии, провинциальностью самой ее экономики «черного двадцатилетия». Италия Муссолини не обладала таким военным потенциалом, который возымела благодаря труду рабов и железной дисциплине гитлеровская Германия.

«Итальянский фашизм не додумался до массового уничтожения людей в газовых камерах — это правда, он не дошел до масштабов преступлений германского фашизма, и на его счету не числятся миллионы трупов, хотя трупов тоже предостаточно. Но общественная система и ее идеология определяются не только этими страшными показателями»⁶. О том, какова была эта система и эта идеология, довольно выразительно писал сам Муссолини: «Всякая сила моральна, потому что она всегда направлена против воли человека. И какие бы ни применяли доводы — от проповеди и до дубинки, — их убедительность определяется тем, насколько они воздействуют на человека и понуждают его подчиниться. А какие доводы лучше применять — проповедь или дубинку — предмет для абстрактных споров...»⁷

Люди были не просто покорны режиму, они были его энтузиастами. Юные чернорубашечники пели: «Дуче, дуче, кто из нас не сумеет умереть... мы обнажим меч, когда ты этого пожелаешь... Наступит день, когда великая Матерь Героев призовет нас!» Готовность к насилию и к убийству пронизывала всю пропаганду, всю систему воспитания, всю культуру.

Роберто Росселлини был среди тех, кого фашизм сумел обмануть и воодушевить. Он служил муссолиниевскому режиму не за страх, а за совесть. Тем более мучительным оказалось впоследствии его раскаяние, тем более ослепительным — прозрение. На смену экзальтированной лжи пришла бескомпромиссная правдивость.

В годы фашизма искусство муссолиниевской Италии внесло свою — и немалую — лепту в создание миражей, которыми обманывался народ. Росселлини был одним из создателей миражей и славил в своих ранних картинах фашистских «героев», храбрых молодых людей, всегда готовых сложить свои головы во славу великой Ита-

⁶ Цецилия К и н. Блеск и нищета фашизма. «Новый мир», 1965, № 5, стр. 220.

⁷ Там же, стр. 206.

лии. Затем он всю жизнь расплачивался по счетам своей уязвленной совести. И сумел расплатиться, ибо, по точному определению Джузеппе Феррары, «принадлежал к числу тех, кого фашизм обманул, но не сумел растлить».

В книге Джузеппе Феррары «Новое итальянское кино» без обвиняков говорится о раннем творчестве Росселлини, о его тесном сотрудничестве с документалистом Де Робертисом, который призывал к созданию патриотической кинолетописи военных подвигов героев фашистской армии. Формула Де Робертиса звучит сегодня горько: «В фильме о войне надо выводить „настоящих военных“, взятых из реальной фронтальной действительности. Ведь это не только фильм-зрелище, но и „исторический документ“, который надолго сохранит характер „живой материи“. Посмотрев его на экране через десять—двадцать лет, можно будет сказать новому поколению: „Вот они — наши славные бойцы, вот они — участники прошлой войны“».

Феррара дает верный анализ внутреннего перелома, который произошел в сознании Росселлини в памятные дни сентября 1943 года. Но, усматривая влияние «документализма» Де Робертиса на стиль Росселлини, Феррара явно не замечает пропасти, зияющей между фальшивой фактографией ходульных милитаристских фильмов и отважными, честными, безбоязненными кинодокументами неореализма.

Несомненно Росселлини (в прошлом — соавтора и сотрудника Де Робертиса) мучили воспоминания о поставленных в 1942 году псевдо-документальных фильмах, посвященных доблестям муссолиниевских героев-летчиков. Но, конечно, для такого человека, как Росселлини, дело было не в одних только фильмах — пусть даже насквозь фальшивых и демагогически высокопарных. Дело было в том, что идеология, которой он еще вчера верил, величие войны, которое он только что со всей искренностью воспевал, — все разом рухнуло в его сознании. Он вдруг увидел и весь трагизм несправедливой, захватнической, подлой войны и ужас собственного самообмана. «Пришел конец героическим мифам, мрачной символике, — пишет Феррара, — лопнула непроницаемая оболочка фашизма, а под ее обломками — в концентрационных лагерях, через познание горькой истины, от которой некуда было деваться, — просыпалось человеческое сознание... И только когда рухнули препятствия на этом пути, зоркому глазу Росселлини открылось больше, чем другим»⁸.

⁸ Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино, стр. 37, 39.

Духовный перелом, который Росселлини пережил в 1943 году, по-своему пережили и все остальные итальянские художники-неореалисты — одни раньше, другие позже; одни столь же остро и болезненно, другие не так мучительно. Каждый из кинорежиссеров, создавших шедевры искусства неореализма, принадлежал к поколению, которое сформировалось в муссолиниевские времена. Де Сика в течение всех 30-х годов был «звездой» и любимцем публики кинематографа «белых телефонов». Алессандро Блазетти успел тогда же стать известным кинорежиссером. Висконти? В монографических исследованиях о его творчестве Гвидо Аристарко, Джулио Чезаре Кастелло и, наконец, советский критик В. Шитова пытаются усмотреть внутреннюю оппозицию Висконти к фашистскому режиму, осознанную самим художником уже в конце 30-х годов, но вышедшую на поверхность только в фильме «Одержимость» (1942). Может быть, и так. Тем не менее проведенные Висконти при фашизме годы были ведь жизнью, реальностью, пусть фальсифицированной, пусть в философском смысле и «недействительной».

В 1943 году, в первые дни Сопротивления, Франческо Флора писал: «Трудно было спастись (и это удалось немногим) в той атмосфере лжи, которая царилла во всей общественной жизни, в печати, радио, кино: в атмосфере постоянной парадности, когда насилие и произвол выступали под нарядными масками, когда казалось, что все, предоставляемое нам, мы имели лишь по милости одного лица, которому обязаны были вечной благодарностью»⁹. Да, трудно было спастись...

Духовная биография будущих мастеров неореализма в течение двух десятилетий фашизма оставалась невыявленной, хотя многие из них уже работали, снимали фильмы, ставили театральные пьесы, жили, искали себя и не находили. В этом, кстати, сказывалась «немота» эпохи.

Мы не знаем ничего существенного о жизни в тот период самых старших по возрасту неореалистов-драматургов — Чезаре Дзаваттини и Серджо Амидеи. Родившиеся в самом начале века, и они тоже свою творческую биографию фактически начали лишь тогда, когда «лопнула непроницаемая оболочка» и стало просыпаться человеческое сознание. Дзаваттини и Амидеи было уже за сорок. Только после окончания войны они смогли свободно раскрыть свои дарования.

⁹ Цит. по кн.: Ц. Ю и н. Миф, реальность, литература. М., 1968, стр. 149—150.

Что касается более молодых — Джерми, Латтуада, Де Сантиса, Антониони и, наконец, самого молодого из участников неореалистического движения Феллини, то юность их прошла по-разному, но, разумеется, тоже в годы фашизма. Каждый из них, кто задумываясь, а кто и не задумываясь, отдал эпохе психологическую дань.

Феллини, как и другие его сверстники, рос в обществе, жесточайше регламентированном единоличной диктатурой, в условиях тотальной государственности. Его поколение вступало в жизнь, не ведая другой реальности, и всю противоестественную действительность фашизма воспринимало как данность, как норму общественного бытия.

Последовательно, день за днем впитывали дети, подростки, юноши идеологию и фразеологию фашизма, всю ту смесь лозунгов национального величия, национальной избранности и претензий на мировое господство, которая ныне кажется фантазмагорией. Вождь один говорил за всех. Именем народа прикрывалось идолопоклонство. Инакомыслящие молчали, и государство распоряжалось человеком, как хотело. Диктатор призывал потуже затянуть пояса и обещал благоденствие в будущем. Ему верили.

В подобных обстоятельствах, писал основатель и руководитель итальянской компартии Антонио Грамши, «насильственное воздействие государства на отдельного индивидуума возрастает, возрастает нажим и контроль одной части над целым и целого — над каждой своей составной частицей. Одни разрешают этот вопрос просто — преодолевают противоречие с помощью вульгарного скептицизма, другие — внешне придерживаются буквы закона. Для многих же вопрос разрешается трагически, ибо это бывает связано с бурным и болезненным взрывом подавляемых чувств и порывов, которые вынужденное социальное „лицемерие“ (то есть формальное следование букве закона) притупляет и загоняет вглубь»¹⁰.

Возможно, и биография Федерико Феллини прервалась бы трагическим «взрывом подавляемых чувств». «Нам говорили, — рассказывал Феллини, — что мы — самый великий и самый счастливый народ. Мы верили этому и в результате не знали ничего ни о других народах, ни о себе»¹¹.

Но, писал тот же Грамши, «история — это вечность, зло не может взять верх, беспорядок и варварство не могут взять верх,

¹⁰ А. Г р а м ш и. Избр. произв. в трех томах, т. 2. М., ИЛ, 1957, стр. 207.

¹¹ Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.

пропасть не поглотит людей. Мир спасает себя сам, своими собственными силами; рождаясь среди горя и отчаяния, люди несут в себе нравственные богатства и способность к жертвам и неслыханным подвигам...»¹² В том числе и к подвигам искусства.

Момент прозрения был до боли острым. «Когда пал фашизм, мы увидели страну, которая была совсем не похожа на то, что мы себе представляли», — говорил впоследствии Феллини¹³. Падение дуче, вчера еще полубога, вызвало 25 июля 1943 года взрыв всенародного восторга. Режим разрушился в один день.

Западные биографы Феллини любят восторженно повторять его собственные рассказы о том, как мальчишкой он убежал из католического колледжа к бродячим циркачам, и о том, как он в восемнадцать лет, приехав из провинции в Рим, рисовал карикатуры для журнальчика «Марк Аврелий», как разрисовывал «фуметто» — романы в картинках; реже они вспоминают о том, как он колесил по провинции с актером Альдо Фабрицци (с тем самым, который сыграл священника в фильме «Рим — открытый город»), какие он писал для Фабрицци эстрадные скетчи; лишь как эпизод встречи с Джульеттой Мазиной упоминается работа Феллини на радио уже в годы войны в качестве автора комедийных сценок в духе комедии дель арте с постоянными героями Чико и Паулина (которую играла Мазина). Но почему-то не вспоминают, что все это происходило в Италии фашистской, в условиях режима Муссолини. Не придают значения и тому, что именно этого юношу, карикатуриста и автора веселых скетчей, позвал Росселлини участвовать в работе над небывалым — уже в самом замысле — антифашистским фильмом.

Поколение Феллини вынуждено было заново осмысливать мир в обстоятельствах чрезвычайных: действительность, которая сформировала это поколение, буквально на глазах разваливалась, и столь же быстро вокруг возникала новая жизнь.

Страна, которая была колыбелью фашизма, проснулась от его двадцатилетнего наваждения.

Итальянский народ, столь долго обольщавшийся блеском фашистского социального авантюризма и иллюзиями волюнтаристского насилия над историей, первый очнулся от национального головокружения. Народ посмотрел в лицо реальности и в реальность поверил. Это был по сути своей процесс революционный — про-

¹² А. Грамши. Избр. произв. в трех томах, т. 1. М., ИЛ, 1957, стр. 281.

¹³ Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.

цесс высвобождения человеческой психики из-под власти фашистской идеи.

Вера в бога и вера в фашизм, которые еще недавно в массовом восприятии сильно друг друга дополняли, вдруг стали в глазах народа взаимно и наглядно враждебны.

Если политика Ватикана более или менее пластично приспосабливалась к политике дуче, а сам Муссолини рекламировал свою верность церкви и преданность папе, то в годы Сопротивления это идиллическое содружество власти и религии оказалось подорванным. Многие священники стали защищать свою паству от произвола фашистов. В Италии, где вера простонародна, где атеизм совсем не популярен, участие католических священников в Сопротивлении оказалось знаменательным во всех отношениях. С точки зрения самых широких масс народа, подвиг католического священника превращал Сопротивление в святое дело. Первым произведением на эту тему и стал фильм «Рим — открытый город».

Итальянский историк-коммунист Роберто Батталья в книге о Сопротивлении писал: «В Риме выделялась фигура дона Пьетро Морозини, расстрелянного „за горячие проповеди среди бывших военнослужащих итальянской армии... за приобретение и хранение оружия“. („Если вы отпустите меня на свободу, я снова примусь за то же самое“, — гордо заявил он судьям.)»¹⁴.

Гитлеровцы расстреляли священника, сделали то, чего Муссолини никогда не осмеливался сделать.

Росселлини, собственно, даже и не выбирал, он принял героя, выдвинутого конкретной трагической ситуацией, и соединил его подвижнический образ с другим, в котором выражена была цель подвига, — с образом детей, голодных, покинутых римских мальчиков, бродивших по улицам занятого немцами Рима. Соединение это было характерным актом Росселлини — гуманиста и католика. Дети сопровождают священника до последней черты его жизни, дети — свидетели его расстрела, дети — олицетворение чистоты его героизма. Стайка детей прошла сквозь фильм звонким и трагическим мотивом сюжета и символично замерла за проволочной решеткой. Сухие детские глаза смотрят из-за проволоки на всю процедуру расстрела их учителя, священника дона Пьетро. Эпизод снят кинокамерой подробно, намеренно безжалостно

¹⁴ Роберто Батталья. История итальянского движения Сопротивления. М., ИЛ, 1954, стр. 341.

и тщательно медленно, с прозаической суровостью. Эта жестокость была превращена в эстетический закон первого произведения неореализма не столько волей автора, сколько волей самой жизни. Жестокость, всеми видимая, жестокость, видимая детьми.

В известной мере жестокость художника была, конечно, и формой его презрения к собственному прошлому и результатом его прозрения. Росселлини хотел теперь только правды, ничем не смягченной, никакими эстетическими нормами не ограниченной, правды мучительной и опаляющей. Безбоязненное движение к истине реальных фактов предопределило выбор еще одного героя этого фильма — коммуниста-партизана Манфреди Феррариса, погибающего под пытками. Расстрелянный священник, покинутые миром дети, мученик-коммунист — вот три образа, которые организуют всю строгую драматургическую конструкцию «Рима — открытого города».

Опубликованная позже статистика, сообщавшая о замученных в застенках и, в частности, о числе коммунистов, осужденных фашистскими трибуналами, доказала, что и в этом случае не Росселлини выбрал героя, а герой из самой трагической действительности вошел в его фильм.

Вошел и принес с собой свои муки. В застенках людей подвергали ужасающим пыткам. Для Росселлини это означало, что самые страшные, бесчеловечные пытки он обязан воспроизвести на экране подробно и долго. Так подробно и так долго, чтобы муки истязаемых передались зрителям.

Режиссер Роберто Росселлини и его сценаристы Серджи Амидеи и Федерико Феллини решились показать тогдашним зрителям кино и вообще людям всего мира, *как* гитлеровцы пытали своих противников, каково приходилось их жертвам. На экране — застенки гестапо. Лицо героя жгут каленым железом. Выдергивают щипцами ногти. Направляют в обнаженную грудь пламя паяльной лампы. Мы видим искаженное болью лицо, паяльную лампу, щипцы. Мы все это видим очень долго. И все это снова можно увидеть на экране и показать другим — с тех пор, как итальянцы сделали свой фильм.

В духовной, а значит и в творческой биографии Феллини этот эпизод навсегда оставил глубокий след. Росселлини как бы показал молодому сотруднику, что бывают такие обстоятельства, когда художник обязан обречь своих зрителей — и раньше всего самого себя — на тяжкие нравственные муки. Католики Росселлини и Феллини, особенно первый, ощущавший себя виновным, заставили себя как бы заново пережить страдания героя.

Эти чувства художников придали знаменитым натуралистическим кадрам «Рима — открытого города» смысл патетический и сухость прямого документального свидетельства. Эпизоды пыток производят впечатление подлинных кинодокументов.

Режиссера Карло Лидзани после появления фильма «Рим — открытый город» кадры истязаний коммуниста-мученика очень смутили. Способны ли зрители «вынести пытки», воспроизведенные на росселлиниевском экране? «При изображении пыток на улице Массо, — считал Лидзани, — допущено некоторое преувеличение: более глубокому художнику было бы достаточно нескольких штрихов»¹⁵. В этих пресловутых «нескольких штрихах», которыми якобы всегда можно выразить все гораздо «глубже», обнаружилась целая тенденция, давняя и традиционная. Не следует причинять зрителю боль! — вот весь ее смысл. Но Росселлини именно хотел причинить зрителю боль, обжечь, нанести восприятию резкий и сильный удар. Он вменял зрителю в обязанность перестрадать и выстрадать картину истязаний. По мысли Росселлини, то была обязанность живых перед собой, не только перед памятью павших. Физические муки героя должны переплавиться в духовное страдание, только тогда мученический подвиг будет по-настоящему осмыслен и войдет в состав новой жизни, ради которой был совершен. Во имя этой-то цели Росселлини максимально мобилизовал документальную силу кинематографа и полностью изгнал из кадра красоту и меру — их отсутствие было принципом. Художнику, который выполнял свой нравственный долг и вовсе не стремился восхитить знатоков тактом и гармонией, нужны были мучительная затаенность, сухая точность. Трудно поэтому согласиться и с утверждением, будто «сцене допроса и смерти коммуниста Росселлини сообщает торжественность „страстей“»¹⁶. Такое восприятие красиво, кроме того оно вводит упомянутый эпизод в ряд узаконенных и освященных традицией эффектов.

И тем не менее торжественности в этих кадрах нет. Есть физическое страдание. Есть страх перед физической болью. Есть самая боль. Есть страх выдать товарищей. Есть пот, обливающий искаженное лицо. А больше в них нет ничего. В этом все дело. Вынести и не выдать! Когда судорога сводит лицо Марчелло Пальеро, одного из первых непрофессиональных исполнителей (к которым, не желая иметь дело с «готовыми» актерами, обратились

¹⁵ Цит. по кн.: Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино, стр. 77.

¹⁶ Инна Соловьева. Кино Италии. М., 1961, стр. 26.

режиссеры-неореалисты), когда мы слышим его вопли и стенания, грубые, сильные, то мы не замечаем крестообразных оконных решеток (они привлекли особое внимание католика Феррары), мы думаем не о символике христианства, а только о страшной, невозможной цене, которую человек бывает вынужден платить за свою честность, за свое достоинство.

Так воспринимался этот фильм сразу после войны, когда он впервые появился и на русских экранах, так же воспринимается и теперь: «Лучшие кадры „Рима — открытого города“ показывают пытки в гестапо. Пытки сняты без риторических условностей и иносказаний, с ужасающей протокольной точностью. Эти кадры — самые натуралистические в фильме — одновременно и самые патетические»¹⁷.

Послевоенное искусство Европы, рожденное движением Сопротивления, считало своим долгом, своим моральным обязательством рассказать о муках тех людей, у которых достало сил промолчать, вынести невыносимую боль.

Отдавая дань восхищения их героизму, художники не щадили «эстетические» чувства зрителей. В пьесе Жан-Поля Сартра «Мертвые без погребения» (1946) за сценой слышны были жуткие крики истязаемых гестаповцами партизан, а казнь четырнадцатилетнего труса свершалась прямо на сцене. Против таких приемов тогда же выступил католик-экзистенциалист Габриэль Марсель, упрекая атеиста-экзистенциалиста Сартра именно в безнравственном антиэстетизме сцен пыток в его пьесах.

Правдивость Росселлини в «Риме — открытом городе» часто жестока и в подробностях жалости не знает. Эпизод гибели Пины (Анна Маньяни): женское тело, некрасиво распластавшееся на мостовой, задравшаяся юбка, из-под которой выглянуло грубое трико. Эпизод расстрела дона Пьетро: грузного человека в сутане (Альдо Фибрицци) немцы очень аккуратно усаживают на стул, привязывают к стулу, и обреченный долго сидит в центре пустыря, огороженного проволокой. Немцы ходят по пустому пространству, щелкают сухими репликами приказов, исполнители казни выстраиваются вдали, целятся, наконец, стреляют. Человек, привязанный к стулу, остается неподвижен, только голова его заваливается набок...

Католик Росселлини безжалостностью по отношению к эмоциям зрителей превзошел даже «безнравственного» атеиста Сартра. Росселлини был жесток потому, что требовал сострадания, к

¹⁷ Б. Зингерман. Фильм-пролог. «Искусство кино», 1965, № 5, стр. 162.

состраданию взывал. Французские же драматурги-экзистенциалисты стремились к иной цели. Им важно было, чтобы герои совершали свои подвиги, не вызывая сострадания, напротив, внушая зрителям, что только в подвиге — счастье освобождения, что гибель есть выход из трагедии.

Кроме того, кинематографист Росселлини использовал всю доступную экрану силу фотографической документальности и достоверности для изображения страданий и стойкости. Он показал муки героев Сопротивления «тогда, когда кровь убитых еще не высохла и пепел сожженных еще не остыл». У Росселлини мужественно и просто показано, как все это было: «Одни растлевали, доносили, пытали, пьянствовали, получали вещи и квартиры убитых, другие подвергались гонениям, боролись и, замученные, погибали»¹⁸.

«Рим — открытый город» — героическая трагедия. Следующий фильм Росселлини «Пайза» («Paisá», 1946) задуман как эпос об Италии последнего периода войны. Драматургия «Рима» в какой-то мере связана с традиционными законами драмы. «Пайза» по своему сюжетостроению — произведение абсолютно новаторское, отдавшееся свободным ветрам и просторам самой действительности.

Росселлини поставил серию киноновелл, фэбульно не связанных между собой, чтобы дать эпический образ всей страны, воюющей и возрождающейся. В итоге должен был возникнуть и некий собирательный образ итальянского народа,

Действие фильма движется с юга на север Италии, вслед за армиями союзников. Начинается оно романтической сицилийской новеллой, затем последовательно переносится в Неаполь, Рим, Флоренцию, Болонью и наконец завершается в северных заболоченных низинах реки По. Шесть новелл в совокупности — с некоторым даже полемическим вызовом — поддерживают в названии фильма слово «Пайзá» (жаргонное выражение). В нем — двойной смысл. Это и презрительная кличка — «итальяшка» (так американские солдаты называли итальянцев), и в то же время слово местное, простонародное, свое, грубовато братское. Уязвленное патристическое чувство художника подсказало ему такое уличное выражение — в противовес недавней высокопарной терминологии величия.

Тема страданий и горя Италии, оказавшейся в 1943—1944 годах между двух огней — между наступающими союзниками и от-

¹⁸ Там же.

ступающими гитлеровцами, звучит в фильме болезненно резко. Она пробивается сквозь юмор неаполитанского и болонского эпизодов. В этих эпизодах один из сквозных сюжетных мотивов фильма — взаимоотношения «ами» и итальянцев — создает комические и трагикомические контрасты между мироощущением освобожденных и освободителей.

Победители великодушны. Вот американский солдат-негр, благодарный верзила, хохочет во все горло над неаполитанским мальчишкой, стащившим у него ботинки; вот американский священник одаряет консервами изголодавшихся бедняг — болонских монахов... Но Росселлини неумолим: между щедрыми, благородными американцами и несчастными «итальяшками», коих они одаряют, — стена взаимного непонимания. Не могут понять друг друга американский гигант-негр и неаполитанский пацан, — и не только потому, что один голоден, а другой сыт. Для одного все просто и ясно, все устроено — и настоящее, и будущее, жизнь удобно разлеглась на ложе только что добытой победы. Другой живет минутой, что будет через час, не знает, жизнь в нем едва пульсирует, вот-вот оборвется... Непонимание лишь усиливается оттого, что оба они — и веселый негр, и маленький «итальяшка», — в сущности, дети.

Непонимание усугубляется и тогда, когда встречаются люди, казалось бы, соединенные религиозным сознанием. Болонские монахи воспринимают как истинное несчастье, как кошунство то, что кажется вполне нормальным и естественным их собрату по вере, американскому священнику. Он осмелился явиться под своды католического монастыря об руку со священником-протестантом и раввином. Конечно, автор фильма и автор данного эпизода — Федерико Феллини в этот момент весело ухмыляются. Росселлини и Феллини посмеиваются и над догматизмом отечественной католицистской замкнутости, и над заокеанским «демократическим» упрощением религиозных проблем.

При всем том сквозь добрый комизм ситуации болонского эпизода «Пайзы» прорывается горе. словно встревоженные черные тени, словно летучие мыши, скользят изголодавшиеся, отощавшие, бесшумные старые монахи по коридорам и лестницам обители и в конце концов сползаются в трапезную: на столах — сытная, обильная еда, ее даровали освободители. Но строгий монастырский устав запрещает голодным прикоснуться к пище. Тут чувствуется рука будущего создателя «Дороги» и «8^{1/2}», его юмор, тут возникает феллиниевский мотив черных развевающихся католических сутан на фоне светлого камня стен.

Пронзителен трагизм флорентийского эпизода «Пайзы». Флоренция с ее волнующим архитектурным изяществом игнорируется. Никаких красот, никакого любования: режиссер снимает фронтальной город. Камера не замечает флорентийских ансамблей, не видит гармонии, воплощенной зодчими и ваятелями в мраморе и граните. Камера проходит мимо всех этих совершенств, ибо в данный момент замечать их было бы безнравственно. Такое равнодушие к красоте памятников искусства надолго останется принципиальным для неореализма.

Вот юная флорентийка пересекает город, который рассечен фронтом надвое. Вокруг свистят пули. Пули гитлеровцев и пули бойцов Сопротивления. Возможно, эти выстрелы разрушают прекрасные здания Флоренции, возможно, но для Росселлини это не имеет никакого значения. Значение же имеет только поразительный, невероятный бег девушки под пулями по улицам и площадям Флоренции и финал этого бега: девушка, обнимая незнакомого, тяжело раненого бойца, сидит в какой-то подворотне, и кровь из его раны медленно заливает ее платье, пока он умирает.

Для героев Росселлини выход на улицу — всегда выход в трагедию. Улица, чаще всего пустая, замершая под пулями или заполненная суматошной, нервной толпой, открывается перед объективом как поле наивысшего напряжения: здесь каждому грозит смерть.

Росселлиниевское пристрастие к суровой, неэстетичной правде обозначает еще один важнейший принцип неореализма, согласно которому всякий романтический нажим будет считаться прегрешением и отступлением от чистоты стиля.

Правда, самопожертвование сицилийской девушки в первом эпизоде «Пайзы» Росселлини попытался было осмыслить романтически. Тут были все атрибуты романтики: замок, скалы, море, непроглядная ночь, внезапная любовь, внезапная смерть. Но именно этот эпизод оказался самым слабым в фильме. Мелодраматическое умиление благородством проститутки внесло привкус сладости и в третий, римский, эпизод.

Новое художественное направление в этом фильме, на пути от одной новеллы к другой, от эпизода к эпизоду, искало себя, свою стилистику. И вот Росселлини последнюю, самую суровую и самую правдивую новеллу, в которой сюжет дает простор героическому действию, превращает в реквием. Сухо и снова очень подробно излагает он мучительный протокол партизанского поражения. Его киноглаз тут ничего не упускает и ничего не романтизирует: беспорядочные перестрелки, торопливые перебежки по

камышам, люди по пояс в хлюпающей, чавкающей воде, поспешные прозаические похороны.

В кадрах последнего эпизода царствует мрачная натура: серая, плоская вода, сухой камыш — природа, словно бы противящаяся присутствию человека. Восприятие пейзажа внутренне трагично, как и восприятие улицы.

Неореализм стал в дальнейшем стилем, выражающим силы жизни, а не смерти, но родился он в трагических фильмах Росселлини.

Феллини потом рассказывал, как он вместе со съемочной группой «Пайзы» исколесил всю Италию — от Сицилии до реки По: «Только что окончилась война, и вокруг нас бурлило новое человечество — отчаявшееся и полное надежд. Караван „Пайзы“ исколесил Италию, которая вся была нам в новинку, ибо в течение 20 лет мы были пленниками политического режима, державшего на наших глазах повязку. Не будет преувеличением сказать, что благодаря этому фильму я открыл собственную страну»¹⁹.

Пока делали «Пайзу», «Рим — открытый город» смотрели люди всех континентов. Появление «Рима» стало общественным событием мирового масштаба, эстетический же его смысл был осознан позднее. Стиль Росселлини, горячий и горький, с самого начала открыл силу документальности, спрессованной до такой плотности типических образов, которая давала возможность художнику рассматривать войну в ее всемирном значении, не покидая при этом римских задворков и оставаясь в пределах отдельных фактов. То был стиль отчетливой информации и безотчетной патетики. Стиль одинокого свидетельства очевидца, подписывающего свои показания под присягой. Стиль сухого трагизма.

Аудиторией «Пайзы» была только сама Италия, и не потому, что этот фильм оказался хуже «Рима — открытого города». Открытый «Пайзы» хватило минимум на десять фильмов. Но в «Пайзе» тенденция к документальности начинает резко преобладать, не всегда соразмерно сочетаясь с широтой эпического замысла. Страстность росселлиниевских съемок здесь даже увеличивается по сравнению с «Римом — открытым городом», но это-то и плохо. Камера начинает захлебываться деталями жизни, каждая из которых великолепна; стиль здесь бурлит, клокочет, отбрасывая прочь строгость авторской интонации «Рима — открытого города». Целый вихрь достоверностей бушует в эпически развернутой картине

¹⁹ Федерико Феллини. Как я пришел в кино. «Неделя», 1964, № 34, стр. 17.

проснувшейся Италии. Если раньше иначе было нельзя, то теперь художник иначе не хочет. В «Риме» диктовала тема, в «Пайзе» начинает диктовать метод.

Третьим произведением Росселлини о войне стал фильм о немцах — «Германия, год нулевой» («Germania anno zero», 1948). Фильм снимался в Берлине в 1947 году. Обращение Росселлини к материалу послевоенной Германии, мертвой, опустошенной, было неизбежно — по логике росселлиниевского творчества. Руины гитлеровской столицы стали фоном для анализа разрушений, которые произвел фашизм в человеческих душах. Росселлини не коснулся в картине о поверженной Германии ни проблемы исторической вины, ни проблемы личной ответственности человека даже за соучастие в преступлениях фашизма, хотя проблемы эти напрашивались, их подсказывали и избранное режиссером поле действия, и человеческий материал. Тем не менее Росселлини воздержался от проблем и обобщений и предпочел остаться только в пределах наблюдения. Он полагал, что факты сами за себя говорят и содержат в себе свою собственную оценку. Он стремился к безличности, к интонации свидетеля и очевидца, но не прокурора. Росселлини просто бродил по мертвому немецкому городу и снимал его; он шел по следам фашизма и праха и хотел остаться выше личных чувств, подняться к пониманию объективного трагизма самой истории. Вот это-то ему и не удалось.

Тому было немало причин. Чужой, неитальянский материал навсегда остался для неореализма закрытой сферой. Сила стиля была в подробностях, которые знаешь наизусть и наощупь; в таком проникновении в быт, которое доступно только человеку, сформировавшемуся среди этого быта; в таком знании языка и всех оттенков его, какое дается лишь с детства. Чужой, особенно же немецкий уклад жизни не мог быть ни тонко воспринят, ни тонко выражен Росселлини. Другая сложность состояла в том, что избранная тема взывала к проблемности решения, требовала если не вывода, то вопроса и значит спорила с намерением художника занять позицию пассивного наблюдателя, свидетеля. В свинцовой мертвенности первой части фильма холодность и бесстрастность авторского взгляда были ощутимы. Но как только Росселлини широкой панорамой заснял руины поверженного Берлина, развалины имперской канцелярии, а в фонограмме к этим кинодокументам воспроизвел визгливую, истерическую речь Гитлера о непобедимости райха, о величии Германии, — фильм тотчас утратил интонацию сухого протокола и зазвучал с издевательским темпераментом гротеска.

Росселлини хотел дать «портрет германской души» после поражения. С этой целью он воспроизводил послевоенную судьбу одной немецкой семьи. Старик-отец был представителем того поколения немцев, которые безропотно отдали Гитлеру своих сыновей. Один из этих сыновей — солдат вермахта, который скрывается от союзников. Его сестра — проститутка. Наконец, младший брат, Эдмунд, подросток, с будущим которого сопряжено и будущее этой семьи и, следовательно, будущее всей нации. Росселлини не собирался быть ни пророком, ни обвинителем. Но куда вести линию жизни этого мальчика, он не знал. И вдруг как бы обрывал фильм внезапным самоубийством Эдмунда.

Каждый из трех фильмов послевоенной эпопеи Росселлини заканчивался трагически. Трагические финалы «Рима — открытого города» и «Пайзы» несли в себе итог целой эпохи и исторический вывод, с которым художник обращался к чувству долга живых. Финал картины «Германия, год нулевой» был финалом отчаяния, пределом, вопросом без ответа, мрачным многоточием.

Следующее произведение Росселлини «Стромболи — земля божья» (1949) ознаменовало собой поворот режиссера к направлению, которое сам он называл «теологическим реализмом». Героиня, Карин (актриса Ингрид Бергман), приезжает в жалкое селение, белые домишки которого раскинулись на голой каменистой земле острова. Эта покинутая богом земля страшна горожанке. Враждебная Карин природа по-своему участвует в этом конфликте: происходит извержение вулкана. Героиня бежит куда глаза глядят, падает на землю и, обессиленная, молится богу. Противостояние человека и мира статично и мучительно, финальное нравственное исцеление героини (молитва приносит ей покой, и она побеждает в себе отвращение к острову), по отзывам итальянских критиков, выглядело неубедительным. Произведение Росселлини вышло агрессивным по отношению к человеку и наивным по отношению к богу.

Тем не менее религиозные мотивы получили в его искусстве дальнейшее и гораздо более энергичное развитие. В 1950 году Росселлини поставил фильм «Франциск — менестрель божий», посвященный жизни и вероучению святого Франциска Ассизского. Феллини участвовал в работе над фильмом в качестве сценариста-ассистента. После бурной жизненности первых неореалистических картин эта картина показалась странной и неожиданной. Ее герой был хорошо известен и понятен каждому итальянцу: в Италии поныне существуют довольно многочисленные францисканские монастыри. Пророк добра, Франциск про-

светленно отвергал всякую собственность, все материальные блага. Еретик, поэт, пантеист и проповедник XIII века, маленький подвижный человек в рясе, подпоясанной грубой веревкой, этот радостный святой, улыбаясь, а не стеноя, призывал бедняков жить, как жил нищий Христос, идеализировал жизнь Христа, а не его Голгофу и его смерть. Он создал целую армию «братцев», «нищенствующий» монашеский орден, и его последователи, францисканцы, в отличие от монахов старых орденов, не замыкались в своих обителях, они бродили по всей стране, по ее городам и селениям. Бродят и сейчас. Обращение Росселлини к фигуре святого Франциска, без сомнения, вызвано было обострившимся стремлением к комфорту и сытости, которое художник чутко уловил в атмосфере Италии начала 50-х годов. Тогда еще не говорили об «экономическом чуде», но если ждали чуда, то именно экономического.

Трагическое мироощущение художника не могло мириться с новым внезапным приливом буржуазной страсти к обогащению, с пафосом наживы, накопления, приобретательства, вытеснявшим все духовные интересы и потребности. В учении Франциска, воспринятом как самый демократический вариант католицизма, как простонародная вера низов, Росселлини пытался найти точку опоры в своей борьбе против безыдеальности, бездуховности — неприменных спутников делового ажиотажа. Росселлини звал к отказу от обогащения, ибо мечтал о богатстве духа. Он не был понят своими товарищами по художественной школе.

Ортодоксальные неореалисты, занятые насущными и весьма болезненными социальными проблемами, сочли такой выбор героя попыткой освятить навеки и в принципе благословить народную нищету. По их мнению, Росселлини «открывал благодать» и святость там, где Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантис, Витторио Де Сика, Чезаре Дзаваттини видели конкретную социальную несправедливость, безработицу, т. е. зло житейское, и устранимые в принципе экономические трудности послевоенной Италии.

Влияние, которое оказал Росселлини на своего ученика Феллини, было громадным, но сказалось гораздо позднее и дало совершенно неожиданные плоды.

«Вполне возможно, — говорил Феллини, — что, если бы не произошла встреча с Росселлини, я был бы сейчас кем-нибудь другим, скажем, директором цирка»²⁰. «Я очень любил Росселлини, — продолжал Феллини, — он был очень крупным художником. Со времен

²⁰ Федерико Феллини. Как я пришел в кино. «Неделя», 1964, № 34, стр. 17.

Оператор мог выйти с камерой из двери любого дома, установить громоздкий штатив и начать съемку. Сутолока площадей, рынков, железнодорожных вокзалов, жизнь, втиснутая в автобусы, в вагоны поездов, разбросанная по старинным улочкам Неаполя, Палермо, Рима,— все вдруг стало достойно художественного изображения.

Тем не менее, как замечено многими исследователями, отбор материала осуществлялся очень последовательно.

Стиль пронизывало ожидание счастливых социальных перемен. Слово «надежда» маячило в названиях многих фильмов. Прежде всего надеялись на демократизацию всего государственного аппарата, на то, что левые партии получают реальную власть, и тогда все изменится к лучшему. Крестьяне, рабочие, безработные были в центре внимания. Камера неореалистов брезгливо отворачивалась от жизни предпринимателей, банкиров, князей церкви, профессиональных политиков, вообще от людей состоятельных — им не было места в кадре. Предполагалось, что господствующие классы обречены, а потому искусству неинтересны. Аристократия и вовсе не принималась в расчет.

Италия неореалистов была страной нищих, страной бедняков, безземельных крестьян, чернорабочих и безработных. Неореалистическая Италия — голодная страна. Драмы этой страны чаще всего развертывались в уличных поисках работы, куска хлеба, крова. Очень редко операторы заходили в дома, заглядывали в комнаты, снимали интерьеры. Впрочем, и под открытым небом они видели только пыльные, грязные пейзажи, палящее солнце выжигало землю, проливные дожди и сквозные ветры мучили бездомных, рваное белье трепыхалось в тесных щелях городских улочек.

В отличие от начинающего Феллини многие из мастеров неореализма прекрасно знали мировой кинематограф и давно работали в кино. Но они забыли все предрассудки и традиции. С особым отвращением они отбросили все, что приукрашивает, сглаживает неровности материала. Они не хотели ничего сочинять о жизни. И жизнь мечтали очистить от всего недостоверного, неподлинного, от скверны выдумок. Они хотели искусства без искусства. Чтобы сократить до минимума расстояние между собой и материалом, они ввели в фильмы жаргон улицы и диалектальное разноязычие, они отказались от профессиональных актеров. Они искали тех, кто не умел играть, кто был бы перед объективом только самим собою. Исполнителей подбирали по принципу социальной типажности. Когда типаж оказывался выразительным и ярким, кинематограф надолго привязывался к нему. Так родилась нео-

реалистическая актриса Анна Маньяни: все в созданном ею типе женщины из простонародья, внешне почти вульгарной, с низким голосом, с экспрессивной, очень характерной итальянской жестикуляцией, преувеличенной порывистостью, — все в Анне Маньяни бросало вызов традициям прежнего кинематографа.

Традиционные принципы сюжетосложения также отвергались. Неореалисты отрицали заранее написанный, продуманный во всех мелочах сценарий. Они решительно протестовали против литературной заданности и вообще против «литературности». Избиралось событие отнюдь не самое важное, но самое характерное — в смысле своей обыкновенности и случайности. Основой фильма становился частный факт. Человека неореализм показывал в широкой социальной панораме, освещенной столь подробно и так правдиво, что произведению можно было доверять как документу, как правдивому свидетельству очевидца.

Временные границы и пространственные пропорции «куска жизни», изображенного на экране, должны были почти абсолютно совпадать с реальными. Но приемы художественной организации жизненного хаоса, который стал предметом искусства, были различны у мастеров, объединившихся в пределах одной и той же школы: по-разному, скажем, относились итальянцы к факту.

Де Сика и Дзаваттини стремились свою поэтику связать изображением одного частного и случайного события и одного дня, извлекая этот день из всей жизни человека. Так сделан классический фильм «Похитители велосипедов» (1949). Случайная кража велосипеда одним безработным у другого безработного обнаруживала закономерность безработицы. Время действия — один день, место действия — весь город Рим.

Совсем по-иному время и пространство «играют» у Висконти в фильме «Земля дрожит» (1948), который ортодоксальные приверженцы неореализма в Италии всегда считали вершиной этого стиля. Здесь временная, а не пространственная панорама тяжелой жизни сицилийских рыбаков. Однородные, почти тождественные факты хроникально, с изнурительной повторностью, по принципу аналогии нанизываются один за другим, показываются как бы двадцать раз подряд. Похожие и повторяющиеся, эти факты в своем медленном и упорном сочленении должны дать ощущение полного отсутствия автора, слиться с жизнью.

Легко отличить Висконти от Де Сики, Де Сантиса от Джерми и т. д. Почерк этих различных мастеров всегда ощущается и в кадре, и в ритме фильма. Без особого труда можно установить авторство каждого из режиссеров даже по маленькому фрагменту

картины. Тем существеннее, что общим для неореализма принципом было сознательное стремление растворить индивидуальность творца в его творении, скрыть, затаить авторский лиризм, непременно избежать субъективной, эмоциональной окрашенности произведения.

Подробности жизни, их достоверность понята были художниками не только как нравственный и гражданский их долг, но и как сама красота. Таковы были черты стиля неореализма и особенности его поэтики, ныне хорошо изученные.

«...Должно рассказывать о самых маленьких фактах окружающей жизни без всякого вмешательства фантазии», — писал Дзаваттини в своей программно-итоговой работе. «Неореализм не исключает психологической углубленности. Психология — один из многих элементов действительности. Я подхожу к ней, как подхожу к тому, что вижу на улице». Это последнее замечание Дзаваттини-теоретика имеет определенную направленность: против вымысла, против иносказаний и притч, против «придуманного» сюжета и вообще, в идеале, против сценария, против актера, который, по Дзаваттини, в принципе не имеет права на существование, ибо он «дает свое тело в займы другим для создания вымышленных персонажей»²². Негативная часть теории Дзаваттини служит неизбежным оперением главной, наиболее интересной позитивной части его программы, суть которой — в исследовании «обыкновенного маленького факта», во всех его мельчайших мгновениях. Факт этот надлежало показать на экране в его действительной протяженности во времени и во всех подробностях, застигнутых в месте действия в момент съемки. Последовательно и эстетически совершенно теории этой соответствует такой шедевр, как «Похитители велосипедов».

Классика неореализма строго оборонялась от эффектов, символов, ассоциаций и красоты. Предпочитали натурализм как нечто стилистически более справедливое, более нравственное в данных общественных условиях.

Борьба трудового человека за существование, за право на труд и на хлеб вошла в творчество Де Сики, Дзаваттини, Висконти, Де Сантиса, Джерми и других с такой непосредственностью, прямоотой и наивностью, словно до неореалистов никто никогда не задумывался над социальной несправедливостью, как будто бедствия народа, нищета, голод никогда до них не были пред-

²² Чезаре Дзаваттини. Некоторые мысли о киноискусстве. «Искусство кино», 1957, № 7, стр. 115.

метом искусства. («Достаточно было, — с улыбкой замечает Феллини, — только фотографировать все это, чтобы волновать»²³.)

Достоверность изображения и последовательность повествования были абсолютными требованиями неореализма. Павильону была объявлена война. Работа на натуре стала принципом.

Генрих Бёлль как-то заметил: «В фотографии есть свое великое. Оно возникает тогда, когда камера становится свидетелем больших исторических моментов, когда через показ отдельной судьбы, не нарушаемой в процессе съемки, передается и общее»²⁴. Именно так делали свои фильмы неореалисты. Они снимали своих героев только вместе со всем окружающим их миром, как часть огромного целого, как часть жизненного фона.

Потому был изгнан и параллельный монтаж — как проявление условности и «волевой» режиссуры. Кусок жизни должен был предстать на экране естественно, во всей его своеобразной текучести. Выделение крупным планом человеческого лица воспринималось как прием, незакономерный в общественном смысле и неестественный в художественном. Неореалисты придерживались средних и общих планов — таких, которые давали возможность снимать героя вместе с окружающей его средой. Человек попадал в неореалистический фильм только тогда, когда с ним случалось горестное происшествие; вне толпы, вне среды уличное происшествие не поймешь. А кроме того, поведение толпы интересовало художников ничуть не меньше, чем поведение их случайного героя: ведь сам он был выхвачен из той же толпы.

Столь же последовательно было пристрастие неореалистов к долгим планам: камера надолго устанавливалась на одном месте, никак не влияя на самовольно движущуюся перед объективом действительность, извлекая из жизни ее стихийную динамику.

Конечно, организующая воля мастера неизбежно давала себя знать — хотя бы в выборе той точки, где устанавливалась камера. И все же длительные периоды неподвижности камеры, когда внимательный объектив вглядывался в движение самой жизни и фиксировал это движение, были новшеством принципиальным. Оно определило киноязык неореализма и его коренное отличие от выразительности кинематографа 20-х и 30-х годов.

Прежде камера вела себя неизмеримо более активно, а монтаж компоновал, осмысливал и синтезировал жизненный материал.

Город в «Похитителях велосипедов» снят так, что фильм о рим-

²³ Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.

²⁴ Генрих Бёлль. Гуманная камера. «За рубежом», 1964, № 42, стр. 31.

ском безработном стал документом самой истории послевоенной Италии. История с украденным велосипедом воспринимается в богатейшем, насыщенном массой подробностей контексте всей уличной жизни Рима. Город и человек снимаются на уровне человеческих глаз. Съемка идет вровень с персонажем, рядом, по-братски. Что касается психологии, то она раскрывается лишь постольку, поскольку она вообще может открыться на улице внимательному, даже, предположим, очень пристальному, но все-таки стороннему взгляду.

«Больше нельзя было, — писал Феррара, — заниматься столько внутренним миром человека, стремясь к универсальным, абстрактным формулам... Объектив последует за жизнью (подобно тому, как вода, растекаясь по водоему, принимает его очертания), вместо того чтобы облекать увиденное в заранее намеченную форму; он будет регистрировать каждую минуту жизни человека, приблизится к нему вплотную. Абстрактный, музыкальный, „синтетический“ монтаж уступит место монтажу органическому». Фотография, продолжал Феррара, избавится от «красивости», будет «избегать экспрессионистского подчеркивания линий... скромно и бесхитростно воспринимая вещи такими, каковы они в действительности, во всей их неприкрытой, горькой правде»²⁵.

Позиция неореалистов по отношению к действительности предопределялась приближенностью камеры к объекту изображения, готовностью следовать за ним неотступно и одновременно авторской от него отдаленностью. Между этими двумя «несовместимостями» — вся амплитуда колебаний неореалистического стиля. Наиболее строгие неореалисты не желали вторгаться во внутренний мир своего героя, они смотрели на него с любовью, с сочувствием и пониманием, но со стороны, предоставляли ему полную независимость.

Слова Дзаваттини о том, что к психологии он подходит как к тому, что видит на улице, любопытно сопоставить с одним из высказываний Феллини: «Строго говоря, разницы между документом и воображением не существует. Все, что человек видит, чувствует и воображает, все это — человеческий документ. Воображаемое есть производное от реальности»²⁶.

Между принципом Дзаваттини, согласно которому психология — только «один из моментов» действительности, и трагическим психологизмом зрелого творчества Феллини пролегла огром-

²⁵ Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино, стр. 69.

²⁶ Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.

ная дистанция, пройденная европейским искусством за первое послевоенное десятилетие.

Расставшись с Росселлини в 1951 году, Феллини стал писать сценарии для других режиссеров, в основном для Альберто Латтуады и Пьетро Джерми²⁷. Может быть, к Латтуаде Феллини влекла тема маленького человека, острый интерес к глубокой униженности человеческого существа. Латтуада экранизировал, в частности, «Шинель» Гоголя.

В фильме Альберто Латтуады «Без жалости» были изображены потерявшие облик человеческий подонки общества. Люди, которые уже не искали ни хлеба, ни работы. Попытка одного из неореалистических режиссеров рассмотреть — пусть еще боязливо и недостаточно внимательно — человеческие «отбросы» была знаменательной. То, что тогда обозначилось лишь как материал для наблюдений, впоследствии, в феллиниевской трилогии, посвященной людям социального дна («Дорога», «Мошенники», «Ночи Кабирии»), стало исходным пунктом углубленных размышлений.

Иной смысл имели для Феллини его творческие взаимоотношения с Пьетро Джерми. Джерми никогда не забывает о светлых сторонах действительности и никогда не теряет юмора, какой бы мрачный сюжет ни предлагала ему жизнь. Среди других неореалистов Джерми с самого начала выделялся мажорностью интонации, уверенностью в том, что справедливость и мораль непременно восторжествуют, если не сегодня, то завтра. С оптимистической твердостью прозвучал знаменитый фильм Джерми «Под небом Сицилии» («Во имя закона»). Джерми в этом фильме словно бы и не знает о строгом «табу», которое Дзаваттини, теоретик неореализма, применял по отношению к герою вообще, волевому — в частности. Джерми выбрал в герои носителя твердой воли и определенного мировоззрения, человека, оказывающего активное влияние на ход жизни. Поставил в центр сицилийской трагедии сильную личность, от воли и действий которой зависит движение сюжета.

Трагическая «Дорога надежды» Джерми (1949) бесспорно принадлежит к лучшим произведениям чистого неореалистического стиля. И характерно: фильм этот лишен центральной фигуры,

²⁷ Для Альберто Латтуады Феллини — вместе с другими авторами — писал сценарии «Преступление Джованни Эпископо» (1947), «Без жалости» (1948), «Мельница на реке По» (1949); для Пьетро Джерми — «Во имя закона» («Под небом Сицилии», 1949), «Дорога надежды» (1949), «Город защищается» (1951), «Разбойник с Такка ди Люпо» (1952).

функцию драматического героя здесь выполняет многофигурная группа безработных шахтеров,двигающихся мучительной дорогой надежды с юга Италии на север и вынужденных перейти границу Франции. Серьезность послевоенной «Дороги надежды» через много лет отзовется странным эхом в горьком и насмешливом «Разводе по-итальянски» (1965) того же Пьетро Джерми. Если окинуть взглядом эволюцию этого мастера, то мы увидим, что именно он дольше всех настойчиво держится за внешние украшения былого стиля — за его живописный антураж (Сицилия, еще и еще Сицилия), за его темы, мотивы, наконец, иллюзии. В фильме Джерми 1956 года «Машинист» (как и в фильме Де Сики того же года «Крыша») элемент прекраснодушия, имевшийся с самого начала в неореалистической социальной концепции, обнаружился с грустной отчетливостью. В «Машинисте» режиссер вынужден возложить бремя надежды на хрупкие плечи мальчика, сына героя, ребенка, который «все видел» и поэтому не повторит ошибки отца.

Надежды неореалистов постепенно превращались в иллюзии, но мастера неореализма этого не замечали. Искусство Джерми тому пример. Позитивное, радужное, оно всегда скрывает в своем подтексте непреодолимое желание моралиста и утешителя видеть вещи чуть-чуть более привлекательными в сравнении с действительной их сутью.

Совсем иначе, без жалоб и жажды «утешительства», звучали некогда, в июне 1945 года, гордые слова Альберто Латтуады: «Наш экран — это экран Европы, если не всего мира; над чем бы мы ни работали, нужно всегда об этом помнить. Мы нищие? Ну что ж, покажем всем свои лохмотья. Мы потерпели поражение? Посмотрим, из-за чего, в чем наши беды, чем мы обязаны мафии, лицемерному ханжеству, конформизму, безответственности, плохому воспитанию. Оплатим наши долги неумолимой честностью, и весь мир будет с сочувствием следить за нашей великой битвой за правду»²⁸.

Битву за правду неореалисты выиграли. Их экран действительно стал экраном Европы, а потом и всего мира. Они растоптали «эстетическое» наследие фашизма, сняли с искусства лак тошнотворного оптимизма, бесстыдной спекуляции патриотическими чувствами. (Италия в фашистском искусстве была олеографически прилизанной, как на рекламных открытках для туристов: Италия кокетничающая, томная, заносчивая и приторная.)

²⁸ Джузеппе Феррара, Новое итальянское кино, стр. 68.

Но в процессе своей очистительной работы итальянские неореалисты отказались и от общения с классикой (в том числе и отечественной), ибо она была использована и опозорена фашизмом, и от героической концепции личности, вообще от понятия героизма, которое было искажено до неузнаваемости фашистской философией, полностью отлучено от гуманизма и морали, отторгнуто от человеческой сущности.

Между тем из близкой — и территориально, и духовно — Франции искусство отозвалось совсем иным, тоже прозвучавшим на всю Европу, сильным и твердым голосом. Написанные и поставленные на сцене еще во время гитлеровской оккупации Парижа трагедии Жан-Поля Сартра «Мухи» и Жана Ануйля «Антигона» устанавливали прямую связь с классической традицией — французской и античной. Соответственно героем французской интеллектуальной трагедии стал человек западной культуры, интеллигент. Трагический герой был сконструирован из наиболее известных литературных мифов прошлого, был увиден сквозь призму двойного мифологического острашения (классического и классицистского).

Возвращение героя в орбиту искусства и литературы, осуществленное французскими драматургами после многих десятилетий буржуазной обыденности и безгеройности, тяготевших над культурой западных демократий, произвело сильнейшее впечатление особенно потому, что герой вышел на сцену в момент национального позора и отчаяния.

Когда последние остатки гуманизма и морали втаптывались в пыль сапогами гитлеровских армий, раздался вопль протеста и бунта. Театральный герой кричал о своем одиночестве, о своем бесчестии. То был не крик о помощи. То был крик, возвещавший о гибели, о том, что человек лишается не только жизни, но и своего человеческого достоинства. Чтобы спасти свое достоинство, чтобы погибнуть *человеком*, он должен был погибнуть героически. Сильная личность, способная к самопожертвованию, к подвигу, способная «выбрать» смерть, пусть одинокую, бесславную, мучительную, но смерть, а не капитуляцию, противопоставлялась «сильной личности» фашизма.

Французские интеллектуалисты приняли бой на территории, захваченной противником: под гнетом оккупации писатели бросили вызов идеологии гитлеризма. Они создали искусство, у которого достало силы возвать к мужеству *отдельного* человека в те проклятые годы, когда людей уничтожали массами, когда людские имена заменялись многозначными лагерными номерами, когда пытки стали бытовой повседневностью.

Ужас того времени запечатлелся в экзистенциалистских трагедиях. Пафос их состоял в героическом преодолении мыслящим человеком психологии раба, не властного над собственной судьбой. Человеку вменялось в обязанность остаться самим собой в условиях, полностью такую возможность исключающих. Выстоять под пыткой. Погибнуть, но все-таки выстоять, вопреки всему остаться самим собой. Человек должен был самому себе ответить на вопрос, кто же он — трус, жертва или герой; узнать — на краю гибели — достоин ли он уважения к самому себе. Такова была атеистическая, обходившаяся без понятий совести и идеала, логика французской интеллектуальной трагедии времен войны. Такова была нравственная структура героического подвига, к которому трагедия призывала. Герой ее был в конечном счете всего лишь заложником будущего, а его подвиг — ценой прогресса.

Вне живой конкретности трагических военных лет понять эти неумолимые опусы интеллектуализма не так уж просто. Изъять их «оттуда» — значит сразу увидеть, как они некрасивы, как разрушительны, как бескорыстно пренебрегают вечностью и искусством, сжигая за собой мосты. Если не почувствовать природу их принципиальной антиэстетичности, нельзя по-настоящему понять даже строгую красоту «Антигоны» Ануяля.

В современной критической литературе французские антифашистские трагедии редко сопоставляются с итальянскими неореалистическими фильмами, хотя сопоставление напрашивается, более того — оно неизбежно. В тех единичных случаях, когда все же явления эти сближаются и сравниваются, сочувствие оказывается, конечно, на стороне милосердного и демократичного неореализма. Его социальным простодушием обороняются от мрачности «грязных» трагедий интеллектуализма. Бытовую конкретность доброго неореализма ставят в пример и в назидание условному мифологическому языку злых экзистенциалистов. Во всем этом, кстати говоря, есть своя доля истины. Неореализм был в самом деле добр, а интеллектуализм экзистенциалистских пьес посвятил себя злу, был напоен ядом ненависти.

Не надо только забывать, чем была эта ненависть вызвана и продиктована. Маленькая Анна Франк, вовсе не Антигона, писала в своем дневнике: «Не верю, что в войне виноваты только руководящие деятели, только правительства и капиталисты. Нет, и маленькие люди, очевидно, тоже виноваты, иначе целые народы не принимали бы в ней участия. Очевидно, в человеке заложена страсть к уничтожению, страсть убивать, резать, буйствовать, и пока все человечество не изменится полностью, войны будут про-

должаться. Все, что выстроено, выращено, создано, будет растоптано и уничтожено, и человечеству придется все начинать с начала». Так она размышляла в своем ненадежном убежище, откуда ее каждый день могли выволочь на пытки и на смерть. В конце концов эта пятнадцатилетняя девочка заговорила языком Антигоны: «Пусть бы только что-нибудь произошло, даже, если это неизбежно, пусть нас расстреляют, нет ничего хуже этой неизвестности, она совсем нас измучила. Пусть уж придет конец, хоть самый жестокий, по крайней мере будем знать — победили мы или погибли»²⁹.

В этом желании знать не только свою судьбу, но и свою человеческую суть и сущность, утвердить ее хотя бы ценой гибели — вся жизнь и вся идея экзистенциалистского героя. Идея, которая была вытолкнута в сознание силой самой действительности. Да, этот экзистенциалистский герой был непримирим, да, он не испытывал особенной симпатии к маленькому человеку и нежности к человечеству. С точки зрения побежденных и тех, кто был брошен в концлагеря, и тех, кто познал унижение и муку оккупации, человечество, казалось, далекое и безучастное, выглядело непривлекательно. Другой же точки зрения у драматургов-экзистенциалистов не было. Как и дневник Анны Франк, их трагедии были написаны на грани небытия, на краю гибели. Французские интеллектуалисты в дни войны всеми силами боролись с ощущением потерянности и незащитности.

Критики подчас, сопоставляя «Рим — открытый город» Росселлини и «Антигону» Ануйля, точно указывают сходство и различие этих произведений, но не слышат их открытый диалог, который звучит как трагический диалог самой войны. Перед нами тезис и антитезис, антиномия, которая только в будущем могла быть разрешена. Без ощущения этой перспективы странную несовместимость и полярность двух направлений развития искусства — интеллектуализма и неореализма — понять до конца нельзя. Их диалог был идеальной экспозицией к драмам более позднего, современного искусства.

Смерть Антигоны доказывала всему миру абсолютную несовместимость человеческого достоинства с беззаконием тотальной власти. Проблема была впервые сформулирована столь универсально и четко. Провозглашалась необходимость идеей личной ответственности каждого заменить идею безличной безответственности всех.

²⁹ «Дневник Анны Франк». М., 1960, стр. 199, 216.

Героическое самоутверждение содержало в себе прямое обещание выстоять в схватке, поднять голову, встать с колен, побороть страх. Бунт индивидуальности, пусть одинокой, мятеж человеческого духа, пусть даже и не рассчитывающий на поддержку народных масс, был в этих трагедиях направлен как против фашизма, так и против понятий рока и бога. Стоицизм Альбера Камю отказывался от расслабляющей надежды, ибо, говорил Камю, «надежда — сестра страха».

Противоположность французского экзистенциализма и итальянского неореализма, столь ясно обнаружившаяся в искусстве 40-х годов, была отчасти подготовлена еще в 30-е годы.

Во Франции, где довоенная экономика была относительно устойчива, а политическая жизнь зависела от беспорядочной смены правительств, откристаллизовался метод герметически закрытого рационализма. В условиях открытой схватки идеологий метод этот оказался острым, как лезвие бритвы.

Результатом оперативного применения этого метода было волевое внедрение в литературу трагического жанра с его запасом условных обобщений и жестким языком логической метафоры, с дисциплинирующим свободное движение мысли отказом от изображения быта и вообще частной жизни людей.

В Италии же политика была «приведена в порядок», вопиющий хаос экономики был внешне оформлен парадным регламентом власти. Реакцией на крах фашистского единомыслия и «порядка» явилась потребность в деидеологизации искусства, в нерегламентированном наблюдении, в обращении к неорганизованной натуре, к быту, к полной открытости и откровенности художественного творчества. Тут воцарилась безусловность. Идеям, проблемам и тезисам была объявлена война. Идея грозит заданностью, может спугнуть естественность, превратить наблюдение в истолкование. Истолкование же разрушит магическую силу беспристрастного кинообъектива.

Для тоталитарных режимов в равной мере опасны были в искусстве правда воспроизведения быта и свобода аналитической мысли. Реализма и анализа диктаторы боялись больше всего. Именно за эти два пункта и ухватилось поначалу искусство освобождающейся Европы. Одной и той же общественной необходимостью вытолкнуты были на поверхность из самых глубин движения Сопротивления два противоположных направления. Объективно связанные между собой закономерностью общего исторического процесса, они стремились с разных концов к одной и той же цели и нуждались друг в друге.

В этой противоположности по-разному выразилось преодоление навязанного фашизмом разрыва человека с самим собой, разрыва, ценой которого тоталитаризм добывал свое мнимое единство.

Интеллектуализм и неореализм возникли в самом начале трудного пути, перспектива которого первоначально виднелась лишь схематично, в общих чертах. Французы обуздывали материал действительности с помощью нормативной трагической поэтики, прямо, почти цитатно используя образы классической традиции прошлых веков, и бросали вызов сразу и плоскому буржуазному позитивизму, и иррациональным концепциям человеческой личности. Итальянцы же отвергли великие традиции прошлого. И тот факт, что это великое отречение произошло на родине Ренессанса и барокко, на земле древнеримской культуры, означал смертный приговор любым фальсификациям классических традиций и стилей. Тем труднее будет потом восстановить эти связи, тем труднее будет миссия Феллини. Отрицание прошлого не могло длиться вечно. Диалог современности с итальянским классическим искусством рано или поздно должен был возобновиться.

Но в послевоенные годы, о которых сейчас идет речь, связь времен была порвана. Обращаться к опозоренной фашизмом красоте было бы со стороны итальянцев безнравственно.

Точно так же было бы безнравственно забвение своих традиций французами. Французская культура в третий раз подчинилась дисциплине и воле классической трагедии; в третий раз древние аристотелевы законы ее были как бы насильно введены в живое искусство. Но теперь это произошло не во имя венчания искусства с властью абсолютного, боготворимого монарха (классицизм XVII века) и не во имя прославления идеи народовластия, которую утверждали якобинцы («древние тоги» Великой французской революции). Теперь жестокая дисциплина трагедии понадобилась во имя самоопределения личности в условиях предельного напряжения борьбы против фашистской тирании. И на этот раз, как и прежде, античные мифы помогли французам — по словам Маркса — «удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»³⁰.

Однако, как и в прошлые исторические эпохи, внедрение трагедии шло за счет лирической поэзии. И тут-то, в этом тайном пункте интеллектуализм неожиданно и парадоксально смыкался с противоположным ему неореализмом. Эпохи исторических сдвигов и взрывов временно выключают личный, субъективный эле-

³⁰ Карл Маркс. Избр. произв. в двух томах, т. II. М., 1940, стр. 254.

мент из сферы внимания искусства. Антилиризм, антипатия к поэтическому вымыслу и к субъективным эмоциям составляли силу французской военной трагедии в той же мере, как составляли они и обаяние полотен неореалистов. Индивид, сконструированный интеллектуалистами, был лишен субъективности. Герой противостоял самой истории, ориентировался в трагической ситуации целой эпохи. Его личные особенности, привязанности, душевные наклонности почти ничего не значили.

В Италии же герой растворялся в массе ему подобных. Множественность становилась гарантией естественности и достоверности. Несчастный случай, игравший такую важную роль в драматургии неореалистического фильма, мог произойти с каждым, этот случай был функцией необходимости, выражением беспомощности отдельного человека в трагическом мире.

Французский интеллектуализм был искусством отрицания и торжеством героя-индивидуума. Итальянский неореализм — искусством утверждения и торжеством безгеройной массы. В односторонности скрывалась неизбежность кризиса, вскоре одновременно постигшего оба направления.

Когда все уже отгремело, ушли в историю бои и позади остались кровь и грязь, героя интеллектуальной трагедии стали уличать в оторванности от народа, в индивидуализме и волюнтаризме.

Когда в Италии исчез черный рынок и американские сигареты стали запросто продаваться в магазинах, образ народа, созданный неореалистами, стали критиковать за отсутствие индивидуальностей, психологического анализа и пр. Но ведь то и была сама правда: оттенки индивидуальностей и личные переживания «списывала» сама действительность, беда была общей, а эмоции типичны.

Неореалисты не запомнили о том, что характеры людей бывают различны, — им было просто не до них. Интеллектуалисты не забыли о народе: ради того, чтобы народ прозрел, наконец, и восстал, они ведь и писали свои пьесы. Неореалистические фильмы, показывая народ на экране, адресовались к герою в жизни. Одиноким героем интеллектуальной трагедии, жертвуя жизнью, обращался к народу, чтобы народ своей борьбой удостоверил действительность индивидуального подвига. Движение Сопротивления началось во Франции раньше, в Италии — позднее, но и там, и тут оно стояло перед одинаковой коллизией: разрыв героя и народа был трагически реален, он был сознательно предусмотрен и запланирован фашизмом. Гарантировать железную дисциплину в проведении фанатических концепций в жизнь гитлеризм мог, лишь

вобдвйгнүв непройицаемую идеологическую стѣну между реальностью и человеческим сознанием. Реальность выхолащивалась из духовности, сознание отторгалось от связей с реальностью. В таком искусственно расчлененном виде идейность и реальность были разложены по разным ведомствам преступной канцелярии. Идеология нацистского единства должна была нивелировать одновременно и понятие индивидуума, и понятие массы — иначе нельзя было и думать об успешном насилии над историей и экономикой.

Трагедия всех этих губельных разрывов и была выведена на поверхность полярными стилистическими направлениями европейского искусства. Интеллектуализм провозгласил духовность реальной силой, неореализм, со своей стороны, отстаивал реальность, в том числе и реальность народного сознания.

Действительно, почему революционность неореализма облачилась в нищенские лохмотья и именно в этой одежде была прекрасна и нова? Ведь обычно в прошлые эпохи искусство реагировало на революционные движения поэтическими формами, обобщенными и укрупненными, которые синтезировали крайности, стремились охватить свершающиеся великие события широким и вольным взглядом, без будничности, уловить и передать главный смысл своей эпохи в целом, минуя житейские и низкие подробности. Искусство желало говорить громко, на весь мир, изъясняться горделивым языком поэзии, именно в дни революций обручавшейся с творческим вдохновением самой истории. Примеры тому — искусство Великой французской революции, революционное советское искусство в годы Октября. На этот же раз не было ничего подобного. Искусство отвергло возвышенную поэзию и опустило взгляд с небес на землю. В обеих своих ипостасях — и в обобщенной форме «голового» интеллектуализма, и в конкретном бытописании неореализма — оно оставалось в жестких пределах житейской прозы, будь то логика военного подвига или будни безработицы. И не только потому, что поэзия слишком долго лгала, а возвышенное искусство было превращено в монументальную бутафорию. А потому, что сама война была не только войной за освобождение и независимость национальных территорий и судеб, но и войной с целой идеологической системой, с определенной философией жизни.

Вместе с государственной машиной взрывалась устаревшая идеология, и от искусства ждали отрезвления, а не опьянения, прозы, а не романтики; чтобы вернуться к реальности, нужно было прийти в себя. Вот почему в момент наивысшего политического и общедемократического подъема и энтузиазма искусство Италии открыло натуру, избрало повседневность и быт. Оно выража-

ло этим веру в реальность. И лишь значительно позднее перешло к обобщающим художественным формам, в том числе и к формам условным и метафорическим.

Вслед за первичным периодом непосредственного, прямого наблюдения в искусстве должен был, однако, наступить период более глубокого осмысления прошлого и настоящего, истории и современности. Ситуации «экономического чуда» возникали, как это легко заметить, только в странах-пустырях, странах, переживших фашизм, военное поражение, разруху и заново вернувшихся к жизни как бы из небытия. Стабилизация жизни Италии, постепенно обретавшей обычный облик, способствовала размышлениям. Художникам 50-х годов предстояло соединить анализ горького исторического опыта с верой в новые идеалы.

Но чем больший темп набирали наука и экономика, тем явственнее отчаяние, раздражение или же бездумное легкомыслие охватывали художников. Одни приняли материальный успех за осуществление социальных мечтаний. Другие со всей ясностью увидели, что уроки войны и фашизма ни к чему не привели. Торжествовали цинизм и чистоган. Люди находили «крышу», заработок и даже благосостояние, но перспективы духовного развития у них не было. Чем дешевле становилась чечевичная похлебка, тем меньше оставалось надежд. Чем больше становилось холодильников, тем меньше идеалов, достойных доверия. И что бы ни говорили социологи Запада по поводу «экономических чудес» и прогресса капиталистической экономики в целом, — мрачные свидетельства западных художников начала 50-х годов они опровергнуть не в состоянии. История вновь поставила «на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод одну бессовестную свободу торговли»³¹.

Духота и немота становились невыносимыми.

В итальянском киноискусстве кризис попытался приукрасить действительность и скрыть самого себя. Парадокс лакировки в данном случае состоял в том, чтобы искусственно сохранить на экране видимость нищеты. И честные, искренние мастера, еще недавно изображавшие нищету, чтобы с ней бороться, теперь цеплялись за эти изображения, дабы сохранить художественный стиль. Сами того не сознавая, они превращали нищету в живописную декорацию.

³¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. М., Госполитиздат, 1950, стр. 35.

Вопрос о кризисе неореализма казался одно время даже более сложным, чем вопрос о зарождении и социально-эстетической природе этого течения. Бурно сталкивались разные точки зрения. Те, кто считал, что тематика неореализма должна быть неизменной, что отклонения от нее диктуются лишь чужеродными, декадентскими, эстетскими и прочими дурными влияниями извне, сводили вопрос к борьбе направлений внутри самого искусства и тем самым вольно или невольно игнорировали проблему связи искусства с действительностью. Другие склонны были историю стиля рассматривать только как историю блужданий, ошибок или же побед отдельных художников. Конечно, не только творчество Росселлини пошло сложным, полным мучительных противоречий путем. Пути Де Сики, Де Сантиса, Лукино Висконти тоже не были усыпаны розами. И у них были и свои неудачи, и свои противоречия.

В упомянутой уже книге И. Соловьевой об итальянском кино дано выразительное описание мытарств гонимого, преследуемого неореализма. Описание это предполагает в идеале неизменность стиля: «Неореализм живет трудно. Ему зажимали рот, когда он стремился к социальным темам, кровным для него: долог список замученных цензурой и отвергнутых продюсерами сценариев. Его раскалывали изнутри. Его перекупали, выращивали приличный, домашний, уживчивый неореализм. Его обкрадывали: в искусстве нет патентов на сделанное. Компрометировали подражанием и, истрепав его откровения, объявляли сношенным»³².

Итальянские критики тоже проливали слезы над судьбами любимого и прославленного стиля. Стремясь во что бы то ни стало спасти чистоту направления, они много и гневно писали о гонениях цензуры, о коммерческом нажиме со стороны продюсеров и вообще капиталистического кинопроизводства³³.

Обстоятельства, на которые ссылались и Джузеппе Феррара, и Карло Лидзани, и Луиджи Кьярини, и другие итальянские авторы, конечно, сыграли свою печальную роль. Усилившиеся атаки охранительной и клерикальной критики, все чаще и все злее возражавшей против «надоевших лохмотьев» и призывавшей итальянцев «к здоровому конструктивному оптимизму», тоже не прошли бесследно.

³² Инна Соловьева. Кино Италии, стр. 11.

³³ Феррара прямо указывает, что «взаимоотношения между искусством и промышленностью все более осложнялись и ухудшались, и это явилось основной причиной упадка неореализма» (Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино, стр. 171)

Но суть дела была все же не в этом. В первые послевоенные годы можно было показывать народные бедствия, не объясняя, не доискиваясь до причин, — всякое зло находило свое объяснение в только что пережитой военной трагедии. По мере того, как война отодвигалась в прошлое, ссылаться на нее становилось все труднее. Искусство оказывалось перед необходимостью объяснить, уразуметь и истолковать более глубоко скрытые конфликты и проблемы жизни народа, обнажить и осмыслить коренные — независимые от военной трагедии — общественные противоречия.

Задача эта диктовалась не чьим-то произволом, а волей изменившихся соотношений между искусством и действительностью, с каждым днем удалявшейся от войны. Поэтому сознательные или бессознательные попытки режиссеров-неореалистов, защищая «чистоту стиля», уклониться от проблемности, диктуемой жизнью, карались фальшью, пробиравшейся в искусство. Это, собственно, и был кризис.

По той же причине резко изменилась реакция правящих кругов. Раньше правда их не беспокоила, так как счета, им предъявляемые, списывала война. Теперь само по себе изображение плохой жизни вызывало грозный вопрос о виновниках социальных бедствий. То, что совсем еще недавно выглядело вполне патриотично, вдруг стало отнюдь «не патриотично»; некоторым неореалистическим фильмам не давали «визу» на выезд за границу: нельзя-де создавать дурное впечатление и выносить сор из избы.

В 1951—1952 годах неореалисты сделали последние четыре превосходные картины — «Рим, 11 часов» Де Сантиса, «Умберто Д.» Де Сики, «Два гроша надежды» Ренато Кастеллани, «Полицейские и воры» Стено и Моничелли. Но эстетическое равновесие стиля было уже нарушено: первые две из названных картин резко накренили неореализм в сторону трагизма и даже — в «Умберто Д.» — крайнего пессимизма, а две другие потянули в противоположном направлении, к веселой безответственности, к милому легкомыслию. Создание этих четырех шедевров было прощальным усилием неореализма. Единство школы удержать было уже невозможно.

В сиянии славы последних неореалистических шедевров совершенно незамеченными прошли первые режиссерские работы Федерико Феллини — «Огни варьете» («*Luci di varietà*», 1951), фильм, сделанный совместно с Альберто Латтуадой (та самая «половинка», которую Феллини потом прибавит к счету своих фильмов), и «Белый шейх» («*Lo sceicco bianco*», 1952) — первая самостоятельная работа Феллини.

Обе ленты с тех пор, как Феллини окружен мировой славой, вытаснены историками кино из фильмотек и пристально изучаются. Взяли «Огни варьете». Рассмотрели. Поразились. Взяли «Белого шейха». Ахнули. Долго не могли прийти в себя. Снова взяли «Огни варьете». Долго занимались изучением проблемы: что в этом фильме от Латтуады, а что от Феллини, где, в каких именно частях, частицах, кадрах, вздохах, ходах и переходах, монтажных стыках, мигах этого забытого (заслуженно) произведения скрывается загадочная, волшебная феллиниевская «половинка»? Если бы знать, если бы знать...

«Вопрос о том, в чем состояла часть, сделанная Латтуадой, долго и часто дебатировался,—писал в 1959 году французский историк итальянского неореализма Патрис Овальд.— В конце концов общее мнение свелось к следующему выводу. „Огни варьете“ принадлежат Латтуаде в той части, в какой фильм показывает жестокую реалистическую картину социальной нищеты человека. О режиссуре Латтуады следует говорить применительно также к тем кускам фильма, где со всей очевидностью и блеском выявлена техника, но где киноязык не приобретает той особой округлости почерка, который во всей своей полноте проявился в последующих произведениях Феллини. Все остальное принадлежит Феллини. Особенно мотив одиночества индивидуума. Великолепна сцена, где герой выходит в ночь после барочного кишения бала и оргий, в которых он потерял себя. Среди ночных улиц он чувствует себя таким же одиноким, и эта ночь, она человека поглощает и выбрасывает из себя в одно и то же время. В этом фильме,— продолжал критик,— много слабого и прежде всего нет единства, цельности. Но главное обнаружилось — тон. И, по размышлении, начинаешь понимать, что все, что казалось в „Огнях варьете“ банальным, давно известным и виденным, предстало новым именно в самой своей изношенности, в самой использованности сюжета. И под притворством бодрого комедианта выглянуло нечто наименее ожидаемое — безмерная усталость человеческого лица. Срыватель масок начал свою работу. Он начал удивлять»³⁴.

Итак, на экран незаметно проник старый сюжетик из жизни бродячих комедиантов. Тогда никто не придавал этому факту ровно никакого значения. Впрочем, фильм и не заслуживал пристального внимания, хотя, если рассматривать эту ленту ретроспективно,

³⁴ Patrice-G. H o v a l d. Le néo-réalisme italien et ses créateurs. Paris, Éd. du Cerf, 1959, p. 180.

некоторые признаки феллиниевского почерка в ней действительно заметить можно. Бросается в глаза прежде всего то обстоятельство, что вместо главного героя неореалистических фильмов — человека, скитающегося в поисках работы, — в центре произведения оказался комедиант, фанфарон и ловелас. Но еще важнее другое: эту главную роль вел не исполнитель, подобранный по принципу типичности, а профессиональный актер, известный всей Италии театральным комиком, первоклассный мастер традиционных лацци комедии дель арте Пеппино Де Филиппо. Он играл с отменным актерским шиком, с блестящим и демонстративным профессионализмом.

В годы кризиса неореализма в итальянской кинокритике стал все более распространен вульгарно-социологический подход к произведениям искусства. Искомую социальность все чаще прямо отождествляли с тематикой фильма, его прогрессивность или реакционность устанавливали в зависимости от того, как развивался и завершался сюжет. С подобных позиций «Огни варьете» — независимо от их действительных и очевидных недостатков и их скромных достоинств — могли быть восприняты только как «уход в сторону» от магистральных путей неореализма. Герой был избран из какой-то деклассированной среды, его судьба не казалась существенной в плане современной борьбы за права трудящихся. Кроме того, в «Огнях варьете» была поставлена под сомнение поэтичность будничной жизни, священная для неореалистов. Будни в этом фильме утратили и свою живописность, и свою пленительность — они явились жалкими, нудными, даже пошлыми.

Нищая, но полная амбиции и гонора труппа скитается по пыльным дорогам провинциальной «глубинки» из города в город. Талантов никаких, сплошные иллюзии. В невнятной еще полемике с неореалистической идеализацией «простого человека», тут люди были впервые показаны без категоричности «да» и «нет», зато с намеком на обывательскую, мещанскую изнанку этого самого «простого человека». Внешняя напыщенность персонажей, их склонность к бахвальству, чванству, хвастовству — все это подмечалось и все это оказывалось — увы! — важнее их бедности, их неуверенности в завтрашнем дне.

Маленький человек тут изображен был без жалости, с которой до войны поэтизировал его судьбу Чаплин и после войны — Латтуада в экранизации гоголевской «Шинели». Стало ясно, что этот маленький человек — каким играл его Пеппино Де Филиппо, — этот фанфарон и думать не хочет о том, какое завтра будет правительство в Италии. Теперь он, как всякий традиционный «капокомико»,

мечтает разбогатеть, стать солидным буржуа, накопить деньги, чтобы завести собственное «дело» — свой театрик, набрать новых артистов, любить маленькую «старлетку» (которую играла Клара Дель Поджо) и покинуть свою прежнюю подругу (которую играла Джульетта Мазина).

В этом фильме — пока еще легко, словно робким пунктиром — обозначены были феллиниевские мотивы. Мотив театра, эстрады, пошловатой и провинциальной, впоследствии возвысится в его искусстве и вырастет в самостоятельную тему балагана. В «Огнях варьете» театральная рампа отделила искусство от жизни чертой необычного и позволила художнику уязвить заурядность, обыденность в тот самый момент, когда она принаряживается, комедианствует. Впервые появилась тут и надолго осталась в творчестве Феллини тема провинции. Едва заметно проступила и тема бродяжничества, поданная пока что без всяких философских претензий. Наконец, впервые возникли образы буржуазности, в системе неореализма вовсе отсутствовавшие — так, будто их в самой жизни не было.

И, наконец, в одном эпизоде к Феллини пришла удача, пока еще как бы отдельная, выпадающая из всего образного строя картины. Речь идет об эпизоде разнузданного кутежа в каком-то занюханном, паршивом кабачке. Вдребезги пьяный герой вместе с другими такими же пьяными идиотами ползает на четвереньках под залихватский, угарный мотивчик. Они изображают лошадей, верхом на Пеппино сидит развеселая его партнерша. Сцена эта даже после длительного эпизода разгула богачей в «Мошенниках» и после финальной оргии «Сладкой жизни» не выглядит неумелой или неуверенной.

По крайней мере отчасти «Огни варьете» были для Феллини фильмом-воспоминанием. В юности Феллини путешествовал по стране с передвижным театриком Альдо Фабрици. «С Фабрици я познакомился, — рассказывал потом Феллини, — когда восемнадцатилетним юнцом приехал в Рим из провинции. Уже в те годы он был очень популярным комиком, играл в спектаклях, выступал со скетчами, юмор которых был зачастую грубоват, но обладал силой карикатуры. Я писал для него маленькие истории, фарсы... Потом он создал труппу под названием „Искры любви“ (она вдохновила меня на создание фильма „Огни варьете“). Целый год я ездил с его труппой по провинциям.

Этот период я тоже считаю чрезвычайно полезным для себя. До сих пор, создавая фильмы, я пользуюсь впечатлениями тех поездок. Это было турне по Италии эпохи фашизма, вступившего в

войну. Спектакли прерывались воздушными тревогами, и все прятались в подвалы театров. Маленькие города с их убогой нищей жизнью, с карточками на хлеб стали для меня открытием итальянской провинции»³⁵.

Кажется совершенно естественным, что художник мобилизует в создаваемых им художественных образах свой жизненный опыт, то, что называется «знанием жизни»; мы привыкли считать такую работу художника законным процессом типизации. В этот процесс мастера неореализма внесли новаторские коррективы. Они типизировали без помощи вымысла и домысла, они не создавали ни модели, ни символы. Они искали и находили типических героев в самой действительности. Неореалисты придерживались только настоящего времени, снимали только то, что видели своими глазами, сейчас, здесь, вокруг себя. Такой метод определял и замыкал в себе временные и пространственные границы стиля.

«Белый шейх», первый самостоятельный фильм Феллини (1952), еще более резко отклонился от тематики и стиля неореализма. Сюжет был прост. Во время свадебного путешествия молоденькая провинциалочка Ванда, оказавшись, наконец, в Риме, в столице, покидает мужа и убегает из отеля. Она мчится в редакцию фотожурнала, чтобы разыскать своего идола и кумира — некоего Белого шейха. Этот самый Белый шейх — жалкое создание дешевой мещанской журналистики, герой «фоторомана» (поменьше текста, побольше эффектных фотографий). Даже не актер, а просто красавчик, модный типаж. Его занятие, его призвание — позировать перед фотоаппаратами.

Не одним Феллини была замечена потребность людей в кумирах. Вспомните «Старика и море» Хемингуэя. Старик, настоящий герой, — о чем думает настоящий герой в самые тяжелые минуты? О своих кумирах — о «великом Ди Маджио» и о «великом Сайзлере», а также о «великом Джоне Мак-Гроу»... Кто же они, эти «великие»? Да просто «звезды» бейсбола. На всем протяжении двадцатого века над жизнью маленьких людей, сменяя друг друга и быстро угасая, всходили и восходят «звезды». То «звезды» бокса и бейсбола, футбола и хоккея, то кинозвезды, то «звезды» корриды или вокала. Неважно в какой сфере, важно, чтобы был кумир. Кумиры всегда лучше идеалов, так как их можно видеть, лицезреть. Они — великие, они — всемогущие.

Хемингуэевский старик мечтает «взять с собой в море вели-

³⁵ Федерико Феллини. Как я пришел в кино. «Неделя», 1964, № 34, стр. 17.

кого Ди Маджио», а маленькая Ванда, не замечая никаких красот Рима, убегает от своей прозаичной, хоть и настоящей любви, чтобы увидеть «самого» Фернандо Риволи, своего героя, Белого шейха.

Мечта ее сбылась. Она увидела, как Белый шейх снимается в очередной сцене с одалисками. И для нее жалкие декорации не были жалкими, вульгарные сцены одалисок не были вульгарны, а немыслимо романтичны; пошлый костюм Шейха — облегающий, атласный, с блестками — был нарядом сказочного принца, о любви или хотя бы об одном взгляде которого она мечтала.

Феллини к этой тревожной подмене подлинной жизни мещанскими призраками и миражами, за которыми рано или поздно обнаруживается пошлость, еще более наглая, будничность, еще более облезлая, к этой современной «фатаморгане» будет впоследствии возвращаться не раз — и в «Ночах Кабирии», и в «Сладкой жизни», и в сатирической киноновелле «Искушение доктора Антонио», и, наконец, в «Джульетте и духах», где именно эта тема снова займет центральное место. Феллини, совершив свой круг, вернется к тому, с чего начал, отягощенный горечью, печальный.

Карнавальную тему в искусстве Феллини открыла безвкусная провинциалка. «Вокруг одна вульгарность и обыденность», — сказала Ванда, и праздник начался. С лестницы спускаются «персонажи»: разукрашенные мишурой одалиски, бедуины, арапчата, герои и красавцы; они движутся вниз под звуки... финального марша «8^{1/2}». Оказывается, еще тогда прозвучала впервые эта парадная, щемящая мелодия. Композитор Нино Рота стал постоянным соавтором Феллини. В марше персонажей «8^{1/2}» Нино Рота соединил музыкальные лейтмотивы нескольких феллиниевских фильмов; звучит там и мелодия «Белого шейха».

На роль Белого шейха Феллини пригласил тогда почти неизвестного актера Альберто Сорди. Ныне Сорди — самый популярный актер Италии, один из популярнейших артистов мира.

В первой самостоятельной ленте Феллини отчетливо ощутимы и отдельные элементы нового стиля, стиля Феллини, и его общие контуры — тревожная праздничность формы и глубокая нравственность мысли. Но пока что нравственность эта еще слишком изящна, юношески насмешлива. Тут еще во всю гуляет по экрану безудержная стихия пародии, легко высмеивающая все подряд: и энтузиаста мужа с его усиками, наивно выпученными глазками, провинциальной заботой о престиже семьи и суетливой нелепостью разнообразнейшей жестикуляции; и буржуазную «респектабельность» богатого римского дядюшки со всем его вы-

водком тетушек, кузенчиков и кузиночек; и экзальтированную Ванду, и самого Белого шейха, шикарно взлетающего к небу на громадных, как в сказке, качелях и в самом нахальном из возможных ракурсов рассматривающего очередную поклонницу. Комично выглядит в фильме даже самый город Рим, со всем его великолепием, сутолокой, абсурдными происшествиями и собором св. Петра, один вид которого (феллиниевский оператор Отелло Мартелли пока что снимает собор лишь издали, словно не смея приблизиться) должен дисциплинирующим образом воздействовать на душу населения и неустанно ее формировать.

Феллини вдруг извлекает из кладовых старого кино отвергнутый неореалистами параллельный монтаж и с его помощью аккуратно и пародийно разрезает сюжет «Белого шейха» на две совершенно симметрично чередующиеся линии приключений: прозаическая линия мужа пересекается «романтической» линией Ванды. Соответственно оказывается, что герои «Белого шейха» абсолютно взаимозаменяемы. Психологически они полностью идентичны, словно калькированы. В другом варианте муж сбежал бы к сверкающей кинозвезде или к элегантной манекенщице, а Ванда оставалась бы дома, прозаически брошенная, ревнующая, несчастная.

Дело ничуть не меняется оттого, что водной серии обстоятельств «маленький человек» хочет дорваться до солидного буржуазного благополучия, а в другой серии обстоятельств жаждет от буржуазной обыденности оторваться и потому гоняется за рыночными идолами толпы. Для того и был применен параллельный монтаж (пока муж бежит по городу, страдая и потея, Ванда прохладается на море, катаясь в лодке с «шейхом»), чтобы ввинтить сатиру, как штопор ввинчивают в пробку, в закрытый сюжет и раскупорить «шампанского бутылку». Нелепость житейской обыденщины постепенно доводится до гротеска, а «романтика» спускается на почву самой что ни на есть грубой житейщины: кумир толпы, Белый шейх, снимает свой оперный наряд, надевает стандартный пиджак, терпеливо сносит полученную от толстой жены вульгарную «неореалистическую» затрепину и, наконец, покорно укатывает на самом обыкновенном собственном велосипеде домой.

«Белый шейх» не был бы в полном смысле слова феллиниевской картиной, если бы в нем не зазвучали тревожные ноты. Фургон, который увозит «артистов», пока еще ничего не символизирует; фургон битком набит их красочной, маскарадной мишурой, их неудовлетворенными самолюбиями, неудачными биографиями

и затаенной обыденностью. Мотив будущей «Дороги» едва намечен. И вдруг быстрое движение фильма резко останавливается, и к нам приближается — крупным планом — страдающее лицо героя, того самого мужа, который только что был столь безжалостно развенчан и осмеян. На фоне каменистой стены человеческое лицо с каплями мученического пота на лбу. Это — мотив Феллини, его изобразительный язык. Человек затравлен Римом, толпой, приперт к стене. Страдальчески выразительно сочетание фактуры камня — грубой, шершавой, пористой — с искаженным человеческим лицом.

С феллиниевской экспрессией сняты и две уличные процессии, очень существенные во всем образном строе фильма. Муж во время своей бестолковой беготни по улицам в поисках исчезнувшей Ванды сталкивается с бодрым отрядом трубачей-бойскаутов. На его беду в этот день в Риме — военный парад. Разыгрывается великолепная эксцентриада. Взволнованный и одуревший обыватель, наткнувшись на организованное, стремительное и грозное коллективное единство бойскаутов, да еще и с трубами, совершенно теряет голову: он то пробует идти в ногу с отрядом и тоже бодро шагает левой, то вдруг спохватывается, мечется, оказывается позади шествия, хочет просочиться в сторону, пробиться против течения, но движение выбрасывает его вперед, и вот он уже шагает во главе колонны... Марш молодых трубачей — напоминание о былой носорожьей красивости муссолиниевских парадов. Атмосферой довоенного Рима вообще проникнута вся картина. Время сдвинулось, и все, что показано на экране, равно достоверно и для Рима 1952 года, и для Рима 1939.

Вторая процессия: традиционное шествие итальянских молодоженов по площади св. Петра на поклон к папе римскому. Процессия среди берниниевской колоннады дается как ироническая деталь римского быта, как часть городского пейзажа — видовая открытка, намеренно олеографически выполненная для туристов.

Финальные кадры «Белого шейха» — площадь перед собором св. Петра, его купол вдали, колоннада, организующая движение молодоженов к собору, — невольно воспринимаются как пластическое выражение вопроса: кого же благословляет папа римский? Стройная колонна мещанских парочек, подобных героям фильма, с вполне оформленным и прошедшим все испытания комплексом буржуа, шествует навстречу светлому будущему по площади своего Рима к своему папе. Изменила жена или нет — неважно. Важно, что оба они теперь в порядке. Они — как все, они — не выделяются, и поэтому им хорошо.

Финальная церемония вполне закономерно завершила фильм о мещанских претензиях у престола официальной религии, ханжески благословляющей мнимое благополучие и твердо на него рассчитывающей.

Таков был ранний Феллини.

Первые скромные ленты его совершенно затерялись среди многочисленных «розовых» кинокомедий, расплодившихся тогда в большом количестве. Комедии эти получили в критике собирательное название — «розовый неореализм». Ничего ужаснее, чем такое название, придумать было невозможно, но оно точнейшим образом соответствовало истине. «Розовый неореализм» заимствовал социальную живопись ранних неореалистических картин в спекулятивных целях украшения и развлечения, ради коммерчески выгодного, бодрого искусства.

Красавица Джина Лолобриджида надевала декольтированные облегающие платья «а ля ницета», но мажорные фильмы, в которых она выступала, все настойчивее доказывали, что жизнь стала легкой и веселой. Комедии получили новое назначение — скрывать правду. Чтобы сквозь поднятый ими веселый шум и гам слышать ноты тревоги, нужны были какие-то иные средства, чем те слишком разумные, слишком прямые сюжетные ходы, которые применил поначалу Феллини. Нужны были более глубокие открытия художника в эпохе и в самом себе. Феллини сделал такие открытия в фильме «Вителлони». Но даже и это произведение, получившее «Серебряного льва» на Венецианском фестивале 1953 года, прошло почти незамеченным. Это уж потом киноведы спохватились и вспомнили о чудесных феллиниевских оболтусах.

Впрочем и Феллини не сразу удалось перебороть и перекричать базарное искусство, торговавшее теперь оптом и в розницу и «неореалистическим» бельем на веревках, и толстыми кумушками, орущими через всю улицу, и полуголыми (бедность!) девицами, и веселым гомоном проказников-детей. Все то, что было правдой еще два года назад, ставилось теперь на конвейер серийного кинопроизводства с фирменным клеймом «сделано в Италии».

Рыночный расцвет «розового неореализма» ясно показал, что подлинный неореализм — при всем совершенстве лучших его творений — был и должен был быть явлением ограниченным во времени и в тематике. Именно эта, по-своему замечательная ограниченность стиля и поставила его в новые соотношения с жизнью, видоизменяя стиль изнутри.

Известный итальянский кинокритик Уго Казираги в 1966 году скорбел об утраченной цельности школы, возникшей в конце

40-х годов, и сожалел о том, что современное итальянское кино состоит из индивидуальностей. «У нас,— писал он,— есть кино Феллини, есть кино Антониони, кино Висконти, Рози, Пазолини. Но современное наше кино со всеми его „индивидуальностями“ не представляет собой определенной школы, направления или тенденции, которые можно было бы хоть как-то сравнить с тем, чем для всего мира являлся неореализм в период его расцвета. Конечно, нынешние наши индивидуальности в какой-то степени являются продуктом неореализма, и нет среди них никого, кто мог бы от него отречься. Однако ясно, что на смену... изумительному энтузиазму, который для того далекого времени был так типичен, теперь пришли индивидуальные взлеты, находки, иногда даже гениальные, но неспособные оказать решающего влияния на общее положение, „накалить атмосферу“ до того предела, который был достигнут в период утверждения неореализма»³⁶.

Бесспорно, что к началу 50-х годов неореализм перестал быть целостным направлением и постепенно распался на два принципиально различных способа делать фильмы. Рынку готовых изделий итальянской «массовой культуры» и «розовому неореализму» резко противопоставило себя искусство крупных художников, которые действительно дали миру кино Феллини, кино Антониони, Висконти, Пазолини.

Сама интенсивность неореализма, наиболее свежего и наиболее прогрессивного течения в послевоенном западном искусстве, предвещала появление большой поэтической индивидуальности, способной заново увидеть и воссоздать картину целого мира. Это предвестье сбылось, и с приходом Феллини школа, его выдвинувшая, не была унижена. Напротив, появление Феллини лишь доказало мощь движения неореалистов, плодотворность их коллективных усилий, глубокую истинность их открытий и свершений.

Гениальные взлеты и открытия, о которых упоминает Казираги, как и бурное развитие творческих индивидуальностей в итальянском кинематографе — явления, хоть и неожиданные, но исторически детерминированные.

Ведь сама действительность изменилась за истекшие после войны годы.

Первые раны, нанесенные войной и двумя десятилетиями фашизма, были как-то зализаны и залечены. Бедствия народа не

³⁶ Уго К а з и р а г и. Италия, 1945—1965. Немного самокритики. «Искусство кино», 1966, № 1, стр. 94—95.

стали столь вопиюще наглядны. Но это не значит, что они исчезли. Коренной, трагический в своей основе конфликт между человеком и обществом был в Италии снова загнан внутрь, за поверхность явлений.

Надо было раскрыть грязное и тайное неблагополучие, скрытое за внешним благополучием. Прежде всего неблагополучие в душах и в сознании людей, проистекающее из необратимости социальных ситуаций.

Нужен был решительный и новый шаг в искусстве.

Расцвет отдельных творческих индивидуальностей в Италии второй половины 50-х годов, тех мастеров, которые этот новый и решительный шаг сделали, был, можно сказать, предусмотрен неореализмом, «закодирован» в общей гуманистической концепции «естественного человека», свойственной неореалистическому кино. «Простые истины», которые неореализм отстоял, нуждались в смелом повороте к более сложной и острой проблематике. Наиболее радикально осуществил этот поворот Федерико Феллини.

В самом характере смятенного гуманизма итальянского мастера, в его концепции человеческой личности завершились искания западноевропейского искусства последних десятилетий и родились черты нового стиля.

Взаимоотношения Феллини с неореализмом — с точки зрения человека, учитывающего неизбежность и зависимость от общественной истории смены художественных форм, — могут быть определены более просто. В широком и вольном течении неореалистического стиля сложился новый стиль, который полностью себя выразил в 50-е годы.

Гораздо сложнее вопрос о том, почему именно Феллини создал новый стиль, какими возможностями для этого подвига (кроме безмерного дарования) он располагал.

Давно считается, например, что Феллини автобиографичен в своем искусстве (к этому мы, естественно, будем возвращаться). Но некоторые критики утверждают, что драматической биографии у Феллини не было. Другие художники пережили множество всяких драматических событий (Висконти был узником гестапо, Де Сика скрывался от гитлеровцев, Де Сантис был участником Сопротивления и т. д.), а с Феллини такого не случилось. Просто он был отдан в католический колледж в городке Фано, просто убежал с цирком, потом приехал в Рим, был журналистом-сатириком, художником-карикатуристом, во время войны каким-то чудом избежал муссолиниевской армии, служил на радио, в 1943 году женился на Джульетте Мазине, дружил и работал с артистом варьете Альдо

Фабрици и, наконец, сотрудничал с Росселлини в создании «Рима — открытого города». И все-таки, несмотря на то, что Феллини в исторических событиях лично не участвовал, на войне не был, в застенках не томился и т. д., и т. д., тем не менее, эпопея фашизма в Италии, война, поражение и послевоенная борьба были фактами личного опыта художника. Он прошел сквозь все эти события, несмотря на то, что легкомысленным юношей явился в 1939 году в Рим, зарабатывал шаржами и журналистикой в стиле Антоши Чехонте, уклонился от службы в армии дуче, а с 1944 года целиком посвятил себя искусству. В отличие от многих мастеров киноискусства Феллини нигде непосредственно к проблематике фашизма не обращался. И тем не менее — мы сумеем еще убедиться в этом — его искусство представляет собой, помимо всего прочего, также и гневную реакцию на эпоху фашизма, прокатившегося по Европе, и несет в себе силу встревоженного гуманистического противодействия новейшим модификациям фашистской идеологии.

В современных условиях искусство, таящее в себе такой заряд, не может не быть тратичным.

Зеркало трагического конфликта эпохи, когда человек, возродившийся из пепла фашизма, осознает самого себя и ожесточенно сопротивляется новым попыткам догматического пленения его воли и его мысли, — вот что такое искусство Феллини, взятое в самых общих очертаниях. В его искусстве — мощный прорыв к гармонии сквозь все мучительные кризисы современной идеологии, прорыв к подлинным человеческим ценностям, тем более значительный, что совершается он в пору идеологической инфляции.

Феллини нигде не декларирует общественных целей своей работы. Он вообще не политик и даже немного кокетничает своей наивностью в вопросах политики. Но независимо от того, сознает ли художник политический смысл своего искусства, смысл этот существует.

Появление Феллини было predeterminedено духовной историей его поколения. Обусловлено закономерностями итальянского неореализма. Эстетически и философски было подготовлено искусством 30-х и 40-х годов — поэтикой Брехта, клоунадой Чаплина, французской трагедией времен войны.

Среди некоторых западных теоретиков искусства распространена гипотеза, суть которой, кратко говоря, состоит в следующем. Поступательно развиваясь, искусство — в идеале — должно в конце концов настолько слиться с самой жизнью, с самой объективной реальностью, что для субъективности творящего художника, его ав-

торской воли, фантазии, короче, для проявления его человеческой личности, места не останется. В перспективе видят исчезновение индивидуального начала из творческого процесса. Чем прекраснее и гармоничнее будет социальная действительность, тем легче, «зеркальнее» будет функция искусства, пока оно не отпадет само собой. С точки зрения таких теорий, чем ярче художественная индивидуальность и чем активнее творящая воля, тем хуже. На это можно возразить одно: из понятия «жизнь» лишь временно можно изъять сознание человека и лишь условно можно отделить, абстрагировать взгляд индивидуума от непосредственной реальности, от материального мира, на который направлен этот взгляд. Человеческая мысль о материальном, «объектном» мире есть субъективная реальность, но реальность. Идея никогда не смогла бы стать материальной силой, если бы она не представляла собой духовную реальность — реальность жизни человеческого духа, который познает, творит, созидает новые науки, проникает в тайны мироздания. Диалектика процесса как раз и состояла в том, что активизация и обособление крупных художественных индивидуальностей были подготовлены внутри неореализма.

Кризис неореализма означал, как известно, не только завершение определенного этапа развития искусства, но и назревшую необходимость его обновления. Кризисные периоды — обычно периоды поисков. Искусство всегда заново устанавливает связи с «ускользнувшей» от него, изменившейся действительностью.

Неореалисты, максимально используя коренную, «видовую» тенденцию кинематографа к достоверности, «реабилитировали действительность» и как предмет искусства в глазах его творцов, и как критерий в глазах эстетиков. Мы воспользовались выражением Фейербаха потому, что «реабилитация действительности», по Фейербаху, явилась в XIX веке возвратом к сенсуалистскому (чувственному, непосредственному) восприятию и отражению мира. Нечто аналогичное принес неореализм в искусство середины XX века. В стилистике неореализма словно сама материя улыбалась, по словам Маркса, улыбалась, освобожденная от ложной идеологии. После двадцати лет фальшивой идеологии возврат к сенсуализму и прямому наблюдению — как глоток свежего воздуха. Непосредственность взгляда на жизнь отрезвляла «пьяные идеологией» головы точно так же, как идея моральной ответственности и ненависти к тиранам и палачам, провозглашенная Ануйлем, Камю, Сартром, с одной стороны, и как утверждение необходимости перестроить весь мир заново, согласно идеям коммунизма, выдвигавшееся революционным театром Брехта — с другой.

Воинственная трезвость обращенного к массам театра Брехта смыкалась с волевым напором французской военной трагедии, а она, в свою очередь, нашла земную опору в прекрасной материальности итальянских фильмов, трепещущей всеми красками, чувствами, волнениями и радостями, надеждами и унижениями, т. е. всеми эстетическими «неправильностями» и прихотями живой действительности.

Искусству предстояло сделать еще один шаг и реабилитировать человека, его духовный мир. Сквозь новые трагические противоречия послевоенного мира искусство должно было провидеть гармонию будущих человеческих отношений, предстоящее возвращение человека к самому себе. Образ этого возвращения маячит в финалах фильмов Феллини. Вот почему главной художнической задачей Феллини стало утверждение любви в самом непосредственном — человеческом, и в самом широком — философском смысле слова. Такова — в самом общем, разумеется, виде — позиция Феллини по отношению к опыту европейского искусства, который он наследует и развивает. С Брехтом, в частности, его роднят глубокий демократизм, резкая критика буржуазного общества с позиций социальных низов, хотя, конечно, действенные, революционные выводы Брехта чужды Феллини.

Его творчество, бурное и вместе с тем властное, владеющее всеми пультами управления мыслей, эмоций и образов, сразу, без утонченности выразило мощное и обостренное чувство возрождения личности на фоне глобального кризиса и тех идеологических систем, которые осуществляли массовое объединение людей по инквизиторским принципам «чуда, тайны и авторитета», и тех, которые пытались низвести человека до уровня обывателя, человеческую же потребность в духовной жизни, в культуре заменить всякого рода материальными благами, цивилизацией комфорта.

Вот чем вызвана духовная перенасыщенность феллиниевского творчества. Стилль Феллини составляет одно целое, хотя внутри себя подчиняется неудержимой эволюции. Но эволюция эта не постепенно разворачивается, а прямо-таки взвывается перед нами, как отпущенная пружина в момент, когда сработал заранее и точно рассчитанный механизм самой истории. Постоянны лейтмотивы, которые проходят сквозь все фильмы Феллини, меняясь во времени и пространстве экрана. Отдаленные признаки замысла «Сладкой жизни» можно увидеть в «Вителлони» и еще раньше — в «Огнях варьете» и в «Белом шейхе». Искусство пролагает дорогу вглубь, внутрь, к сущностям явлений внешнего мира, к тому, что таится под его оболочкой.

И как всегда, когда искусство порывается сквозь внешность явлений увидеть невидимое — их сущность, оно усиливает выразительные средства, сгущает образную фактуру и для этой цели обращается к поэтическому языку метафор, а иногда и символов.

Неореалистическая эстетика в принципе «говорила» прозой — в лучших произведениях, таких, как «Похитители велосипедов», — великолепенной, точнейшей прозой, исполненной тайной нежности. Феллини заговорил иначе. Однако фактура и выразительные средства феллиниевского киноэкрана, новое понимание кадра, динамическая экспрессия монтажа и другие особенности «языка» его картин — все было обусловлено движением времени.

В обаятельной киносказке Де Сики и Дзаваттини «Чудо в Милане» (1950) есть такая сцена: бедняки и безработные, построившие из жести и ящиков свой городок на пустыре, затеяли лотерею. Юная девушка с повязкой на глазах должна вытянуть жребий. Разыгрывается одна-единственная на всю толпу — но зато настоящая! — жареная курица. Кому, какому счастливцу достанется счастье? Курица досталась старичку, который тут же жадно и торжественно съел ее в молчании притихшей толпы голодных.

Феллини отказался и от счастливого жребия, и от жареной курицы, и от повязки на глазах. Его не интересуется сюжет несчастного или счастливого случая, пусть даже случай этот типичен.

Щегольство наблюдательности пришлось на время бросить. Не то, чтобы уличное происшествие больше не удивляло своей социальной живописностью, нет. Но оно уже требовало осмысления и связи с какими-то другими событиями, оно тяготело к слиянию с некоей более широкой, общей закономерной картиной мира. Настал конец неореалистическому восхищению достоверностями. Достоверность, кстати, вообще один из самых хрупких материалов искусства. Драматические истории, скрытые за тремя строчками газетной хроники, потребовали обобщений. Множественность будничных драм нужно было расшифровать, найти точки их пересечения, разгадать их «монтаж». Заметили вдруг, что кругозор неореализма благороден, но замкнут.

Неореалисты всегда предпочитали изображать беду, но не вину, несчастье, но не зло, нищету, но не убожество. Добро казалось им столь же легким, сколь и естественным, разумным, а зло часто отождествлялось с глупостью. В справедливость верили просто потому, что она — справедливость, а от уродства отворачивались только потому, что оно — уродство. Сразу после войны такая доверчивая интонация была хороша и естественна; хотелось выйти на улицу и обнимать незнакомых людей — настроение, запо-

нившееся всем, кто помнит весну 1945 года. Неореализм в Италии был отзвуком этого настроения. В глубине стиля покоилась идиллия. Демократизм его был конкретен и прекрасодушен. Демократизм итальянских мастеров после войны — это как март после зимы, когда даже грязный снег красив и ветер полон надежд и обещаний.

С вторжением Феллини в этот стиль пришла наивность притчи и почти фольклорная условность. Бурный темперамент разрушил хрупкие пропорции и тонкие силуэты послевоенного итальянского кватроченто. Вместе с Феллини в искусстве 50-х годов родилась трагедия универсальная, а не интеллектуальная. Истоки трагического начала обнаружались внутри самой личности. И поэтому в отличие от экзистенциалистской трагедии военных лет новая трагедия предстала трагедией жизни, а не смерти. Не была извлечена из философии и сверху спущена на землю, чтобы призвать людей к практическому действию, к насилию над насилием, к сопротивлению злу, а пришла сама, снизу, органически выкристаллизовалась из народного сознания и поднялась к вершинам философии.

Ясность возникает из клубящейся мглы. Герои Феллини проходят сквозь ад социальных и нравственных испытаний прежде, чем экран освещает спасительная финальная улыбка. Каждый фильм ходом своим напоминает ход смертельной болезни. Но нет врача, который мог бы спасти человека. Он сам обязан найти выход, понять смысл и ценность своего личного существования и тем спасти не собственную шкуру, а душу.

Понятно, какие громадные изменения произошли, если при такой задаче Феллини сохранил принцип неореализма творить, вплотную приближаясь к объекту, к жизненному материалу. Приближение это не надо понимать слишком буквально, кинематографично, хотя и в этом смысле Феллини надолго сохранит верность натуре, натурным съемкам. Земное, материальное, чувственное восприятие мира — вот что неискоренимо в феллиниевских образах, какие бы сверхреальные, фантастические полеты мысли они в себе ни содержали.

Сдвинулись ритмы. Разные планы реальности, воспринимаемой человеческим сознанием с разной степенью крупности, подчинили изображение иной логике. Житейский фон не исчез, но ракурсы его были драматизированы и сами стали элементами жизненной драмы, частью ее сюжета; кадр перестал рассказывать и приобрел пластичность. Пространственному развитию сюжета было противопоставлено развитие во времени. Информация стала в кинема-

тографу осуществляться посредством красоты, стала одной из ее функций.

Обо всем этом Феллини сказал очень просто: «Первый человек, который окажется на Луне, не обязательно будет поэтом. Если он будет просто фотографировать и привезет свои фотографии на Землю,— все мы будем изумлены. Но второй человек, который попадет на Луну, должен быть поэтом, чтобы суметь рассказать нам о ней больше, чем расскажут фотографии, чтобы изумить и взволновать нас»³⁷.

С этими словами интересно сопоставить признание Роберто Росселлини о впечатлении, которое произвел на него феллиниевский «Белый шейх». «Я пережил,— писал Росселлини,— тысячу чувств, ибо я узнал на экране Феллини таким, каким я знал его интимно на протяжении многих лет. Потрясенный, я вдруг почувствовал себя старым, а его, его я почувствовал таким молодым...»³⁸

Росселлини узнал художника в его произведении — вот что его потрясло и поразило. «Тысяча чувств» свидетельствовала о новом способе творчества, о новом отношении к искусству и к жизни. Основатель итальянского стиля первый заметил и осознал перелом. Росселлини понял, что открыт метод, способный сделать кинематограф подобным флейте, на которой художник будет играть, как захочет, выражая все особенности своей натуры, совершенно так же, как поэт пишет стихотворение, прозаик — повесть, живописец — картину.

Расстояние между последними шедеврами неореализма и надвигающимся новым искусством оказалось очень коротким.

Итальянское киноискусство должно было научиться понимать невидимые, скрытые от простого наблюдения процессы действительности, иначе бы оно выродилось и погибло. «Бывает, — сказал Генрих Бёлль, — что на фотографии или на пленке становится осязаемой лишь суть ландшафта, его дыхание... плач становится чем-то большим, чем плач одного человека, — плачем человечества. И тогда не просто открываются чьи-то тайны, а становится зримой тайна человеческого существования»³⁹. Создание документа понятой, мыслимой действительности, увиденной внутренним зрением, осознанной и тем более реальной, — такова была задача новых гуманистов в европейском искусстве, стремившихся

³⁷ Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.

³⁸ «L'Espresso», 12 ottobre 1956.

³⁹ Генрих Бёлль. Гуманная камера. «За рубежом», 1964, № 42, стр. 31.

поднять документ до уровня поэзии, поэзию же сделать документом духовной жизни человека.

Говоря о своих взаимоотношениях с неореализмом, Феллини обычно настаивает на том, что в самом неореализме были уже заложены потенции дальнейшего развития: «... Задача состояла в том, чтобы поставить себя в такое положение, когда бы мы сами стали как бы зеркалом действительности, отражающим ее всесторонне — сбоку, сверху. В этом урок неореализма»⁴⁰.

Так, во всяком случае, воспринял этот урок один из тех, кто прошел с неореализмом весь его путь.

Феллини хотел стать и стал зеркалом действительных, трагических противоречий современного человека и западного мира. Его искусство поэтому, прервав, продолжило тем самым процесс развития, начатый неореалистами, ибо шагнуло дальше вслед за проблемами самой жизни. Стиль его «выломился» из единого направления неореалистической школы не по капризу вдохновения, а в силу неумолимых закономерностей самой истории. Не авторский произвол, а волеизъявление времени толкнуло Феллини к новым темам, заставило каждым своим фильмом открывать новые возможности киноискусства.

«Вителлони»

Был на арене неврастеник, на лугу он —
здоровый парень, вот в чем дело.

Эрнест Хемингуэй

Серьезная работа Феллини в современном искусстве началась с легкомысленного на первый взгляд фильма о бездельи. В 1953 году, когда еще «Белый шейх» не успел выйти на экран, Феллини вдруг очень быстро, как бы на одном дыхании, сделал фильм о скучающей и рассеянной «золотой молодежи», о тех симпатичных молодых парнях, которые могут целый божий день бесцельно фланировать по улицам своего городка, созерцая и перешучиваясь в ожидании какой-нибудь авантюры. Они держатся друг за друга и предпочитают ни о чем не задумываться. Отсюда и название фильма — «Вителлони» («I vitelloni», 1953), в буквальном переводе означающее «большие телята», телята-переростки, которым пора самостоятельно пастись, а они все еще сосут материнское молоко. Обычно название этой картины переводят по смыслу, условно: «Бездельники» или «Маменькины сынки».

Но для самого Феллини именно слово «вителлони» много значило. Беспечное, оно должно было звучать и нежно, и презрительно. Так когда-то, в тридцатые годы, на родине Феллини, в городке Римини, достопочтенные городские обыватели называли своих отбившихся от рук сыновей. Название фильма имело для его автора значение автобиографическое и в то же время расширительное, нарицательное. В нем был оттенок грусти и легкомыс-

лия, от него веяло молодостью и праздностью, особенным, сладостным ничегонеделанием и несколько хвастливым благодушием. Все эти оттенки — и атмосферу легкую, необязательную, и интонацию беспечную, чуть вздорную — Феллини непременно хотел сохранить в своем фильме, придав, однако, беспечности характер беспокойства, а благодушью — ритм тревоги.

Задача была трудная, почти музыкальная по своей природе (передать мажор в миноре, смутную неудовлетворенность в радости), но она удалась. Фильм словно едва заметно покачивался на волнах противоположных ритмов, подчиненных в конечном счете отношению автора к своим героям. Он их осуждал и оправдывал, посмеивался над ними и сочувствовал им. Поэтому в фильме ничего особенного и не происходило: так, случайные какие-то происшествия, разразилась гроза в начале, и время от времени, в самом отсутствии действия сгущались какие-то тучки тревоги, налетал ветер, потом атмосфера разряжалась, снова проглядывало солнце, все успокаивалось, спускались серые сумерки, удлинялись тени героев, и еще более покинутым казался опустевший после отхлынувшего шквала курортников зимний городок с его постоянными обитателями — мещанами, еще бесконечнее тянулись длинные песчаные пляжи («знаменитые, чисто феллиниевские пустые пляжи», — как писали и пишут критики на всех языках мира), торчала фанера купален, холодно шумели адриатические волны, ветер все усиливался и гнал бездельников с берега моря обратно в обжитость знакомых до последнего кирпича улочек, где все было слишком близко, известно и тихо и где только они одни и могли себе позволить безнаказанно нарушить гулкую тишину своими нахальными выходками.

Этих молодых людей в Италии узнали сразу, но тревожная интонация автора замечена не была. Фильм имел определенный успех, на Венецианском фестивале получил «Серебряного льва». В печати Феллини хвалили не только за «брызжущий» талант, проявившийся столь весело и солнечно, но и за то, главным образом, что молодой кинематографист показал себя трезвым наблюдателем и обличителем нравов. Левая итальянская критика до сих пор очень любит именно этот ранний феллиниевский фильм, противопоставляя его всему остальному творчеству художника как произведение чистого неореалистического стиля.

«Для многих из нас все лучшее в Феллини связано с его фильмом „Маменькины сынки“», — писал критик Уго Казираги¹.

¹ Уго К а з и р а г и. Бой вокруг фильма «Сладкая жизнь». — «Искусство кино», 1960, № 10, стр. 151.

Обычно, упоминая об этом фильме, итальянские критики отмечали сатирическое изображение нравов итальянской провинции, и вскоре был выработан для характеристики метода Феллини особый термин «сатирический морализм» («del moralismo satirico») ².

Термин был по тем временам в общем верен, во всяком случае, он четко обозначал два характерных профиля Феллини: сатирика и моралиста, психолога. Творчество Феллини действительно балансирует между сатирой и нравственной проповедью, совмещая элементы того и другого в очень неожиданных, подчас совершенно непредвиденных соотношениях. Уже в «Белом шейхе» эти элементы заметны, но там они сосуществовали еще раздельно. В «Вителлони» они впервые и неуловимо слились.

Реалистическая достоверность изображения оставалась при этом вне всяких подозрений. Все точно так и было, вернее, стало в итальянской провинции начала 50-х годов. Все было снято с натуры. Только раньше на этих скучающих и рассеянных парней, которые вдруг подросли, никто не обращал внимания. Были заботы более серьезные.

Скромное произведение Феллини заставило задуматься одних только кинокритиков, да и то не сразу. Сокрушались о судьбе изображенных в фильме юношей, вспоминая их трудную биографию в реальной истории и светлую — на кинематографическом экране.

Как же так, ведь еще совсем недавно эти юноши были чуть постарше маленьких героев неореализма, тех самых, которые так трогательно дружили со своими отцами в условиях послевоенной безработицы и в которых так верили неореалистические мастера.

Феллиниевские оболтусы успели пережить годы войны, оккупации, Сопротивления, освобождения. Старшие братья тех самых мальчиков, которые своими глазами видели, как немцы расстреливали донна Пьетро в «Риме — открытом городе», они ведь тоже могли пережить эти страшные мгновенья, но теперь стали просто пижонами, ни к чему не желают относиться серьезно. Им все теперь фактически «до лампочки» — вот что возмущало. При этом никак не могли уловить, что же все-таки превалирует в двойственном отношении автора к его героям — сочувствие или осуждение. Смущала усмешка.

Заметили также, что в роли одного из феллиниевских парней выступил тот самый Франко Интерленги, который еще мальчиком

² См., напр., статью о Феллини в «Enciclopedia dello Spettacolo», vol. V, 1958.

играл одного из маленьких итальянских беспризорников военного времени, одного из «шуша» в знаменитом фильме Де Сики 1946 года. И этот факт тоже показался многозначительным. Может быть, Феллини в самом деле не случайно выбрал именно бывшего «шуша» на роль самого задумчивого из своих вителлони — того, кто в конце концов все-таки решается уехать из города.

Чувствовалось все же, что связь времен Феллини устанавливает в какой-то иной плоскости. Тогда-то и заговорили впервые о том, что Феллини просто-напросто «вспоминает» на экране свою молодость и что героев он не осуждает только потому, что сам был когда-то таким же легкомысленным парнем. Многие решили, что вообще все в фильме слишком очаровательно, чтобы иметь социальный смысл.

Примерно такая логика руководила почти всеми высказываниями французских критиков. «Суровое осуждение? — спрашивал, например, П. Овальд. — Что вы, о нет! Не может Феллини быть суров по отношению к своим вителлони, ведь он их так любит, и мы его любовь понимаем, чувствуем, ведь они — его детство, отрочество, вся его юность, то прошлое, одновременно далекое и близкое, по которому он испытывает тайную и нежную тоску»³. Надо отдать должное французским авторам: они сразу уловили тогда важную черту феллиниевского стиля. Изысканно и тонко анализируя тайны феллиниевской манеры и лирики, они, однако, сводили на нет социальную конкретность его произведений.

Вскоре и некоторые итальянские критики обратили внимание на эти особенности художника: «Воспоминание — вот что более всего волнует Феллини, вот что пробуждает в нем вдохновение, полное жизни, интуицию, часто совершенно удивительную»⁴.

Казалось бы, эти слова звучали как похвала. Они и стали бы похвалой, если бы критики Феллини своевременно увидели, что именно несут с собой его «воспоминания, вдохновение и интуиция». Но мотив исторической памяти был с самого начала заглушен понятием «автобиографичности», которую сочли не вполне совместимой с доктриной неореализма. Исторический характер «автобиографизма» новой феллиниевской манеры оставался непонятным, смысл его ускользал.

И получалось, что французские знатоки Пруста, Джойса, умельцы первоклассного формального анализа уже восхищенно

³ Patrice-G. H o v a l d. Le néo-réalisme italien et ses créateurs. Paris, 1959, p. 183,

⁴ «Il Contemporaneo», 1955, N 18, p. 16.

извлекали из творчества Феллини образцы мистической барочной символики, а итальянские теоретики неореализма все еще высказывали недовольство тем, что Феллини «вспоминает прошлое», вместо того чтобы показывать тружеников и стачки.

Между тем Феллини, совершенно не колеблясь, сам дал своим милым вителлони недвусмысленную и весьма жесткую социальную характеристику. Он назвал их «безработными баловнями буржуазии» и говорил об этом типе молодых людей своего общества без всяких недомолвок и поэтических туманностей следующее:

«Они сами не знают, почему они ничего не делают. На этот вопрос им трудно ответить. Во-первых, у каждого из них есть кто-то, кто его содержит: отец, мать, сестра, тетка, семья, одним словом. Семья вас кормит, одевает, дает кров и немного карманных денег на кино и сигареты. Во-вторых, они не знают, что хотели бы делать. Они презирают те скромные должности, те ничтожные занятия, которые провинциальный городок может предложить молодым людям, не имеющим никакой профессии. Все они учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь, все они — недоучки. И никаких определенных планов у них нет. Они вечно ждут чего-то, ждут какого-то письма из Рима, предложения из Милана, ждут вызова в столицу, в большой город, где им мерещится блестящее будущее, широкие перспективы... Возраст их уже приближается к тридцати, а они все еще валяют дурака и развлекаются мальчишескими забавами. Они блистают в течение трех месяцев купального сезона, а остальное время года живут воспоминаниями о нем в ожидании следующего. Это — „безработные баловни буржуазии“, маменькины любимчики, вителлони. Однако прошу учесть — они мои друзья, и я им желаю всяческого добра. Однажды мы заговорили о них с моими сотрудниками Флайяно и Пинелли⁵, и в качестве бывших вителлони, экс-вителлони мы принялись наперебой вспоминать и рассказывать всякие смешные истории. В конце концов нам стало очень грустно. Тогда мы сделали этот фильм».

⁵ Тулио Пинелли — сценарист, постоянный сотрудник и друг Феллини. Начиная с «Огней варьете», участвовал в создании его сценариев. До этого Пинелли вместе с Феллини работал над сценариями фильмов «Без жалости» Латтуады, «Во имя закона» («Под небом Сицилии») и «Дорога надежды» Джерми, «Фортуелла» Эдуардо Де Филиппо. Эннио Флайяно — писатель-сценарист, также сотрудничающий с Феллини с самого начала его творческого пути. Как правило, Феллини делает фильмы в тесном содружестве с несколькими близкими ему по духу и удивительно спаянными между собой людьми. Кроме двух названных сценаристов, к его творческому «эки-

Феллини добавляет: «Ведь меня интересуют прежде всего внутренние, духовные биографии»⁶.

Получился фильм о легкомыслии трагического поколения. О необходимости его прозрения. О поколении, которому нечего делать в своем обществе и которое ничего не хочет в нем делать. Неосознанно и лишь до поры до времени, но все-таки не хочет. Вот этот-то момент нежелания и скуки, момент неопределенный и потому особенно критический, фиксирует фильм. Повзрослев, молодое поколение либо принимается служить общественному строю ретиво и угодливо, смиряется, помалкивает и делает карьеру в канцеляриях, министерствах и банках, либо продолжает скитаться без всякого смысла, переживает муки духовной немоты, скрытую душевную смуту, которая неизвестно чем кончится.

Феллини заметил возвращение социального типа, обратил внимание на повторность того социального явления, частицей которого он сам был в 30-е годы и которое снова в 50-е годы вернулось в общественную жизнь Италии, да и не одной только Италии. Конечно, снятый с натуры, достоверно и точно, фильм повествует прежде всего о втором, послевоенном (а если брать историю буржуазного общества в целом — то и третьем, десятом, энном по счету) появлении разочарованных молодых людей, но он повествует также и о закономерной повторности их духовной биографии, о неизбежности разочарований.

Вскоре послевоенное поколение молодежи само заговорит о себе, заговорит от первого лица — в литературном движении английских «сердитых молодых людей», в прозе и драматургии американских битников, в некоторых произведениях кинематографической «новой волны» во Франции. Этому поколению посвятит свой фильм «Обманщики» Карне. Кайят создаст не менее знаменитое произведение об отчаянии молодых — фильм «Перед потопом», а Шаброль поставит своих «Кузенов». Джон Осборн в пьесе «Оглянись во гневе», прозаик Кингсли Эмис в «Счастливишке Джиме» будут раздраженно и саркастично объяснять, какой счет предъявляют «сердитые молодые люди» своим отцам,

пажу» принадлежали композитор Нино Рота, художник Пьеро Герарди и оператор Отелло Мартелли, который снимал все фильмы Феллини, вплоть до «Сладкой жизни», т. е. до тех пор, пока Феллини работал на натуре, а не в павильоне. Вообще же Феллини свойственно творческое постоянство, и его кинематографическая группа представляет собой хорошо слаженный ансамбль, как бы единый, точно настроенный инструмент.

⁶ Цит. по кн.: Patrice-G. N o v a l d. Le néo-réalisme italien et ses créateurs, p. 183.

современному обществу, наконец, истории. Сыновья уличали отцов в компромиссах с социальной несправедливостью и мещанством. Сыновья высмеивали отцовские прокисшие и явно себя не оправдавшие идеалы, но сами никаких новых идеалов предложить не могли.

Пятидесятые годы стали, как известно, эпохой отчаяния западной молодежи, временем ее глубоких разочарований.

Созданная художниками этого нового поколения литература и кинематография останется документом духовной истории общества.

Все же самое веское слово о вине старших и беде юных произнесут те, на чью долю выпала тяжкая миссия «связать времена»: довоенное, военное и послевоенное. Те, кто перед войной своими глазами видел торжественную поступь фашистских легионов — как Генрих Бёлль, как Федерико Феллини. Именно они первые стали не только разрушать прошлые иллюзии и миражи, но искать новые ценности.

Итальянские оболтусы по сравнению со своими сверстниками в других странах Европы и Америки не были еще ни «сердитыми», как герои Осборна, ни несчастными и бездомными битниками, как герои отчаянной «Дороги» Керуака; у парней Италии какие-либо убеждения, в том числе и отрицательные, отсутствовали полностью. В общем, в 1953 году вителлони были представителями самого безобидного и самого провинциального типа бездельников.

Но именно этот вариант оказался наиболее «чистым» в смысле возможностей социального диагноза и наиболее специфическим в смысле национального колорита. Совершенно незаметно для зрителя Феллини сдвинул прошлое и настоящее, соединил историческое время с личным временем. Столкновение эпох и времен происходит за кадром, в сознании автора, зрителей же оно заставляет смотреть на изображаемое явление то изнутри, то извне, то приближаясь психологически к происходящему на экране, то вдруг отдаляясь от него, воспринимая тоску героев холодно и отчужденно.

Ассоциации рождаются сами. Становится понятно, почему провинциальные итальянские парни 30-х годов со свойственной им безответственностью и легкомыслием так легко брали все то, что «давал» им муссолиниевский режим, и не задумывались над тем, что приходилось отдавать взамен. В 50-е годы, доказывал феллиниевский фильм, снова итальянские парни ни о чем не думают и снова целиком вверяют свою судьбу «маменькам» и

«папенькам», проявляя при этом и традиционное итальянское фанфаронство, и не менее традиционное предрасположение к забывчивости.

Удостоверяя точность изображения, Карло Лидзани писал, что Феллини показал на экране «итальянских юношей — честолюбивых, но неспособных ничего довести до конца, поверхностных и ленивых, донжуанов на улице, но конформистов дома, болтунов, строящих проект за проектом за столиком кафе, но привязанных к юбке матери и жены в домашних стенах. Этот тип встречается в Италии везде понемногу, но особенно часто в провинции»⁷.

Национальная самокритика впоследствии заняла важное место в творчестве других кинематографистов Италии. Для Феллини такое начало было, как теперь ясно, и символично, и снайперски точно. Начав свою «исповедь сына века» с меткой самокритики, он идет дальше и делает одно важное для себя открытие относительно современного ему общества. Вопрос ставится наивно, но именно потому убийственно: в обществе нет дела, достойного самого обыкновенного человека. Даже для самого законного члена общества — законного в классовом отношении, — и для него нет дела, которое бы стоило человеческих усилий. Но и это еще не все. Беда состоит в отсутствии дела, и это самое отсутствие как раз и является универсальным законом существования, главным условием материального успеха.

Феллини с его даром карикатуриста заметил сперва лишь самую смешную сторону социального противоречия и извлек из него весь запас юмора. Вероятно, уже в процессе съемок «Вителлони» Феллини стал постепенно понимать весь коренной трагизм этого «смешного» противоречия мира, окружающего художника, ибо уже тогда его начали мучить одновременно и замысел «Сладкой жизни», и форма «Дороги». Но характерно, что Феллини, как и другие европейские художники в начале 50-х годов, когда итоги войны были подведены, со всей остротой и наглядностью увидел именно пронзительный комизм общественного устройства, в основе которого лежит принцип бездельности и безыдеальности.

После войны неореалисты законно и справедливо требовали, чтобы людям дали работу. В «Вителлони» есть такая сцена: «ве-

⁷ Цит. по сб.: «Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания». (Составитель сборника и автор комментариев Г. Богемский). М., «Искусство», 1968, стр. 47. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются кратко: Сб. «Федерико Феллини». М., 1968.

ликовозрастные телята» едут на автомобиле по шоссе. Дорогу ремонтируют рабочие. Происходит мгновенная перебранка. Кончается она тем, что «сынки» морально капитулируют и, комически размахивая своими кашне, стараются поскорей убраться, а рабочие с нескрываемым осуждением смотрят им вдогонку. Рабочие кругом правы, и моральный перевес целиком на их стороне. Но их-то труд каков? Вот в чем вопрос. Ну, дали людям работу, изнурительную и лично для них совершенно бессмысленную, — а что же дальше? — так конкретизируется социальный подтекст фильма.

Феллини, считая, что этим он продолжает работу неореализма, изменил аспект художественного исследования действительности: в ответ на тему безработицы он показал безделье и тут же рядом показал, какова работа, которую общество дало, наконец, нуждающимся. Не труд, не созидание, не удовлетворение внутренней потребности, работа — это найм, услужение хозяину, продажа себя, — вот социологический вывод фильма.

Мы пережили вместе с неореалистическими героями все их муки в поисках работы — любой, изнуряюще тяжелой или бессмысленной. Тогда был голод, жестокая борьба за существование, за кусок хлеба. И в той ситуации никто — ни зрители, ни герои фильмов, ни их авторы — не задумывались над тем, осмысленна ли та работа, которой добивался итальянский трудовой люд, соотносится ли этот подъяремный труд внутренне с человеком, им поработанным, каков характер этой связи?

Феллини отнюдь не поставил, да и не пытался поставить проблему прямо, во всем ее социальном объеме. Но он, подобно некоторым современным ему западным писателям, приблизился к самой ее сути и констатировал психологические следствия изуродованности самого понятия труда и бессмысленности его там, где самоцелью является не человек, а богатство или власть. С этого пункта и начал Феллини универсальную критику всех моральных установлений современного ему общества, начал в тот самый момент, когда Италия, сверкая новыми неоповыми огнями рекламы, под восторженные разглагольствования отечественных и зарубежных журналистов вступала в полосу «экономического чуда».

Если такое «чудо» дает человеку работу, меланхолично замечает Феллини, то понятно, почему по ее следам приходят скука и опустошенность. Может исчезнуть безработица, но безделье останется. И тут мысль Феллини делает крутой поворот, меняет тон: быть может, и хорошо, что безделье существует, что

не один лишь бизнес царствует в мире? Образ «безделья» поворачивается в фильме то одной своей стороной, то другой, является то псевдонимом бессмысленности «дела», то синонимом бескорыстия, антиделовитости, презрения к утилитарному и житейскому обиходу, своего рода похвалой нерасчетливой и щедрой праздности. «Это,— сказал сам Феллини,— неподвижность, под которой что-то растет, бродит»⁸.

Тут содержался первый пункт программы, противопоставивший духовное, свободное начало деловому практицизму века. Когда-то завистливый разум бросил вызов самому Моцарту, «гуляке праздному», и победил его. Трагическую формулу этой бесславной и самоубийственной победы вывел Пушкин. Теперь настал иной черед. Теперь веселая бесцельность бросала вызов пресловутой целеустремленности и разумному практицизму — и в идеологии, и в повседневности бытия.

Художественному темпераменту в фильме дана непринужденность, воля, сама скука показана бодро. Смех оставляет свой след везде — в структуре образов, в иронии сюжета, в его «морали», а также в живописи, в композиции, в фактурной выразительности отдельных кадров. И то ли сюжет еще не представляется художнику опасным, то ли, найдя себя в искусстве, Феллини сам лукаво радуется меткости своих догадок, той ясности, которая далась так легко, без мучений.

Тем не менее в «Вителлони» он явно с кем-то спорит. Какая-то задиристость была в самой непринужденности, в чуть подчеркнутом легкомыслии, с которым затрагивались, словно невзначай, так, походя, серьезные вопросы.

Спор, во-первых, шел с пессимистами. С теми, кто поторопился назвать послевоенную молодежь «побежденным» поколением («Побежденные» Антониони, 1952). Во-вторых — с догматиками. Тридцатитрехлетний автор, выдерживая до конца интонацию повесы праздного, прикидываясь одним из вителлони, небрежно отшучиваясь и сам еще не сознавая до конца своих идей, бросил вызов социологической схеме и схеме, привыкшей делить жизнь лишь на черное и белое, правое и левое, правильное и неправильное. Героев в «Вителлони» пятеро: Альберто, Моральдо, Фаусто, Леопольдо и Рикардо. Их играли: Альберто Сорди (Альберто), Леопольдо Триесте (Леопольдо), Франко Фабрици (Фаусто), Франко Интерленги (Моральдо) и, наконец, брат режиссера Рикардо Феллини (Рикардо).

⁸ Сб. «Федерико Феллини», стр. 116.

Они слоняются без дела по своему городку, заложив руки в карманы плащей, поеживаются, перешучиваются и ждут, когда вернется лето с его блеском. Вителлони долго спят, потом среди бела дня выходят на улицу, делая вид, что идут по делам, а не так, погулять. Они ищут развлечений и, надо сказать, развлекаются более невинно, чем их испанские сверстники из фильма Хуана Антонио Бардема «Главная улица». Те уже служили в банке и были циниками. Они свободно могли доставить на дом к старику гроб, а некрасивую девушку сделать предметом жестокого «розыгрыша». Итальянские оболтусы не были столь изобретательны. Они были ленивы, добры и сентиментальны. Нехитрый сюжетный ход феллиниевской картины целиком зависит от поведения самого ветреного и «донжуанистого» из парней: Фаусто не хочет жениться на соблазненной им девушке (прехорошенькой, получившей приз красоты на местном фестивале), потом все-таки женится под натиском морали «предков», потом изменяет жене, потом жена рождает ему ребенка, потом, не выдержав легкомыслия мужа, жена с ребенком на руках уходит из дома; и тогда, наконец, Фаусто начинает метаться по городу в поисках сбежавшей жены и находит ее, все простившую и все понявшую, как полагается.

«Искупительный» финал маленькой истории есть сжатое изложение того, что еще недавно, в «Белом шейхе», было развернуто как самостоятельная линия сюжета (поиски жены). Тут Феллини намеренно повторяется, только очень кратко, для того лишь, чтобы показать, как Фаусто, получив внушительную порку ремнем от собственного отца (очень смешная сцена), окончательно приходит в себя, берет под руку Сандру, и, чуть пританцовывая, они — семья! — возвращаются по ночной улочке к себе домой, в лоно морального благополучия...

Итак, отлупить ремнем великовозрастных балбесов, тех, кого у нас именуют «стилягами», — и дело с концом. Это — в сюжете, где все поучительно, тривиально, морально и правильно. Что же на экране? Буря красок (несмотря на то, что фильм, как и все итальянские некоммерческие ленты того времени, был черно-белым), жажда жизни, человеческая энергия, которую некуда девать; главным образом авторская, феллиниевская, бесконтрольная радость бытия; беспорядочное, веселое чувство молодости, которое время от времени, в определенные ритмически расчлененные моменты фильма, словно бы разбивается, как волны о берег, о бессмысленную неприкаянность, недоумение, неосознанное бессилие героев.

Уже начало таково: и бурно, и весело, и звонко, а потом празд-

ник стремительно рушится. Сперва вителлони, развалясь, сидят за столиками на солнечной веранде курзала и, усмехаясь, свысока смотрят на суету вокруг. Нарядная толпа приветствует только что выбранную местную «королеву красоты». Сандра гордо стоит с лентой приза через плечо. Вдруг гроза. Ливень над праздничной толпой. Все бегут, толкучка, зонты, помятость. Массовая сцена застигнутого врасплох движения. Напор толпы, распирающей экран, передается серией мгновенных кадров. В каждом — людская давка, тела сплющены, туалеты смяты, галстуки сдвинуты, на лицах пот. Одна гримаса сменяет другую. Ни на одной оператор Отелло Мартелли и режиссер не задерживаются дольше секунды. Планы меняются мгновенно, вытесняя друг друга в судорожном, синкопированном ритме. Ощущение нелепости, стадности толпы зафиксировано — и этого достаточно. Снова выглянуло солнце — новая смена ритма. Длиннее, дольше, успокоеннее планы. Вдруг общий крик: несут упавшую в обморок, с оборванными оборками «королеву». Гремит гром. Королева беременна и жалка; льет дождь, кругом развал, праздник стерт, похож на панику.

Мельком покажут нам торжественное бракосочетание Фаусто и Сандры. Сначала в церкви прозвучит несколько тактов музыки Шуберта, потом шумные звуки обывательских поздравлений и поцелуев, и вся эта быстрая информация нужна только для того, чтобы задать себе вопрос: а что же получится из этого брака? Ответ диктуется монтажной перебивкой: бильярд. Приятели гоняют шары из угла в угол. Шары — что люди: круглы, непроницаемы, слоняются взад и вперед, без всякого видимого смысла подчиняясь ударам. Улица. Пятеро пошатывающихся парней в светлых плащах с независимо поднятыми воротниками, дурачась, гоняют по мостовой какую-то жестяную банку. Дом. Ведь наступает час, когда шальное единство распадается и каждый шалопай — рано или поздно — попадает домой, а дома — быт, у каждого свой, у каждого чем-то раздражающий, от него бегут. Недаром почти все действие фильма происходит, как и в неореалистических лентах, на улице. Там легче, свободнее дышится. Трагедия снова из просторов истории вернулась в быт: ситуация росселлиниевской «Пайзы» перевернулась.

Для героев Феллини теперь войти в комнату — значит погрузиться в тусклую неразрешимость моральных и житейских неурядиц. У каждого свой и у всех в конечном счете одни и те же. Быт пылен, неинтересен, затхл, быт загнан в «быт»... Интерьеры давят мозг своей пошлостью. В каждом доме своя заурядная драма забот и обид. Альберто ждут косые взгляды старшей сестры, чьи

трудовые деньги он безмозгло тратит черт знает на что, и слезы обожанной старенькой матери, которую Альберто содержать не в состоянии. Леопольдо — начинающий драматург: ночью окружает себя ореолами табачного дыма. «Самопогружаясь», он петляет вокруг письменного стола, ленится.

Ирония Феллини быстра и независима. Смех тайно присутствует и в каждом феллиниевском кадре, и в монтаже.

И вот начинается странность. Мечтательный Моральдо почти все время молчит, а кадров этому молчанию своего героя режиссер уделяет много. Спокойные, задумчивые, чуть размытые кадры. Улица. Рассвет. Скамейка у дерева. Моральдо сидит и рассеянно думает. О чем — совершенно неизвестно. Томится, скучает... Схватывается лишь тогда, когда к нему вприпрыжку подходит мальчик в железнодорожной фуражке с козырьком. Веселый итальянский мальчик идет себе по улице и тихонько напевает чаплинскую мелодию из «Новых времен». Моральдо собрался было сделать ему выговор, зачем малец так поздно возвращается домой, а оказывается парнишка уже идет на работу. Моральдо тогда задает свой главный вопрос: «Ну и что, ты доволен?» Парнишка вместо ответа беспечно пожимает плечами и снова, подпрыгивая на одной ножке, принимается распевать песенку Чаплина, которая звучит над пустынной улицей, рискуя разбудить весь город. Но «просыпается» один лишь Моральдо. Чувство острой опустошенности вдруг охватило его. Слабая улыбка Моральдо и песенка мальчика, знающего, что на свете Чарли Чаплин есть и что жить уже поэтому хорошо, и работать, как ни верти, надо, — сопоставимы. Наступает типичный феллиниевский миг кризиса, когда спровоцированное чем-то извне человеческое сознание вдруг пронзительно освещается, человек понимает, что он такое на самом деле. Каждого героя Филлини ждут такие внезапные критические минуты встречи с самим собой.

Леопольдо, который возлагал все свои надежды на писательскую работу, вдруг поймет, как он бездарен, как нелеп, когда заглянет, словно в зеркало, в лицо старому ничтожному актеру. Пьяный Альберто будет кричать на площади, отталкивая приятелей: «Кто вы все? У всех нет места. Поедем в Бразилию...» Он станет плакать, глядя, как уезжает с любовником его сестра, не потому, что не может ей помешать, а потому, что ему некуда уехать от самого себя. У наиболее приспособленного к жизни Фаусто подспудно жила потребность в «порядке», в буржуазной благоустроенности, — и он станет искать повсюду сбежавшую от него жену не потому, что так уж сильна его любовь, а чтобы все поставить на свои места: ребенок должен быть дома, жена есть жена.

И только у Моральдо минута кризиса стала минутой ясности, не содержащей ни единого оттенка житейской определенности. Просто жизнь повернулась к человеку своей другой, непрacticной и потому существеннейшей стороной.

Феллини «цитирует» здесь Чаплина, чтобы соединить его мелодию с образом мальчика, с мотивом новой надежды. В творческой биографии Феллини открытие «чаплинской мелодии» сыграло роль такого же критического мига творческой ясности, какой он показал в сцене с Моральдо.

«Моя первая встреча с кинематографом,— говорил Феллини впоследствии,— произошла под знаком мелодии из „Новых времен“. С этого момента эта мелодия стала чем-то вроде заклинания. До моей встречи с Чаплином я не любил кино, скучал в кинотеатре»⁹.

Теперь он отдал эту свою любимую мелодию Моральдо — герою, с которым не хотел разлучаться, которого хотел вести дальше, за пределы фильма «Вителлони» — в новую, неизмеримо более значительную картину, очертания которой пока еще очень смутно вырисовывались в его воображении.

Если оглядеть разом историю феллиниевского творчества в обратном порядке, ретроспективно,— видны и настойчивое постоянство мотивов, и удивительная преднамеренность замыслов. «Вителлони» — это пролог и провинциальный вариант «Сладкой жизни». Глядя на Моральдо и мальчика, вспоминаешь аналогичное сопоставление бездельничающего журналиста Марчелло, безуспешно пытающегося написать хоть что-нибудь дельное, и чистенькой девочки из Умбрии, которая уже работает официанткой на солнечной веранде, над морем. Нежный профиль девочки с выпуклым лбом, как на женских портретах кватроченто, «хорошо согласуется с дневным светом, и с этим песком, и с теми огромными кедрами. Пейзаж, который созерцал Улисс,— подумал Марчелло рассеянно»¹⁰.

⁹ Сб. «Федерико Феллини», стр. 123.

¹⁰ L o D u c a. «La Douceur de vivre» («La Dolce Vita»). Paris, Éd. Julliard, 1960, p. 116. Литературный сценарий «Сладкой жизни», включающий в себя запись по фильму, сделанную писателем Ло Дукой, и комментарий самого Феллини, его лирические и публицистические отступления, авторскую расшифровку «подтекстов» действия, внутренние монологи героя, не произносимые в фильме. В предисловии к книге Ло Дука пишет, что Феллини рассказал ему будущий фильм во всех подробностях до начала съемок. Замысел «Сладкой жизни» созрел в течение многих лет. Снимая «Вителлони», Феллини тогда сразу же задумал вторую часть фильма, которая должна была называться «Моральдо в городе». Фильм о Моральдо не был поставлен. Мысль

Моральдо еще раз, в финале, встретится с веселым мальчишкой в железнодорожной фуражке: на вокзале, когда поезд будет увозить Моральдо в большой город. И в финале «Сладкой жизни» Марчелло вторично увидит «девочку с солнечной веранды», но уже не поймет, не услышит ее слов. В обоих произведениях юные существа, веселые и спокойные, мимолетно встречаясь с героями, охваченными тусклой тревогой, пробуждают в них порывы уехать, вырваться куда-то. «Уедем, уедем», — бормочут себе под нос, смущаясь, феллиниевские бездельники и не трогаются с места. Тут тоже один из мотивов, повторяющихся у Феллини, — мотив движения, который станет одним из главных в «Дороге»; там герои будут без конца ехать по петляющей и никуда не ведущей дороге. Здесь, в «Вителлони», герои еще не знают, что сама по себе дорога никуда не ведет, их еще мучает какое-то смутное чувство, желание что-то с себя сбросить, сквозь что-то прорваться, куда-то уехать. Именно оно рано или поздно приводит героев к внутренней остановке, к паузе.

Нам еще предстоит сталкиваться с отзвуками «русских тем» у Феллини; сложны взаимосвязи его искусства с художественными и философскими мирами Толстого и Достоевского. В «Вителлони» тревожный рефрен «уедем, уедем» и неопределенные мечты Моральдо о Риме вызывают в памяти тоску чеховских трех сестер и их знаменитое: «В Москву, в Москву!..» Критик Инна Соловьева верно замечает, что вопрос «об осмысленности или бессмыслице жизни» ставится в фильмах Феллини «с чеховским спокойствием и резкостью»¹¹. Конечно, сами по себе такие аналогии еще почти ничего не означают, совпадения могут оказаться и просто случайными. Тем более, что Чехов и Феллини, взятые в целом как художественные явления, не столь уж близки, они существуют в разных рядах, в разных эстетических системах. Связь между ними парадоксальна, но все же она угадывается. Чеховские мотивы в фильме «Вителлони» проявили себя в объективной и почти фатальной неспособности героев что-либо предпринять. Так же, как когда-то чеховские мечтатели, они охвачены тоской по лучшей жизни.

Неудовлетворенность такого рода глубже простой неудовлетворенности захолустным существованием.

показать, как один из бывших вителлони завоевывает столицу, через семь лет была реализована в «Сладкой жизни». Цитируемое место — один из внутренних монологов героя фильма.

¹¹ Инна Соловьева. Кино Италии. М., 1961, стр. 148.

Историческую повторность некоторых явлений социальной жизни Феллини улавливал скорее всего благодаря своей поразительной интуиции. Так и с чеховскими мотивами. Феллини извлек их не из Чехова, а из самой действительности начала 50-х годов. Способ же их выражения — в «Вителлони» в какой-то мере тоже чеховский — Феллини унаследовал от неореализма. Ибо независимо от того, признают ли неореалисты Чехова одним из своих учителей или не признают, все равно тайная связь между чеховской поэтикой и их творчеством ощутима. Тут мы имеем дело не с прямым влиянием одного художника на другого, но с логикой исторической преемственности, которая проявляет себя подчас неожиданно и там, где ее совсем не ждешь.

Была своя закономерность в том, что чеховское понятие атмосферы, «настроения», даже чеховские паузы и недосказанность, стремление неуловимыми вибрирующими средствами воссоздать естественность самой жизни, — что все это вновь возродилось в послевоенной Италии. Закономерно и то, что в момент, когда искусство Феллини становилось необходимым выражением своей эпохи, все это тонкое, чеховской настройки мастерство неореалистической полифонии приобрело в его руках более контрастное, контрапунктическое звучание.

Напрашивается вопрос: как же строгая полифоническая организация художественного материала может сочетаться с той жаждой выразить себя, с тем усилением авторского, субъективного, лирического начала в искусстве, которое знаменовал собой приход Феллини? Или, другими словами, с «автобиографизмом», о котором твердили западные критики, начиная с «Огней варьете»? Сочетается. Это и есть одна из проблем, которые решает феллиниевское творчество в целом. Тут весь интерес в деталях, в том, как они сделаны и как подчинены общему закону.

Разумеется, открытый Чеховым для театральной сцены нашего века полифонизм у Феллини обретает иное эстетическое качество и служит другим идейным целям, но и у Феллини он выполняет, как выполнял у Чехова, функцию воссоздания многофигурной, движущейся картины жизни, ее потока и ее процесса. В «Дороге» Феллини подчинит драматургию иному внутреннему заданию; он откажется там от полифонизма чеховского типа и, мучительно, до предела сжимая и замыкая кинодраму, чрезвычайно усложнит инструментовку темы, включит в нее особым образом транспонированные, настроенные на мелодию одной души голоса мира, самой природы, искусства, придаст музыкальному развитию трагедии смысл метафорический и, наконец, извлечет из нее один тонень-

кий зов трубы. В фильме «8^{1/2}» музыкальный контрапункт обретет свойства, более близкие Достоевскому, нежели Чехову, возникнут бурлящие формы движения в человеческой душе многих, сменяющих друг друга, наступающих и вытесняющих сил. Но в «Вителлони» Феллини еще виртуоз полифонического построения сюжета в традиционном смысле этого слова, предполагающем равноправие голосов, «многоголосие» персонажей, тем, настроений и ритмов.

Интересна звуковая партитура фильма, музыкально выражающая его атмосферу и действие. Слова героев мало что значат, они могли быть и другими — не в словах суть. Поступки — лишь тени истинных побуждений. Зрелища — театр, бильярд, карнавал, киносеанс с флиртом в тиши зала, танцы на улице, праздничная толпа и т. д. — все это внешние попытки героев создать видимость свободы, иллюзиями утолить жажду жизни. Но подлинное внутреннее действие выражено в звуках фильма ничуть не менее активно, чем в изобразительной его сфере. Одна из самых великолепных сцен, когда Фаусто и Альберто танцуют на мостовой, начинается далеким звоном колоколов, которые потом «снимаются» лихими звуками мамбо. Музыкальные темы композитора Нино Роты вспыхивают то в моменты тревоги, то в минуты радости и останавливаются, оборвавшись, неоконченные, прерванные шумом города, говором улицы; звук трубы сопровождает выход бездельников из карнавального зала. Электронная музыка отстукивает что-то сугубо менторское в моменты, когда сомнение охватывает персонажей, например, ночью на набережной, где бушует ночной ветер и Леопольдо бежит от старого нарумяненного актера, по своему поняв его намерения. Чаплинская же мелодия оказывается в общем звучании фильма решающим голосом — лирическим зовом самой жизни. А весь неожиданный финал фильма идет под все убыстряющийся стук колес поезда, и комнаты спящих вителлони сняты на фоне этого стука, словно и они едут неизвестно куда.

Изобразительный ряд фильма тоже был утонченно нов... Молчаливой группой молодые бездельники в светлых плащах медленно и разрозненно идут по мокрому пирсу и останавливаются на самом краю, перед морем. Феллини пока остается верен неприязни неореалистов к эффектным пейзажным красотам Италии. Просто стоят люди и задумчиво смотрят на море — холодноватое, белесое, далекое, как сама свобода, от этих парней. Молчание длится, и каждый сам по себе, хотя минута эта — их общая, как судьба. Они — поколение, объединяет их — молчание. Сейчас они ничего не наигрывают. Засунув руки поглубже в карманы плащей, стоят, молчат. Потом, так и не сказав ни слова, задумчиво, медлен-

но уходят. Идут по песку пляжа, ноги увязают, подняты воротники. Навстречу им доносится какая-то музыка из городка.

Мотив моря — один из важнейших в творчестве Феллини. Режиссер обращается к нему только в ответственные для себя моменты. Что означает здесь образ моря? Невозможность бегства? Недостижимость свободы? Минуты сосредоточенности, которые обретает человек только перед лицом сильной, вечной природы? Боль от встречи «безмерности мечты с предельностью морей»? (Бодлер). Неопределимость и неопределенность выражают эти знаменитые кадры.

Искусство может создать то, что может создать только оно одно. «Истолковательная» же критика, считающая своим правом и долгом все разжевывать и переводить язык искусства на язык понятий, практически подменяет его житейским или философским смыслом. Немало в таком роде написано было рассуждений по поводу сцены у моря в «Вителлони». Да можно и понять представителей такой критики: всем интересно и увлекательно поразмышлять над феллиниевскими образами. Для того они и созданы. Но на Западе их часто называют «ребусами», «загадками», аллегориями или символами, твердят о необъяснимой, завораживающей магии феллиниевского искусства и вместе с тем пытаются эту магию взломать, как взламывают сейф, рассчитывая найти там энное количество всем доступных дензнаков. А между тем смысл феллиниевских образов понятен и так, без насилия; киноязык Феллини многозначен, это правда, но он в то же время пластичен, нагляден. Простые, красивые и привычные нашему глазу вещи обретают на его экране значение эмоциональное, иногда метафорическое. Так «оживает» в его фильмах и море, о котором мы сейчас говорили. Рано или поздно оно появляется почти во всех его фильмах, присутствует в них, как хор в античной трагедии, по-разному реагируя на поведение персонажей. Сверкающее и безоблачное в «Белом шейхе», оно, ни о чем не подозревая, еще бережно качало на своих волнах лодку с его героями. В «Вителлони» море холодно от них отдалилось.

К морю приходят после семи ночей «Сладкой жизни» ее герои, но на этот раз море шумит и отвечает им гневными валами.

В «Вителлони» до такой метафорической определенности приговора еще далеко: пока что одному из провинциальных пижонов, раз уж он женился, надо искать работу. Жизнь есть жизнь — не только море с его силой и его символами...

Фаусто повезло. По протекции его пристроили продавцом в лавку церковной утвари. Вот перед нами весь религиозно-пропа-

гандистский «ширпотреб»: муляжные фигурки католических святых, Христа, мадонн разного размера, разной стоимости и различной раскраски, ангелов на все вкусы. Толпятся на полках, им тесно, они толкаются, кажется, шушукаются даже и только из тщеславия принимают свои ритуальные позы; а вообще-то они сами похожи на вителлони.

Сознавал ли Феллини веселое богохульство этих кадров? Сомнений быть не может: несколько раз подряд мы видим, как в кадре рядом с фигурой святого или на фоне интимно склонившейся его головы ведутся торговые переговоры, совершаются житейские сделки — и ничего, святой, кажется, не возражает, а если судить по меланхолическому наклону его головы, может быть, он тихохонько, смиренно, негласно, так сказать, благословляет и эту торговлю, и эти греховные поцелуи, с которыми пристаёт Фаусто к жене лавочника. Правда, Фаусто за эти поцелуи выгонят с работы, но выгонит-то его лавочник, не святой...

Без всякой видимой сюжетной необходимости, зато по смыслу вполне последовательно в фильм врывается буря веселья. После саркастического маскарада церковной утвари — настоящий итальянский карнавал, веселый до ярости. Традиционный, народный карнавал, существующий много сотен лет, плывет по всем улочкам Римини, захватывает весь город, хохочет и насмехается; для него-то уж, во всяком случае, нет ничего святого; он смеется над всем и вся, над собой, над вами, над церковью и лавочниками, над профессорами и правительством, над маменькиной моралью и фанфаронством сынков. В «Вителлони» карнавальное шествие — это настоящий праздник, зрелище захватывающее, захлестывающее, оно срывает вас с места, а персонажей выдергивает из житейской обыденности, вызывая дерзкое желание: «Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть! Раз что они оправдапы...»¹²

И маски появляются. Их везут по улицам, их примеряют дома в веселом нетерпении. Альберто напяливает старомодную женскую шляпку, вытащенную из маминого сундука, крашивает губы... И вот карнавальная бал в разгаре. Пляшет все — люди, маски, гротески, кадры, а над всем этим снова торжественно звучит чаплинский мотив, теперь он звучит на все лады, со всех сторон, ибо карнавал снят тоже со всех сторон — сбоку, снизу, сверху; в перевернутом ракурсе вверх ногами карнавал особенно хорош.

¹² К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6. М., 1959, стр. 256.

Вообще-то «Вителлони», кроме двух эпизодов, связанных с толпой (гроза в начале и этот карнавал), снят почти в стилистике неореализма: камеру стараются не беспокоить; преобладают и характерные для поэтики неореализма «глубинные мизансцены» внутри нерасчлененной монтажной фразы; применяются и длинные планы, здесь иногда необыкновенно уместные, особенно в сценах на пляже, холодном, зимнем, пустынном. Феллини отказался от параллельного монтажа, к которому он вдруг прибег в «Белом шейхе», тем заметнее стали ритмические сдвиги, тревожнее контрастные перебивки (церковь — бильярд; лавка — карнавал; семейная ссора за обеденным столом — кафешантан с задирианием женских ножек и т. д.), но все же фильм дорожит мягкостью операторской манеры. И только в кульминационный момент карнавального веселья фильм будто прорвало изнутри: эпизод снят в бурном темпе, экспрессивной и словно пьянящей камерой, а последние его кадры физически передают состояние головокружения, камера как бы теряет равновесие и повисает в воздухе, запутавшись в вихрях серпантина, где-то между опрокинутым вниз куполом и неистово пляшущим наверху балом.

Но вот буря отхлынула. «Верх» и «низ» снова вернулись на свои места. После итальянского карнавала, как и полагается по традиции, следует его развенчание. Карнавал Феллини верен старой традиции и в то же время нов. Веселая относительность карнавальной свободы переходит в горькую относительность возвращения к реальности. Тут для Феллини важна горечь самого перехода — он отныне останется важным звеном в его поэтической «диалектике». Бальный зал разгромлен. Валяются обрывки серпантина, побрякушки какие-то. Автоматизм веселья обнаружился, механическим стало движение. Все завяло. Маски сразу оказались неуместными, они бессмысленно качаются над толпой, большие раздувшиеся, пустые. То тут, то там мелькают бутылки: люди пьют, хотят еще продержаться хоть немного, но веселье ускользает неудержимо. Опьянение мрачнеет, не удается. Зал пустеет. Пьяный Альберто возится с охрипшей, фальшивящей уже трубой и тащит за собой по полу огромную, помятую уродливую голову из папье-маше. Выходит на улицу. Утро «после». Нелепо влачится пустая карнавальная голова за пьяным Альберто. Солнце на улицах. Пусто, рано, светло. Обломки гигантской гипсовой руки — колоссальнейший кулак чьего-то липового памятника один валяется на камнях покинутой карнавалом площади. Маски сброшены — и начинается ветер. Лихо танцует бумажный сор. Так впервые Феллини открыл свой ветер и холодную пустынность своих площа-

дей. Огромная голова все волочится и волочится за Альберто, и её противная рожа повернута к нам. В «Сладкой жизни» так потащат морское чудовище по солнечному песку.

Узкая улочка. Стена. На её грязном фоне лицо Альберто-Похмелье, трезвость, феллиниевский «день». Крупным планом надвигается на нас лицо Альберто, размазанное грубым гримом и страданием. Деваться некуда. Сзади стена, шероховатая фактура, облупившаяся штукатурка, — фон отбрасывает от себя человеческое лицо. Кадр-кризис. Но и он позади.

Парни украли из подвала красивого, грустного, бескрылого ангела. Закутали в мешковину, наняли тележку и повезли по улицам, но никто его так и не купил. Тут феллиниевский поворот: пока ангела возили на тележке, он был лишь золоченой вещью, беспомощной и бесполезной. Но вот возчик, юродивый старичок, не зная, куда девать краденого ангела, привез свою тележку на берег моря, вытащил золоченую фигуру из мешка и воткнул в песок. На фоне моря и неба нелепый бескрылый ангел стал вдруг нежной гармонической фигуркой девушки, стал ангелом — возникли тишина и красота. Старик юродски смеется, радуется. Улыбка безумца, а ведь могло быть чудо, могла настать минута просветления человека, приблизившегося к красоте. Чуда не происходит, ибо никем, кроме безумца, красота не может быть воспринята, и потому она трагически бессмысленна, бесцельна, и все-таки она — не что иное, как красота.

«Я невежествен в католических догмах, — сказал в 1955 году в одном из своих интервью Феллини. — Вероятно, я еретик. Мой христианизм груб, примитивен. Я не хожу в церковь, не соблюдаю обряды. Молиться умею только в минуты страха или печали. Надо бы научиться молиться в радости! Скорее не Иисус, а ангел всегда пробуждал меня от душевной немоты. Когда я был ребенком, он был для меня воплощением фантастического мира, потом он стал олицетворением морального императива»¹³.

Во имя морального императива лицо каждого из легкомысленных героев «Вителлони» было искажено страданием, каждому в какой-то момент показалось, что он потерял все, на самом деле он был лишь на минуту выхвачен из повседневности.

Условен счастливый конец фильма в данном случае — отец, ремень, примирение, даже лавочник с ребенком Сандры и Фаусто на руках, умиленно включенный режиссером в картину семейной

¹³ Geneviève Age l. Les Chemins de Fellini. Paris, 1956, p. 130.

идиллии — все это дань сюжетной условности, не больше. Что же дальше? Дальше пока только одно: Моральдо хоть на что-то решился. Он уезжает. На перроне ранним утром его провожает мальчик. Аппарат показывает нам одну за другой кровати оставшихся бездельников: жизнь продолжается, парни по-прежнему мирно спят, итальянское солнце шпарит уже вовсю, итальянский мальчик беззаботно балансирует на рельсе, поезд ушел.

Надежда осталась. Будущее принадлежит беззаботному мальчишке в железнодорожной фуражке. Формула феллиниевских финалов начала вырабатываться.

Речь идет не об оптимизме «вывода», хотя данный фильм дает и определенное поучение, предлагает и моральную оценку, но и поучение, и оценка осуществляются в форме иронии. Феллини прекрасно понимает, что никакая отцовская порка и никакое бегство не спасет его героев от давления бессмысленности. И праздность «сыпков» в этих условиях логична. Но дело даже не в логике. Их эпикурейство Феллини нравится, ирония и любование, тоска и осуждение уравновешены. Понять природу этого равновесия — значит многое понять в искусстве Феллини. Он сам, как и они, страстно любит праздничность жизни, и он, как когда-то поэт Мандельштам, хотел бы «жизнь просвистеть скворцом, заесть ореховым пирогом. Да, видно, нельзя, никак». Талант снова пришел в прямое столкновение с окружающим его миром и сам начал теперь атаку.

Предстояла одна из очередных великих битв таланта с коспостью, духовных ценностей с понятием пользы, мучительных поисков истины с прямой выгодой. Если бы дарованию Феллини не было свойственно мощное, чувственное восприятие жизни, он бы не начал бой и не выиграл бы его в конце концов. Эту, чуть ли не главную черту феллиниевского дара — глубоко земную и здоровую основу его духовной позиции — критики иногда игнорируют. В частности, расслабленность и тоска героев фильма «Вителлони» нередко отождествляются с расслабленностью режиссерского почерка.

Едва ли не единственное исключение из этого странного правила составляет проницательный отзыв Пьера Паоло Пазолини. «О том, что существует конкретная реальная действительность, и о том, что называется реализмом, Феллини узнавал непосредственно, в ходе процесса работы, не задаваясь вопросом, что это такое, — писал Пазолини. — Возможно, Росселлини оказал на него влияние в том смысле, что любовь к реальной действительности у них обоих сильнее самой этой действительности. Их зрительно-

познавательный аппарат гипертрофирован, он чудовищно расширился из-за перегрузки, стремясь все увидеть и познать. Реальный мир фильмов Росселлини и Феллини искажен из-за чрезмерной любви их к реальности. Как один, так и другой вкладывают столь интенсивное чувство любви к миру, пойманному в объектив — этот глаз съёмочной камеры, в тысячу раз более жестокий и одержимый, чем человеческий, — что часто поистине магически создают ощущение трехмерности пространства (вспомните сцену, в которой маменькины сынки возвращаются ночью домой, гоня перед собой, как футбольный мяч, пустую консервную банку); кажется, что запечатлен на пленке даже сам воздух»¹⁴.

Пазолини прав: именно сверхчувственность восприятий, обусловленная всеохватывающей любовью к реальности, определила характер режиссерского почерка Феллини в этом фильме. В том-то все дело, что расслабленность героев воплощена интенсивными средствами. Здесь не было места интонациям вялым, упадочно-погасшим, ноющим. Как ни мягка форма этого фильма, но внутри нее уже чувствуется подступающая буря. Форма словно бы контрастирует с содержанием, художественные средства — с темой. Иллюзии тождества (при которой скука отражается скукой же, пассивность — пассивностью) не получается. Феллини такую иллюзию отрицает. Сосредоточенность жестокого аналитика, готового пожертвовать любым эффектом во имя точности, сменяется возбуждением художника именно тогда, когда он убежден в точности догадки, в меткости наблюдения. Можно даже так сказать: он здесь воодушевляется собственной точностью, наслаждается собственной пронизательностью. Энергия фильма напряжена, художник увлечен работой, и в то же время чувствуешь: работа эта слишком легка для него, в ней есть свободная размахистость и великолепная небрежность эскиза.

Динамика угаданных за благополучной поверхностью взрывных противоречий обречет творчество Феллини на глубокий трагизм, предназначит именно его праздничный талант к выражению трагизма современной действительности.

Исключение одно — «Вителлони». Впрочем, и это не исключение, а просто начало. Сделан первый общий образ всей устаревшей, провинциальной картины современного мира. Трагедия его еще не проступила, но уже угадана художником. Он начинает снимать «Дорогу».

¹⁴ Сб. «Федерико Феллини», стр. 92—93.

«Дорога»

...У Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой.

Ф. Достоевский

«Дорога» («La strada», 1954) уже стала классикой, а ведь поначалу она многих привела в ужас. Теперь, по прошествии всего семнадцати лет, сюжет фильма воспринимается как старинная, всем понятная притча. Метафорический язык картины, когда-то казавшийся прихотливым, странным, едва ли не вычурным, ныне общеизвестен и общедоступен. Знаменитые три персонажа «Дороги» — Джельсомина, Дзампано и Матто — обрели значение едва ли не нарицательное. Во всяком случае, в наши дни встреча зрителей с этими персонажами тотчас, без всяких затруднений и осложнений, ведет к ясному осознанию смысла каждой из фигур феллиниевской триады: в Дзампано сконцентрирована злая и тупая сила хамства, скотства, в Матто — бесстрашие и веселость вольной поэзии, в Джельсомине — безоглядная и беззаветная вера, детская самозабвенность любви. Соответственно также легко читается позиция каждого из троих по отношению к жизни: дерзкий Матто балансирует над жизнью и ею рискует, тупой Дзампано к ней скотски приспособился, а Джельсомине с ее святой духовностью нет места в реальности — она сходит с ума и умирает. В системе образов фильма запечатлелись и «усеченность», односторонность, ущербность каждого из троих персонажей, и трагическая их обреченность, символически выражаю-

щая трагическую разорванность самого массового сознания: в каждом отдельном человеке так или иначе сосуществуют и противоборствуют Джельсомина, Дзампано и Матто, они символизируют разорванность души и одновременно присущую всякой душе жажду слиянности, тягу к единству и цельности. Сегодня этот фильм Феллини, известный зрителям всего мира¹, воспринимается как фильм прозрачный и ясный в своей простой символике, в его прямой, быстрой и, кажется даже, бесспорной логике развития мысли.

Между тем в момент своего появления «Дорога» вызвала бурю непонимания, породила смятение в умах критиков, послужила поводом для длительных и отчасти даже мучительных, острых и принципиальных дискуссий. Ничего удивительного в этом нет: фильм Феллини действительно был совершенно неожиданным событием, смысл и значение которого полностью можно осознать и оценить только теперь, ретроспективно, вглядываясь в недавнее прошлое искусства. «Дорога» появилась в кризисный момент смены художественных направлений, в момент, когда эстетические формации, сложившиеся в послевоенных обстоятельствах, сказали все, что могли сказать, и обнаружили свою исчерпанность, а эстетические формации, характерные для принципиально нового периода европейской истории, только еще нащупывали — наугад и наудачу — иные, небывалые дотоле, темы, конфликты и средства выразительности. Прямое и непосредственное сотрудничество искусства и действительности, которое наиболее зрело выразило себя в итальянском неореализме и французском интеллектуализме, стало более невыносимым, далее невозможным. Наивная вера неореалистов в скорое и неминуемое торжество социальной справедливости оказалась столь же утопична, как и воодушевлявшая драматургов-экзистенциалистов идея личной ответственности каждого.

Оба эти мощные течения, как уже отмечалось выше, подошли к кризисной черте, к своему пределу.

Люди снова зажили как люди, стали вовремя обедать и носить свои пиджаки, словно не было ни страшной войны, ни фашизма, ни проклятия концлагерей. Они торопились забыть прошлое, прочнее и уютнее устроиться в настоящем. Они с надеждой говорили об «экономическом чуде» и вовсе не думали о смысле собственного существования. Идеалы испарились, искусство перестало полностью доверять действительности, ощутило под по-

¹ На советских экранах «Дорога» появилась в 1966 году с сокращениями и под измененным прокатным названием «Они бродили по дорогам».

верхностью и мнимой уравновешенностью стабилизировавшейся буржуазной обыденности затаенные мучительные противоречия и пожелало их обнажить, вывести наружу.

Едва вошла в наезженную мирную колею жизнь, потрясенная и трагически сдвинутая войной, как стало ясно, что видимая нормальность — ненадежна и сомнительна, более того, что эта спокойная и внешне безопасная обыденность — ужасающе безыдеальна, что в ней скрывается и постоянно себя обнаруживает тотальное зло.

Трагедия войны кончилась, прошла, самые мрачные последствия войны ликвидированы, самые страшные военные преступники давно казнены, а преступления против человечности — теперь уже в рамках бытия нормального и упорядоченного по всем правилам буржуазного здравого смысла — продолжают. Личность усечена, расколота, человек не в силах реализовать самого себя. Послевоенные радужные надежды сменились глубоким разочарованием. Искусство наполнилось отчаянием. Оно стало брезгливо и гневно отстраняться от действительности, которой больше не верило, в которой больше не видело идеала. В настоящем не было будущего.

Жизнь воспринималась как отчаянная бессмыслица.

Такое ее восприятие было выражено и в театре, и в кинематографе, и в литературе западного мира 50-х годов. Внезапное появление театра абсурда во Франции, воспринятое поначалу как необъяснимое, чуть ли не хулиганское своеволие группы молодых авторов, в резко негативной форме бунта против интеллектуальной драмы выразило, в сущности, именно отчаяние. Поэтика нелепости, мрачного гротеска и комического вздора, абсурда выполняла функцию дерзостного перетряхивания устаревших и оказавшихся несостоятельными иллюзий. Средствами художественной бессмыслицы разрушались старые понятия, которые себя не оправдали.

Еще более откровенно и прямо — с вызывающей грубой декларативностью — та же тема прозвучала в английской драматургии и театре «рассерженных молодых людей». Горечь пессимизма окрашивала фильмы Луиса Бунюэля, Ингмара Бергмана, Алена Рене, романы Грэма Грина и Генриха Бёлля.

Характерно, что насквозь проникнутое отчаянием, совершенно безысходное и безнадежное произведение возникло в эту пору и в эстетической системе итальянского неореализма. Словно отвечая сладкому сюсюканью «розовых фильмов», Чезаре Дзаваттини и Витторио Де Сика поставили картину «Умберто Д.». Тут не было

никаких покушений на философское осмысление жизни, авторы, верные неореалистическому методу, стремились к простой констатации фактов. Зафиксированная с мелочной точностью, со множеством конкретнейших бытовых реалий, самая заурядная — только совсем уже близкая к смерти — жизнь старика Умберто, поданная с достоверностью документа, выглядела куда более пессимистично и безнадежно, чем трагическая буффонада персонажей Беккета.

Значение «Дороги», тогда почти никем не понятое, состояло в том, что Феллини, не удовлетворившись констатацией беды и боли разочарований, не ограничившись негативизмом опровержения прежних эстетических концепций, ввел в общий контекст оstraенных, усиленных, искаженных горечью образов искусства 50-х годов новый положительный идеал. Верный трагической правде жизни, он нарядил свой положительный идеал в шутовские лохмотья, придал ему почти идиотический характер. Поэтому суровые критики «Дороги» сразу — вполне обоснованно — заговорили о мотивах Достоевского и Чаплина.

В «Дороге» Феллини впервые осознал и со всей откровенностью поэзии выразил свое мировоззрение. Он провозгласил веру в идеальное, духовное начало, как будто совсем не ко времени — как раз тогда, когда европейское искусство разными голосами стеноло и кричало о безыдеальности, бездуховности и даже о полной бессмысленности бытия.

Тем не менее — или именно потому — «Дорога» появилась точно вовремя и вполне закономерно. Как любой шедевр, она возникла в свой час.

Подспудное, тайное напряжение, копившееся и назревавшее в подтексте общеевропейского развития искусства, она силой мгновенного озарения сразу вывела наружу.

«Дорогу» Феллини сделал за три месяца. Он работал напряженно и вдохновенно, будто охваченный ликующим стремлением «окунуться», по словам Гоголя, в «беззвучную трескотню» повседневности и прорваться сквозь ее оболочку к более глубокому слою жизни, к самой ее тайне. Энергия этого прорыва позволила Феллини первому обнаружить начавшийся в самой реальной действительности и затем многое определивший в европейском искусстве 50-х годов мучительный и трагичный процесс возрождения человеческой личности. Заново ставилась и по-новому решалась вся проблема гуманизма.

В этом смысле «Дорога» явилась программным произведением Феллини, Здесь скрыта формула всего его искусства. Остальные

феллиниевские произведения соотносятся с «Дорогой» либо по принципу прямой антитезы, либо по принципу развития. Рим «Сладкой жизни» мог быть увиден только глазами автора «Дороги». Драма и победа творческой личности, составляющие самую суть фильма «8^{1/2}», были бы непостижимы и невыразимы, если бы им не предшествовали нравственные открытия «Дороги».

Что же касается предыдущих феллиниевских фильмов, то их главные мотивы были «Дорогой» поглощены, но видоизменены и преобразены самым неожиданным образом. Они вошли в «Дорогу» без той нарядной аранжировки и без тех блистательных феллиниевских пассажей, которые до сих пор придают своеобразное очарование и «Белому шейху», и фильму «Вителлони». Бесцельные блуждания его ранних героев по городским улицам, пустынным или многолюдным, вдруг прекратились, да и город исчез из кадра, зато само пространство внезапно пришло в движение, расширилось, обрело способность блуждать и меняться, оторвалось от быта и стало особым феллиниевским «пространством дороги».

Весь мир пришел в движение, чтобы себя понять. В этом динамическом пространстве Феллини развернул свой бесхитростный сюжет. Образ движущегося мира был как бы пересечен образом движущегося фургона бродячих комедиантов, жалких площадных циркачей, людей, вырванных из привычных бытовых связей, никому, кроме самих себя, не подотчетных.

Дорога, как и всякая дорога, ведет «куда-то», к некоей бесконечно далекой и, возможно, недостижимой цели. Тем не менее, как ни смутна, как ни далека эта цель, образ дороги есть образ устремленности к цели. Все время пересекая это целеустремленное движение, прерывая и останавливая его, в фильме Феллини идет другое, заведомо бесцельное, повторное, без конца заново возникающее и исчезающее цирковое движение — номер, исполняемый артистом. Две эти различные системы — вечное круженье цирка и динамичное пространство дороги — образуют структуру фильма. Мотив дороги может быть воспринят как мотив жизни и самой судьбы, мотив цирка содержит в себе ощущение возможностей человека, его свершений, удач, неудач и смертельных опасностей. Такова в самом общем виде до странности простая, но очень емкая метафора фильма. Ее подлинное содержание — ни много, ни мало — поиски смысла жизни.

В идеальном плане фильма эти поиски приводят к победе человечности над грубой силой, в плане реальном те же поиски наталкиваются на каждодневное торжество насилия... Нравствен-

ный голос личности твердит, что без участия человеческой души мир справедливости не может быть достигнут. А социальный опыт той же личности свидетельствует, что душа беспомощна и беззащитна, что общество жестоко и зло в нем анонимно, что сама мера человека искажена, человеческое существо деформировано, духовное начало в нем подавлено, его связи с другими людьми разорваны. В идеальном плане метафорического произведения побеждает человечность, в реальном его плане — торжествует зло.

Само осознание такого рода противоречий уже означало, что начинается ломка устаревших представлений, пересмотр понятий, недавно казавшихся нерушимыми и неподвижными. Трагическая «Дорога» Феллини стала одним из первых философских творений нового поэтического кинематографа 50-х и 60-х годов.

Уже постановка вопроса о смысле человеческой жизни по тем временам была новаторской и дерзкой. Одни склонны были думать, что смысл совершенно ясен, надо только изменить к лучшему условия человеческого существования, актуальны только социальные проблемы, надо их решить, остальное приложится. Другие мрачно утверждали, что никакого смысла нет и быть не может, что жизнь абсурдна и вопрос лишь в том, смешон ее абсурд или ужасен. Надменности всеведения и унылому пессимизму Феллини противопоставил активный и воинственный гуманизм, веру в человека. Но предстояло выяснить, на что способен человек в современных условиях, чем жив еще и чем будет жить дальше, каковы его духовные потенции, на что он может надеяться, где может найти точку опоры?

Такие вопросы задавала «Дорога».

Они требовали прорыва художника сквозь оболочку непосредственно окружавшей реальности к философскому ее осмыслению. Тема таила в себе неизбежность обобщений. Она не могла быть раскрыта методом прямого описания повседневных жизненных явлений. Тут требовались иные художественные средства, более острые, контрастные, предельно наглядные и одновременно способные придать образам емкость символов.

Простой сюжет должен был обрести многозначность мифа. Факты, поступки, события и чувства «хотели» выразить на экране и свою закономерность, и свой скрытый смысл. В «Дороге» нет поэтому ничего случайного. Все соединено железной и неотвратимой необходимостью. Художественным методом фильма стало пластическое выражение тайной сущности жизненных явлений, их скрытой и грозной диалектики.

Этот новый метод был продиктован не произволом или капризом феллиниевского дарования. В начале 50-х годов он стал требованием и знаменем времени. Чисто феллиниевская избирательность сказала лишь в особом аспекте художественного исследования. Чаще всего взгляд художника видел в это время не тех, кто творит историю, а тех, над кем ее творят, тех, чьи лица мелькают в исторических массовках. Из толпы, из массы выхватывался отдельный и случайный человек, именно он-то, первый попавшийся, и оказывался перед увеличивающим стеклом новых, метафорических по языку и философских по содержанию произведений. За поведением такого рядового персонажа, «увеликаненного» и уже потому значительного, пристально следили драматурги театра абсурда. Условный момент «выдергивания» одного из многих, единственного из миллионов подобных ему уже был гиперболой, уже позволял перевести самую обыкновенную бытовую ситуацию в другое измерение. До Феллини Беккет со свойственной ему грубой решительностью выдернул персонажа из обыденной толпы, перешагнул границы повседневности, спустился в мир последней, почти вовсе не обремененной бытовыми связями нищеты, грязной и одинокой старости. Его модели оказались нищенски свободны от обязанностей перед обществом и от его норм. Из этого приема Беккет извлек потенциал мрачного юмора. Теперь закономерность должна была обнаружиться в трагедии, — тут-то и пришло время для Феллини.

В «Дороге» трагедия не побоялась экспрессивного нарушения пропорций: рядом с мрачным гигантом Дзампано возникла хрупкая полудетская фигурка Джельсомины, возле них танцующей походкой завихлял, странно улыбаясь, слишком легкий, почти невесомый Матто. Эксцентризм стал формой слияния двух методов художественного мышления — трагедии и лирики. Лирика вошла в этот фильм, отягощенная всей болью личного опыта художника. Трагедия вторглась в него, высветленная ясностью осознания всеобщности, универсальности выдвинутых фильмом насущных вопросов.

Резко смещая в сторону привычную ось вращения, эксцентрика дает художнику возможность взгляда на жизнь, на ее кружение с новой и неожиданной точки зрения. Эксцентрика всегда предполагает движение: одновременно движутся по своим траекториям и художник, и мир. Но их взаимно обусловленное движение не обладает ни равномерностью, ни уравновешенностью, которые дает обусловленная неизменность дистанции между художником и действительностью, между поэтом и миром. Для эксцентрики ха-

рактарно, что и эта дистанция — подвижна, и она все время меняется. Мир то приближается к художнику вплотную, как бы наваливается на него, так, что целое становится невидимо, выпирают детали, части деталей, подробности, внезапно увеличиваясь в масштабе, претендуя на независимость, на самоценность и самостоятельность, то далеко от художника отходит и воспринимается обобщенно. Экцентризизм как метод творчества укрупненно показывает всем видимое и обобщенно показывает невидимое никому. В самом этом принципе есть увлекательная игра постоянно меняющихся планов, аспектов, ракурсов.

Экцентричность метода усугублена в «Дороге» мотивами игры и риска, которые приносит с собой тема цирка, а также экцентричностью самих персонажей фильма. Непосредственно к «Дороге» примыкают поставленные вслед за ней «Мошенники» и «Ночи Кабирии». Эти фильмы повторяют и популяризуют мотивы «Дороги» на более обычном житейском фоне, образуя вместе с нею трагическую трилогию Феллини. Бродяги, воры, проститутки, босяки, «отбросы общества» — вот население трилогии. В «Дороге» найден был универсальный образ для выражения этой отверженности и выброшенности: внебытовой образ кочующего цирка и нищих циркачей. Героями фильма стали бродячие комедианты.

Образы странствующих комедиантов, развлекающих толпу на площади, традиционны для итальянской культуры, так что в этом смысле «Дорога» опирается на очень давний и прочный национальный фундамент.

Тема комедиантов, мимов и эквилибристов с незапамятных времен принимает различные обличья в искусстве Италии, да и всей Европы, оставаясь всегда сама собой — темой игры, темой свободного художества, осуществляемого под открытым небом, в общении с толпой оказавшихся на площади людей. Античный мир развлекался ателланой, любил комедиантов и их комические маски. Во времена средневековья работа гистрионов, акробатов и шутов оказалась наиболее свободной от религиозного контроля. Их не считали за людей, и это позволяло им служить людям — одновременно и королям, и простонародью во время карнавала, выступать в мистериях, играя чертей, а иногда и ангелов. В Италии с конца XV века тема бродячих комедиантов профессионализируется как особый вид импровизационного представления с масками и получает в XVI веке название комедии дель арте — «профессиональной комедии».

Стихия игры празднует свободу человеческого духа в эпоху Ренессанса.

С конца XVI века тема вольного комизма то скрывается в глубинах провинциальной жизни, то торжествует в придворных театрах, кочует по Европе, вновь возникает, чтобы вновь исчезнуть. Ее любили Мольер, Ватто и Карло Гоцци. Ее приливы и отливы, ее возвращения в истории искусства обычно совпадают с особым «духом творчества» в различные эпохи. Мироззрение времен барокко заставило сами стены задвигаться, «барочное волнение» фасадов зданий прикрыло обычный интерьер дворцовых переверотов, интриг и социальных сдвигов; было не до игры, если иметь в виду настоящую игру с ее наивным волшебством и фокусами. Разумный классицизм и просветительство ее практически отвергли. Она свелась тогда к манере, к изяществу, к изысканной двусмысленности слуг и кавалеров Мариво, привыкла угождать и кланяться, на театре стала псевдонимом условности и лишилась присущей ей народности и фантастичности.

Немецкие романтики тоскливо мечтали о свободных итальянских комедиантах. Французские романтики игру и пантомиму сделали залогом и прообразом искусства лирики. С позитивистским здравым смыслом второй половины XIX века, с его великой прозой, философией и музыкой игра простонародных гистрионов была несовместима.

Она возродилась в живописи, стала темой, воплотилась в фигуры балерин Дега и дебелых клоунесс Тулуз-Лотрека. Напялив треуголку, наполеоновски шагнул к нам пластичный и суровый Арлекин Сезанна. Импрессионисты нередко изображали балет и цирк с изнанки, показывали обратную, рабочую их сторону; труд артистов стал одним из сюжетов красоты, движение — проблемой новой живописи, игра и праздничность принадлежали отныне колориту. Сезанн предложил иное, победное и обобщенное решение.

Тема раздвоилась. К тому же существование свое она вела на территории другого, не исчезающего, как сама игра, во времени искусства. Следовательно, тема существовала теперь остраненно, в композиции более, нежели в изображении. Композиция импрессионистов была открытой, как окно весной, и дыщейся. Незамкнутая в самой себе, принципиально эпизодичная, она нарушала законы рамы со смелостью, пока еще недоступной кинокадру; свою незавершенность сделала реализацией прекрасного, «выхваченность» — моментом общения со зрителем.

Раздвоенная, обремененная теперь своей двуплановостью, «оборотностью», метафоричностью, тема игры переступила все-таки порог нашего столетия. У раннего Пикассо она предстала изможденной, без улыбки, открыв, однако, «розовый» период его твор-

чества. В «голубом» периоде он изображал страдания и нищету людей впрямую, в «розовом» — через сальтанбанков. Один из первых его Арлекинов явился еще в 1901 году; с набеленным лицом, весьма декоративен, черно-лилов и клетчат, он сидел перед выступлением в позе Гамлета. В период кубизма Пикассо попробовал вывести геометрическую формулу арлекинады (1915) на том основании, что классический костюм Арлекина XVI века был «кубистичен» всегда, он состоял из разноцветных, переливающихся при движениях актера ромбиков или квадратиков. Один из последних Арлекинов Пикассо (1917) был, условно говоря, наиболее реалистичным и наименее уверенным в себе; уже без грима, сняв треуголку, с лицом неврастеника начала века, он либо переживал провал, либо вообще усомнился в искусстве. А в 1921 году художник попытался цветом обобщить трагедию комического в большом полотне «Три музыканта в масках» (Арлекин с гитарой, Пьеро с кларнетом, третий комедиант в балахоне монаха держит нотную партитуру). Волшебна здесь сила колорита, с которой Пикассо дает угрожающе трагическую картину гибели театра, внезапного оцепенения самой стихии игры и молчания музыки: глух черный фон, неподвижны прямые углы, перетирающие красочные остатки былого «арлекинъего» начала, еще сверкающего в центре полотна. Арлекина оттесняют, вытесняют и прямоугольный черный монах справа, и синевато-лиловый сумрак левого Пьеро, такого же мертвенного. Красные и желтые клетки Арлекина еще раз сверкнули в живописи Пикассо и исчезли.

Но все эти работы не затмили мировое значение упомянутого «розового» цикла комедиантов Пикассо (1904—1905). В отличие от импрессионистов Пикассо раму не презирал, она становилась в его руках частью реальности произведения. Комедиантов он тогда изображал чаще всего в жизни, на дороге где-нибудь, в легком окружении природы, в минуты отдыха или случайной остановки. Знаменитое же розово-голубоватое, светлое освещение, нежно окутывавшее яркое тряпье фигляров, худобу их рук, бледность печальных лиц или же пылающий колпак толстого клоуна, который набивает себе пузо, чтобы быть смешным, перестало в живописи быть функцией игры и праздничности. Колорит Пикассо того времени адекватен лирике. Быть может, он свидетельствовал о пантеистических настроениях автора, при которых мир предстает как чудо красоты, человек — лишь актер в мировой комедии, актер — лишь предмет живописи. Как бы то ни было, но в вечную тему бродячих комедиантов Пикассо внес лирическое начало, личное чувство.

Важно, что художником был достигнут общий эмоциональный результат, неизгладимый при воспоминании о картине и меняющийся при каждом новом ее созерцании. Важно, что маленький акробат, «одетый в розово-легочный цвет», забрался на шар, что «его тонкое тело нежною музыкой стало». «...Акробаты гири большие легко поднимали, жонглируя, тяжести в воздух бросали. Но каждый зритель искал в своем сердце ребенка. О время! О век облаков!» Цитируемые строки Гийома Аполлинера навеяны картинами Пабло Пикассо. Рильке отозвался на те же полотна тремя стихами:

Но кто они, скажи, эти бродяги,
Эти люди, еще чуть-чуть более неуловимые, чем мы сами?
Они опять спускаются на изношенный ковер, истрепанный
их вечным кувырканием,
на этот ковер, затерявшийся во вселенной...

Тема уличных циркачей проникла в поэзию начала века и отразилась в ней со странною печалью, прозаично и символично в одно и то же время.

Что же касается мотива надежды и наивного непосредственного доверия к миру, то эта тема, восходящая к «розовому» циклу Пикассо, неожиданно и нескоро завершится фигуркой энергичного мальчика, который вдруг осмелится уверенно дирижировать и оркестром клоунов, и хороводом персонажей Феллини (финал «8^{1/2}»).

Но у Пикассо есть одна картина («Актер», 1904), где тема художника была истолкована трагически. Фигура Актера, обтянутого в трико «розово-легочного цвета» и, судя по жесту руки, заканчивающего на просцениуме свой номер или монолог, является прямой, хоть и очень далекой предшественницей и воздушного канатоходца Матто из «Дороги», и Гвидо Ансельми из «8^{1/2}», и вообще темы художника в творческом мире Феллини. Актер стоит спиной к нам, длинные сильные ноги акробата держат тщедушный, невесомый торс, образуя с ним необходимое пластическое противоречие. Считается, что главное в этой картине — узкая туберкулезная спина, музыкальный жест правой руки, трагический профиль лица. И все же фигура должна восприниматься только в целом, включая мощные икры в голубом и ступни ног, расставленные в профессиональной и прочной классической позиции. Тогда только имеет смысл присмотреться к главному. Тело натренировано веками. Спина изогнута и артистична, руки тонки, костлявы. Ле-

вая привычно и точно выполняет функцию подпорки — актер уперся ею в бок, что означает, что перед нами настоящий мастер, тело его послушно абсолютно, он его «включает» и «выключает» с естественностью, на которую способен только клоун. Вероятно, он сделал только что черт-возьми-какое опасное сальто-мортале перед тем как перейти к трагическому монологу. Вероятно, он очень одинок и тяжело болен, работает же не только ради денег и идеалов, а потому еще, что ремесло мима, цирка, клоунады — честное ремесло, которое веселит людей.

И вот, наконец, профессиональный комедиант, один из странствующих персонажей мировой комедии масок, с некоторым усилием освобождаясь из своей недавней воспетости и нарисованности, сам вышел на подмостки. Зал затих. На сцене сидел худой Пьеро с орлиным носом Мейерхольда («Балаганчик», Петербург, 1906). Полагающееся по традиции громадное, жестко накрахмаленное жабо подпирало его трагическую, без грима, словно гильотинированную голову. Никто уже теперь не помнит, раскланялся ли он в тот вечер перед публикой, прежде чем начать игру. Благодарность же другим искусствам, поддерживавшим его существование во время столь долгого отсутствия на сцене, он выразил всей режиссурой своего спектакля.

Арлекинада вновь ожила.

После этого важнейшего события мотивы балагана и «балаганчика», мотивы маски, цирка, пантомимы и импровизации претерпели немало театральных и философских превращений. При более пристальном рассматривании такого сложного эстетического феномена, каким оказалось в конечном счете бурное возрождение темы итальянских комедиантов в искусстве нашего века, следовало бы сказать и о той роли, какую маска играла в поэзии Блока, Аполлинера и Рильке, в театральных мечтаниях Гордона Крэга, Рейнгардта, Станиславского, Таирова, Вахтангова, Жака Копо, в открытиях того же Мейерхольда, в театре Пиранделло (которого увлекали запутанные импровизации на тему о «персонажности» человека, о его потребности надеть маску, снова снять ее, жить, не повинуюсь воле «автора» или судьбе), в ранней музыке Стравинского, молодого Прокофьева и молодого Шостаковича, в прозе Булгакова (который создал блистательную клоунскую пару — кота Бегемота и воздушно-«клетчатого» Коровьева, ибо знал, что Шекспир прав и что без помощи шутов ни одно серьезное размышление о жизни состояться не может), а также во многом другом, что в середине 20-х годов целиком перешло в руки Чаплина.словно все усилия различных искусств начала века в сфере лирической

буффонады и комизма только на то и были направлены, чтобы реализоваться, наконец, в игре Чаплина.

Чарли Чаплин стал Арлекином XX века, совершенно преобразовав традиционный костюм и создав собственную маску. При помощи нового вида искусства Чарли вернул клоунской теме изначально ей присущую народность и фантастичность и снова вышел на площадь. Ведь не чем иным, как гигантской площадью, является мировая аудитория чаплинского киноискусства. Кроме того, маска Чаплина вернулась и на цирковую арену, и во всех маленьких и больших городах России и Западной Европы можно было увидеть на манеже клоуна в громадных башмаках и в непомерном пиджаке Чарли; его усики, котелок, тросточка работали при всех условиях. (Традиция эта в цирке держалась очень долго, она существует и до сих пор.)

Новый век свою комическую маску нашел в Чаплине. Чарли любили все и везде. Универсальность, всеобщее значение, признание и некое абсолютное художественное удовлетворение человеческой нравственной потребности в добре — вот что объективно несла с собой маска Чарли. Во второй половине 30-х годов, когда чума фашизма захватывала одну за другой страны Европы, человечность выглядела подчас эксцентричной оппозицией и «новому порядку», и экономическому конвейеру, перемалывающему людей. Идею эксцентричной оппозиции духу насилия и «нового порядка» и выражало комическое искусство Чаплина. Хотя самое существование жестокой государственной машины воспринималось этим искусством как нечто фатально неизбежное, более того, как своего рода обязательное «условие игры».

Краткую формулу смысла искусства и успеха Чаплина дал в те годы поэт Осип Мандельштам:

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли —
В океанском котелке с рассеянною точностью
На шарнирах он куражится с цветочницей.

Тут многое сказано. Чарли добр, Чарли государит, он независим, хотя и воплощает «тему маленького человека», зависимого от общества. Свободу Чарли дала его маска. Пантомима и эксцентриада его отличаются рассеянною точностью. Это означает, что есть в ней и свой автоматизм, подсказанный артисту веком, а не только пафос добра. Ну, и, наконец, Чарли легкомыслен. Это ведь прекрасно, что на шарнирах он куражится с цветочницей; для Ман-

дельштама легкость Чарли явилась залогом надежды. Но, оставаясь прекрасной, легкость эта, как и его рассеянная точность были основаны на великой иллюзии, на утопии. Другой вопрос, что, не питаясь утопическими мечтами о нравственной идиллии, Чарли не смог бы ни существовать, ни удерживаться всякий раз — чудом! — на краю пропасти — метафора, на которой драматург и режиссер Чарльз Чаплин упорно настаивал («Золотая лихорадка», «Цирк», «Новые времена»).

Вообще тема утопии в поведении Чарли на экране выявляла себя настойчиво и сознательно. Вспомните знаменитый «танец булочек» в руках Чарли, всеми покинутого в сочельник, или элегантность, с которой он наматывает на вилку шнурки от собственных ботинок, словно ест спагетти, как он жуёт подошвы своих башмаков, с каким шиком обглаживает каждый гвоздик, как, мучимый голодом, сервирует стол в ожидании роскошной отбивной из мяса еще не убитого медведя («Золотая лихорадка»). Всего этого Чарли не стал бы делать, если бы не его иллюзии. Он не осваивал бы конвейер на заводе («Новые времена»), не пользовался бы пьяной добротой миллионера («Огни большого города»).

И только в 1940 году, когда иллюзии иссякли, были исчерпаны до дна, Чарльз Чаплин отрекся от принципов немого кино (которые соблюдал долго и свято) и заговорил, обратившись к человечеству от собственного лица с прямой публицистической речью, которая прозвучала на весь мир, как набат на площади («Диктатор»):

Этот поступок свидетельствовал не только об исчерпанности иллюзий и духовных утопий, которые питали комедиографию Чаплина, но и о кризисе и даже о конце чаплинизма в том его идиллически высветленном варианте, который свою миссию выполнил.

Послевоенное творчество Чаплина лишь подтверждает эту мысль.

Независимо от того, как оцениваются знатоками с точки зрения абсолютных достоинств и недостатков фильмы «Месье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957), «Принцесса из Гонконга» (1966), — это произведения уже иной эпохи, иного склада. Маску Чарли мы больше не увидели. Тому же Чаплина подхватили Феллини и Мазина, чтобы по-новому ее переосмыслить в «Дороге».

Но между датой создания «Дороги» и датой последней классической чаплинады («Новые времена», 1936) прошло много времени.

Появление феллиниевской «Дороги» на очередном Венецианском фестивале в сентябре 1954 года произвело в кинематографическом мире Европы впечатление удара. Все были потрясены и все были в недоумении. К Феллини пришла мировая слава. Трагический и странный фильм порастил всех. Одних привел в состояние восторга, других — в негодование. В прошлом — сотрудник Росселлини, в будущем — пылкий сторонник Феллини, публицист и кинокритик Антонелло Тромбадори писал: «„Дорога“ — это путаная попытка Феллини смешать францисканскую пантеистическую мистику с пессимистической теорией экзистенциалистской тоски и отчаяния»².

Многих, не только Тромбадори, «Дорога» поставила в тупик. Ее удивительная, ни на что не похожая стилистика, ее сюжет, ни с того, ни с сего взятый Феллини из жизни цирка, ее клоунские маски и странные метафоры озадачили самых многоопытных кинокритиков. Необъяснимой, непростительной и непонятной казалась им «сказочная», «аллегорическая», как тогда писали, форма фильма; вызывала опасения отдаленность сюжета от актуальных вопросов дня.

Тревожила пронзительная боль, с которой соединились здесь трагедия и клоунада.

Нестерпимо преувеличенными и нелепыми показались действующие лица: и грубое чудовище Дзампано, и ангелоподобный канатоходец Матто, и, конечно, сама Джельсомина, юродивая бродяжка-клоунесса с аляповато разрисованным лицом. Каждая в отдельности, эти фигуры еще, возможно, не вызвали бы особенного удивления.

Но, соединившись, эти образы создавали нечто поистине еще небывалое и даже, казалось, немислимое. Их сочетание было гротескным. В конце концов — и это не новость — гротеск, трагический или комический, достаточно хорошо известен истории искусства. Он был известен и европейскому искусству середины XX века. Но это всегда был гротеск зла. Переполох, вызванный «Дорогой» в умах критиков, объяснялся — по крайней мере отчасти — тем, что в этом фильме впервые был явлен страшный, раздирающий душу гротеск добра.

Драматизм неореалистических фильмов словно бы сам собой исторгался из драматизма действительности. В «Дороге» характер связей между искусством и реальностью был изменен и усложнен. Зауряднейшей жизни была с намеренной резкостью противопо-

² «Il Contemporaneo», 16 ottobre, 1954.

ставлена исключительность, необычность жизни особого мирка бродячих циркачей. Столь же смел был и выбор героев. Не поденщики, не безработные, даже не феллиниевские бездельники, а какие-то странные существа — не то артисты, не то подонки захватили экран. С солнечной стороны улицы, по которой фланировали его «сынки», Феллини перешел на тeneвую и там — не на поверхности, а во мраке социального дна — нашел своих новых персонажей. Он увидел и запечатлел гримасы тех, кто обществом отторгнут и исторгнут, записан по разряду уродств, вытолкнут за пределы «типичности».

Феллини свернул к исследованию социального небытия и алогизма, дабы именно из социального небытия извлечь формулы своих образных обобщений. Стремительное движение в сторону от того, что казалось главным, общественно актуальным, действительным (только потому, что лежало на поверхности, лезло в глаза), стремление разглядеть крайность, изучить не норму, а резчайшее от нее отклонение обладало центростремительной силой, вело к сущности. В предельном отклонении от нормы хотел Феллини найти ей, норме, объяснение и истолкование. Клоунские маски «Дороги» понадобились ему для того, чтобы взглянуть на человека, «выдернутого» из системы обычных общественных взаимоотношений, но этими отношениями искаженного и, значит, сохранившего в себе, в своей душе их мучительную суть, их жестокий закон.

Случайность подверглась гонению. Случайность, которая была желанной гостьей в неореалистических фильмах и влекла за собой множество необязательных подробностей, мимоходом захваченных деталей, людей, нечаянно попавших в кадр, чтобы тотчас и навсегда исчезнуть из поля зрения, обрывки разговоров, не имеющих никакого отношения к сюжету, случайность, сквозь которую, локтями расталкивая посторонних, пробивался герой, стала мешать Феллини.

В «Дороге» множество поворотов, но каждый из них обязателен, каждый из них — это не только поворот сюжета, но и поворот развития мысли.

Фильм вращается подобно ярмарочному «колесу смеха» — лица деформируются, укрупняются и гримасничают в системе его кривых зеркал. Феллини смотрит на повседневность глазами несчастных клоунов и остается верен их древнему закону гиперболы.

Сравнительно с ранним Феллини, «Дорога» — резкий качественный скачок. Все, что томилось, смеялось, искало и пробовало себя в первых феллиниевских лентах, тут вдруг обрело ясность и

цельность. В «Огнях варьете», «Белом шейхе», «Вителлони» Феллини изображал повседневность, тесную для его дара, еще не имея силы над нею возвыситься. «Дорога» — это взгляд, брошенный на всю жизнь в целом, это фильм, выстроенный как поэтическая метафора.

Блуждания и метания ни к чему не «прикрепленных», ото всего оторванных, неустроенных ни житейски, ни духовно героев «Дороги» обретают значение познанной закономерности. Чего они хотят, эти герои, во имя чего бьются? Слово «счастье» здесь вряд ли применимо, даже в мечтах они так далеко не метят. Речь идет о стремлении людей друг к другу, о желании разделить с кем-то свою судьбу, какова бы она ни была, вырвать у жизни мгновения радости.

Речь идет о невозможности человеческой близости. Проклятие одиночества преследует феллиниевских героев на самом дне жизни, и сколько бы ни колесила их дорога, от одиночества они уйти не могут, сколько бы ни тянулись друг к другу, им не дотянуться, хотя они рядом, вместе, хотя они словно приговорены к совместности.

Всегда вместе и всегда врозь.

В этом вся трагедия двух жалких нищих, двух бродяг-циркачей — жестокого силача Дзампано и его хрупкой, маленькой жены Джельсомины. На всем протяжении фильма они душевно друг от друга изолированы и в то же время постоянно испытывают неутолимую потребность друг в друге. И то, и другое, разумеется, неосознанно. Трагедия усугубляется тем, что ни Джельсомина, ни Дзампано ее не понимают.

Связи между людьми разорваны, и сами люди деформированы своей «разрозненностью».

Трагизм творчества Феллини слагается из резкого столкновения разобщенности людей в окружающем художника мире (где социальные связи, в сущности, неизбежно означают уничтожение связей духовных и эмоциональных) и тяготения людей друг к другу, пусть даже неосознанного.

Разобщенность получает у Феллини резкую — одновременно и социальную, и психологическую — характеристику: Феллини сразу раскрывает это понятие как проданность. Фильм начинается с продажи Джельсомины за 10 000 лир. Вот факт, от которого Феллини отталкивается, отправляясь в мир своих поэтических исследований.

Мысль Феллини идет достаточно далеко. Трагедия состоит в том, что каждый продается в одиночку. Люди продаются в розни-

цу, и разрозненность, непреодолимая «отдельность» становится законом каждого существования.

Так мог бы начаться любой неореалистический фильм: берег белесого, плоского моря, жалкие лачуги, нищета, голодные дети и несчастная мать, суетливо торгующаяся с мрачным гигантом, спокойно стоящим в дверях. О чем они торгуются, сперва непонятно. И тогда издали, с берега моря приближается к нам существо, в котором не сразу распознаешь человека: странная пелерина развевается, как дряблые крылья птицы, голова скрыта под огромной охапкой хвороста, взваленной на спину. Тем не менее бежит это существо весело: оно пока еще пребывает в своей родной стихии естественного или, если угодно, полуживотного существования. Надо собрать хворост, можно погреться у огня, съесть корку хлеба, посидеть в свободную минутку на камнях у моря, даже красоты его не сознавая, только чувствуя ее...

Но вот существо это остановилось, подняло голову. Перед нами детски недоумевающее и как бы изнутри просвечивающее лицо Джульетты Мазины. Джельсомина смотрит на мать, на неподвижного Дзампано, который когда-то уже купил ее старшую сестру Розу, и в горестном изумлении понимает, что теперь она сама продана этому страшному человеку.

Вязанка хвороста падает с ее плеч.

Пауза. Остановка.

И вдруг лицо Джельсомины оживает, озаряясь необычайнейшей из человеческих улыбок при виде денег в руках матери.

Улыбка Джельсомины — это целая эпоха. Найденная Джульеттой Мaziной для этой роли и для главной темы в феллиниевском искусстве, «непостижимая» и неопишуемая, одновременно и радостная, и горестная, эта улыбка с детски опущенными углами рта известна теперь всему миру. Джельсомина улыбается оттого, что рада деньгам, у Джельсомины хорошо на душе, она сделала, как надо, как мать велела, но в то же время ей ужасно грустно и очень страшно, а больше всего жаль расставаться с берегом. Чтобы скрыть все это, она начинает суетиться, наскоро прощается с крохотными сестрами, нескладно обнимает мать. Потом, схватив свой жалкий узелок и сунув под мышки белые тапочки, она решительно зашагала прочь, к фургону, залезла в кузов, притаилась и выглянула оттуда. Уже затарахтел мотоцикл, запылила дорога, фургон с корявой надписью «Дзампано» уезжает. Удаляется и лицо ребенка, в последний раз оглядывающего нищенский, свободный берег.

Одна непостижимая улыбка — и экспозиция готова.

Этой непостижимой улыбкой заявляет о себе буйный и метафоричный язык феллиниевской образности. Улыбка абсолютно точно передает психологическое состояние и, так сказать, социальное положение не только самой Джельсомины, но и всех остальных персонажей в кадре.

Эпизоды начавшейся в этот миг драмы потом словно нанизаны на петляющую нить дороги, символизирующей движение, не имеющее ни конца, ни ясной перспективы, но какую-то смутную цель. По этой дороге Дзампано и Джельсомина то мчатся, убегая от самих себя и своей судьбы, то обреченно плетутся ей навстречу, то вдруг весело едут в своем фургоне, окрыленные какими-то призрачными и преходящими надеждами. Их жизнь — дорога, сойти с дороги — значит умереть. Они обречены быть странниками, пожизненно приговорены к дороге.

Тут, на дороге, все в движении: нет неподвижности и нет «недвижимого имущества», тут в одну ночь возле спящей Джельсомины может возникнуть целый городок палаток со своим бытом, шумом, с осликами и фургонами и в одну ночь исчезнуть, словно его ветром сдуло. Меняются времена года, меняются пейзажи, меняются души.

Мотив дороги, ее бесконечность, как уже замечено выше, сплетается с мотивом цирка. Произведение ритмически и пластически выстроено так, что цирковые номера, пересекающие и останавливающие движение дороги, раскрывают психологию персонажей, их взаимоотношения и судьбу.

Площадь, толпа, человек, выступающий перед толпой, — такая повторяющаяся ситуация.

Представление первое — сольный номер Дзампано, демонстрирующего деревенской толпе «культ силы». Дзампано бодро и самоуверенно, как большой артист, проходит по кругу, зная, что на него во все глаза смотрит из фургона Джельсомина. Да и толпа следит за силачом, затаив дыхание. Тот показывает публике свою цепь, высокопарно произносит заученный дурацкий монолог о человеке со «стальными легкими», обвязывает цепь вокруг груди, ложится на землю, долго напрягается, пыхтит, преувеличенно шумно дышит. Наконец толстая металлическая цепь лопаается. Все восхищенно качают головами. Джельсомина покорена. Сила Дзампано и его власть над толпой кажутся ей подлинным чудом.

Представление второе — дебют самой Джельсомины, ее с Дзампано дуэт, номер с ружьем, которое Дзампано, коверкая речь, называет «руньцом». Джельсомина в котелке, в длинном сюртуке, с барабаном выполняет роль глашатая. Она бьет в барабан и,

созывая толпу, выкликает: «Прибыл Дзампано!» Сам силач, голый до пояса, играя мускулами, обходит по кругу деревенскую площадь и всем браво и гордо демонстрирует цепь, которую сейчас разорвут его «стальные легкие». Громко и хвастливо говорит ярмарочный богатырь, что для исполнения этого номера нужна «сверхчеловеческая сила». Джельсомина со своим барабаном стоит в стороне очень довольная. Ей нравится участвовать в представлении. Напряженное внимание деревенской толпы доказывает, что все, что делает Дзампано, действительно замечательно. Вот он снова лежит на земле, надуваясь и пыжась, с цепью на груди, и все, в том числе и Джельсомина, взволнованно ждут: а вдруг цепь не порвется? А вдруг надорвется силач? Но все происходит, как надо, и после шумных рукоплесканий начинается сценка, где Джельсомина играет роль утки, а Дзампано — роль охотника с «руньцом». Мы видим примитивнейшее, бездарнейшее из возможных на свете зрелищ. Но все довольны — и публика, и исполнители...

Феллини ввел в свой фильм тему цирка — честного искусства, никогда не запятнавшего себя никакой словесной фальшью, беспримесно благородного искусства, позволяющего своим зрителям присутствовать в момент, когда совершается чудо. Искусство цирка — искусство чудес, творимых человеком на глазах у других людей. Помимо всех прочих своих достоинств, оно обладает еще и силой общедоступности, общепонятности. Однако это искусство, великое в своей честности и простоте, Феллини показал поначалу в обличье пошлом и жалком, шарлатански обедненном, измызганном.

Тем не менее во взаимоотношениях Джельсомины и Дзампано, в истории их любви это выступление — подлинный дуэт счастья, минута их близости.

Представление третье — соло Джельсомины. В шутовском колпаке, в башмаках с бубенцами Джельсомина самозабвенно исполняет танец перед толпой гостей на деревенской свадьбе. Ее танец нелеп, некрасив, и сама она тоже нелепа. Но в этих комических и странных движениях есть какое-то затаенное волшебство. Ибо мы видим Джельсомину в момент ее полного духовного освобождения. Словно она вдруг сбросила с плеч тяжкое бремя загнанности, стряхнула с себя горе — и вот выделяет свои нелепые коленца, радостно гримасничает, нарисованные брови лезут вверх, придавая лицу выражение изумленности и веселья. Джельсомина вся отдается стихии своего несуразного танца. Мера самозабвенности такова, что несуразность выглядит странной эксцентрической формой совершенства. И публика принимает Джельсомину восторженно.

Успех кружит ей голову, ей кажется, что теперь-то она стала сильной, независимой, вырвалась из неволи, что душонка ее освободилась от страха и забитости. Вскоре после этого танца, обнаружив очередную подлую измену Дзампано, Джельсомина устраивает ему великолепную, пародийную и комическую сцену ревности. В этой сцене еще бушует энергия, раскрепощенная и высвобожденная танцем. Ибо в танце смех восторжествовал над страхом, ибо танец был пластическим выражением победы и освобождения. Комическое явилось маленькой Джельсомине как спасение. Ее разгневанный уход от Дзампано — свободный и решительный уход «в никуда» — возможен только после этого танца, как его непосредственный эмоциональный результат.

Четвертое цирковое представление в «Дороге» — соло канатоходца Матто. Этот номер творится уже не перед деревенской толпой, а перед нарядной, праздничной толпой горожан, только что видевших внушительную картину религиозного шествия. Так что Матто должен покорить своим искусством толпу уже возбужденную, наэлектризованную. Номер Матто на канате прекрасен. Тут все, что может дать цирк в самые великие свои мгновения, — безукоризненное, чистое мастерство, острое и почти мучительное ощущение риска, смертельной опасности, плюс еще игра с этой самой опасностью, игра со смертью, которая ведется непринужденно, грациозно, дерзко. Хрупкий и слабый человек показывает, на что он способен. Он равен богу там, над толпой, на этой головокружительной высоте, на этой зыбкой трепетности своего каната. Когда же он спускается вниз, снисходит к толпе, то его, понятно, и встречают как бога: он — всеобщий кумир, к нему обращены все лица, к нему тянутся все руки, его обступают со всех сторон, обнимают, целуют. Тут-то и сталкиваются на мгновение два взгляда, два лица — клоунски разрисованное лицо Матто и ополоумевшее от восторга лицо Джельсомины. Два эти лица будто смотрятся друг в друга, зеркально — и взаимно — отражая некую общую сущность. Такая зеркальность двух взглядов уже возникла однажды, когда столкнулись глаза Джельсомины и больного мальчика, которого она безуспешно старалась развеселить. В тот раз общность была явлена как страдание. Что же теперь? Что видит Джельсомина в этом новом, вдруг мгновенно поставленном перед ней зеркале другой, чужой души? Что там, в глазах Матто, отражает ее самое, Джельсомину? Вероятно, способность отдаваться игре и причудливости искусства, его власти, его непостижимой, опасной и тем не менее возвышающей человека воле. Ведь дурочка Джельсомина в лучшие свои минуты сопричастна искусству.

Это и доказывает выступление пятое — репетиция Матто и Джельсомины в пустом зрительном зале. Задуман проход застенчивой скрипки и преследующей ее грубиянки-трубы. Матто с крохотной скрипочкой идет по арене, пиликающая нежную мелодию, которая с этого момента станет музыкальной темой Джельсомины и лейтмотивом всего фильма. А за ним по пятам шагает маленькая клоунесса Джельсомина с трубой. Он движется легко, пританцовывая и оглядываясь, а как только останавливается, труба Джельсомины издает жуткий рев. Матто в ужасе снова устремляется вперед, снова останавливается, снова слышит вой трубы и снова шагает дальше... Конечно, сценка эта, непритязательная и примитивная, сама по себе прелестна. Но выражено в ней и нечто более существенное для автора фильма, выражено счастье совместного творчества, доступное пониманию Джельсомины. Ибо она тут, с этой своей дурацкой трубой, — маленький вдохновенный импровизатор, она тут — поэт.

Представление шестое. Большой цирк выступает на окраине Рима. Все трое — и Матто, и Джельсомина, и Дзампано — должны продемонстрировать свои возможности с полным блеском. Матто летает под самым куполом цирка, и публика в восторге. Джельсомина в клоунском гриме сидит среди зрителей, она уже выступила. На арене Дзампано. Его номер срывает своими насмешливыми комментариями Матто. В тот самый момент, когда Дзампано, уже сказавший все свои заученные слова про «стальные легкие» и «сверхчеловеческую силу», улегся на арене и начал пыхтеть и сопеть на глазах у иронически настроенных зрителей римского предместья (это ведь не деревенщина, этих не проведешь, не такое выдывали!), в тот самый миг, когда силач поднатужился, чтобы разорвать свою цепь, нахальный Матто из публики громко позвал: «Дзампано, тебя к телефону!» И громовой хохот зала обрушился на распростертого внизу силача. Вся нелепость и все шарлатанство номера Дзампано были в этот миг не только разоблачены — это бы еще полбеды, они стали вдруг объектом другого, совершенно неведомого Дзампано мастерства и другого, подлинного искусства. Одной репликой Матто превратил длинный напыщенный «силовой» номер Дзампано в повод для блестящей комической репризы. Тем самым он Дзампано развенчал, погубил и победил. Веселый и легкий, летучий талант, шутя и играя, уничтожил бездарное «угрюмство».

Это все поняли, это и Джельсомина поняла. Но в конечном итоге из-за этого, из-за этой мгновенной и находчивой импровизации Матто погиб...

Седьмое представление происходит зимой, в бледном свете промозглого дня, на деревенской площади, уже после гибели Матто. Джельсомина больна. Но Дзампано пытается заставить ее работать. Ее иззябшая фигурка жалка. Она покорно стоит с барабаном, но палочки бессильно повисли в ее руках. Толпа, окружившая циркачей, немногочисленна и мрачна. Зрители глядят на представление как бы нехотя. Лицо Джельсомины под аляповатым клоунским гримом будто окоченело. Глаза ее мертвы. Дзампано велит ей бить в барабан, а она стоит неподвижно, смотрит тупыми глазами в пустоту серого неба и произносит: «Матто стало плохо, Матто плохо». Дзампано пугается, передернувшись смотрит на Джельсомину широко раскрытыми глазами. Но она уже бьет в барабан — машинально и словно отсутствуя.

Восьмое и последнее представление в таком же состоянии внутреннего отсутствия и тоже совершенно машинально ведет одинокий Дзампано. Его интерес к жизни и к работе пропал. Автоматически, вовсе уже не куражась и не величаясь, он проговаривает все те же слова о «стальных легких» и «сверхчеловеческой силе». Он никого не пытается теперь ни убедить, ни обмануть. В работе циркача не осталось больше ни капли смысла. Без Джельсомины, без этой бесполезной дурочки не может существовать даже его примитивнейший номер. Джельсомина ушла — это значит, что из «номера» Дзампано, да и из самого Дзампано ушла душа.

В круженье темы цирка все три главные персонажа «Дороги» были соотнесены между собой по тому принципу, согласно которому в классической комедии дель арте соотносились три главные маски: Арлекин, Коломбина и Пьеро. Эти традиционные маски возрождены в привычном для них обрамлении — в круге обступавшей их толпы.

Когда действие вырывается из этого круга и пускается вперед — по неведомо куда ведущей линии дороги, — соотношения несколько меняются. Из-под маски выглядывает лицо, чтобы скоро снова исчезнуть, спрятаться, закрыться маской.

«Дорога» почти насильно вытаскивает на поверхность все тайное, подспудное, неразрешимое, что эпоха скрывала в себе давно. Герои фильма странны: вроде бы их нет в жизни, а вместе с тем из глубин вашего личного опыта возникает уверенность, что они есть. Так бывает всегда с образами мифологической обобщенности.

Джельсомина проходит сквозь фильм между Дзампано и Матто. Три фигуры эти подчас обретают в критической литературе простоту и однозначность аллегории: Джельсомина — душа, Дзампано — тело, материя, подавляющая грубая проза жизни, Матто —

воплощение поэзии, искусства. В общем все это верно. Но существенно как раз не общее, существенна странная жизненная обособленность каждой из этих фигур.

Первое и самое решительное возражение аллегорической схеме кроется в очевидном и, так сказать, перманентном несчастье Дзампано. Самый сильный из троих, именно он никогда не бывает не то что счастлив, но хотя бы доволен. Дзампано не знает даже мгновенной радости, изредка доступных Джельсомине и хорошо знакомых шутнику Матто.

Энтони Куинн в роли Дзампано последовательно ведет тему психологической угнетенности, подавленности, загноенности. В то же время полуживотная грубость, тупость, дикость Дзампано подчеркиваются, что называется, на каждом шагу. Этот знает, почему фунт лиха. Он бил и его били. Теперь он достиг полной — ото всех — независимости: купил мотоцикл, оформил прицеп с надписью «Дзампано» и может плевать на всех. Мышцы есть, остальное приложится. Для Феллини важно, как он ест, пьет, спит. Ест он жадно, мерно двигая челюстями, деловито выскребая миску до дна; пьет много; спит, как усталая скотина, тяжело, беспробудно.

Кажется, что на всем его существовании лежит печать тупой инертности. Когда Дзампано сталкивается с человечностью, видит чье-то веселье, чью-то улыбку, он в лучшем случае просто этого не понимает и не воспринимает. Так, он с глухой, но явной неприязнью смотрит на Джельсомину, когда она, впервые напялив на себя новый наряд — нелепую шинель и мятый котелок, начинает радостно прыгать и весело гримасничать. На самом же деле за этой инертностью кроется страх перед будущим, страх перед настоящим. В сущности, он всегда живет в состоянии страха, погружен в свой страх, в нем тонет...

Радость не входит в бедную сумму его представлений о жизни. Он не знает, что это такое, зачем это. А в тех случаях, когда на вопрос «Зачем это?» ответа нет, он вообще раздражается, теряет способность уверенно ориентироваться в мире. И с животной подозрительностью, недоверчиво, неприязненно, почти испуганно «обнюхивает» радость, как собака обнюхивает незнакомый предмет. Когда радуется Джельсомина, это неприятно, но не заслуживает внимания, неопасно. Когда радость связана с Матто, это уже хуже, здесь есть что-то не только непонятное, но и враждебное, опасное, что-то, вызывающее у Дзампано приступы бешенства. Что же? Видимо, талант и юмор, с которыми Дзампано бороться не умеет, не знает, что им противопоставить. В той вечной и жалкой борьбе за существование, которую из дня в день угрюмо и тупо ведет

Дзампано, в расчет принимаются только самые простые и самые главные обстоятельства: голод, холод, сытость, тепло.

Дзампано источает зло и зло переживает не без удовлетворения — вот какова скрытая, но реальная основа его характера. В этой фигуре Феллини, писал Б. Зингерман, «расщепил гармонический образ „естественного человека“, созданный неореализмом. Он отъединил его первобытность от его человечности и артистизма. Две стороны этого образа он показал отдельно, чтобы легче было показать уязвимость каждой.

В балаганном силаче Дзампано Феллини показал, как близко соседствует элементарность природы с ее животностью, как легко одно переходит в другое. Он показал, что элементарность отнюдь не антипод бесчеловечности. Хамство насилия он воплотил в насилии хамства... Не только его грубая, пошлая сила, но и его низменность, его вопиющая бездарность освящены обществом, всем существующим укладом жизни. Пропасть между элементарностью простого человека и эгоистической жестокостью общества, на которую все время с надеждой указывают неореалисты, Феллини рассматривает как вреднейшую из иллюзий... Утверждая, что элементарность — не спасение от бесчеловечности, Феллини показывает, что и человечность, лишенная интеллектуальности, беззащитна... В „Дороге“ выдвинута иная точка зрения на „маленького человека“ чем та, которая проповедовалась в „Похитителях велосипедов“ или „Риме в 11 часов“. Те фильмы говорили о доброте и силе „маленького человека“. Этот — о его слабости и ограниченности»³.

Борьба ведется по законам животного мира, и Матто совсем недалек от истины, когда, увидев Дзампано, острит: «В цирке как раз не хватало животных». Но если до встречи с Матто Дзампано не выказывал никакой видимой неудовлетворенности своей судьбой, напротив, считал себя «хорошо устроенным», склонен был хвастаться тем, что наделен редкой физической силой, позволяющей ему добывать себе корм, если он никогда и не задумывался о других возможностях и других радостях бытия, то в образе Матто с ним встречается и его агрессивно атакует та самая человечность, которую он, силач и самец, не знает и знать не хочет.

В его однозначно простую, тупую, лишенную эмоций животную жизнь вдруг вторгается, дразня, насмехаясь, потешаясь над ним, возмутительно легкая, физически совершенно ничтожная, недостойная внимания, но в чем-то ему непостижимая победитель-

³ Б. З и н г е р м а н. Кругозор неореализма. «Искусство кино», 1958, № 4, стр. 167.

ная жизнь. Дзампано чувствует, что справиться с нею можно, только уничтожив ее.

Существование Матто угрожает разрушить ту самую инертность, ту самую животную удовлетворенность скотской своей судьбой, которая является неременным условием существования Дзампано. Осознать свою жизнь для Дзампано все равно, что погибнуть. А Матто, насмехаясь над ним, вот-вот разбудит его сознание, вот-вот откроет ему всю бездарность и все бессилие его, Дзампано, силы.

При всей своей примитивности Дзампано вполне приспособлен к борьбе за существование. Вернее, именно борьба за существование сделала его примитивным, «обесчеловечила» его, лишила души, оставила только тело — мускулы, которые ежедневно продаются. Трезвая и последовательная мысль Феллини открывает в животном биологизме Дзампано неизбежное следствие социальных законов, обесчеловечивающих человека.

Матто сначала воспринимается как прямая антитеза Дзампано. В Матто, каким играет его Ричард Бейзхарт, есть поэтичность, противостоящая скотской прозаичности Дзампано, шаловливость — против вечной угрюмости Дзампано, легкость — против его тяжеловесности. Дзампано всякий день добывает себе жратву, а если удастся, то и бабу, этот силач никогда ничем не рискует и не брезгует, а Матто — щелкунчик, дружок, дурак — всякий день рискует своей жизнью... У Матто за плечами веселые восковые крылышки беспечного ангела, у Дзампано стальная цепь на груди. Взгляд Дзампано всегда мрачен, тяжел, он тяжелодум, а взгляд Матто быстр, весел, приветлив, даже грусть его словно бы легка. Но в этом отчетливом, действительно до аллегоричности, противопоставлении вдруг обнаруживается и неожиданная общность. Мысль Феллини совершает полный круг и находит некую странную связь и общность там, где, казалось, существуют лишь разрыв и пропасть. Когда к Матто приближается Джельсомина, выясняется, что Матто и Дзампано, если угодно, — две стороны одной и той же личности.

Если Джельсомина совершенно никак не приспособлена к жизни — оставьте ее одну, умрет под забором, — то Матто, как и Дзампано, по-своему к жизни применился. Только у него совсем другая система приспособлений, другой способ жить. Дзампано угрюмо, тупо, однообразно идет по своей однажды избранной колее, тащит свой воз, на котором сперва была Роза, а теперь примостилась Джельсомина. У Дзампано воловьи силы, воловье упрямство. А Матто и в жизни, как в цирке, канатоходец. Это — его позиция.

Он все время легко и ловко балансирует на краю гибели и нищеты, увертывается от ударов, скользит между опасностями. Тупому постоянству Дзампано бросает вызов легкокрылая переменчивость. Оба — бродяги, но Дзампано прет напролом всегда по одной дороге, Матто же прыгает с места на место, как с ветки на ветку. То, спасаясь от ножа, спрячется под стол, то умчится неведомо куда на своем дряхленьком автомобильчике. Легкость — закон этого почти эфемерного существования. Легкость, доведенная до такой степени, до такой невесомости, что она ни с кем не может быть разделена.

Дзампано может тащить за собой Джельсомину. Да и то сказать, его тяжкая жизнь так устроена, что без Джельсомины не обойтись, тяжесть должна быть разделена. Матто и Джельсомина, кажется, созданы друг для друга, тянутся друг к другу, когда они встречаются, легко предвидишь романтический финал в стиле довоенного Чаплина: вместе, вдвоем уходят они по дороге, по-детски близкие и по-детски беспечные.

Идиллического финала очень хочется. Но тут кончается классический Чаплин и начинается классический Феллини, который отвергает иллюзию. Цели клоунады изменились. Феллини знает, что видимая свобода Матто на самом деле не что иное, как грациозная увертливость, что для Матто Джельсомина — непосильная ноша, по канату с ней не пройдешь. Знает это и Матто: расставшись с Джельсоминой, он уходит смешной подпрыгивающей походкой клоуна, унося с собой щемящую боль одиночества и ощущение обреченности. Ведь Матто и сам прекрасно понимает всю ненадежность избранного им способа применения к жизни: рано или поздно он оступится, сорвется, погибнет. Речь идет не только об опасностях ремесла канатоходца, работающего без сетки над городской площадью, речь идет об опасностях судьбы. Пока еще ему удастся балансировать и над улицей, и над жизнью — с помощью таланта, ловкости, юмора, обаяния. Но долго это продолжаться не может. И Матто с его кажущейся независимостью — всегда на вибрирующем канате, а не на твердой земле.

Если у Дзампано общество отняло душу, то у Матто оно вышибло почву из-под ног.

Именно потому Матто оказывается в конечном счете несостоятелен в столкновении с Дзампано. Он, такой легкий и светлый, провоцирует самые темные, злые инстинкты Дзампано. Он способен лишь разъярить Дзампано и трагически погибнуть от его руки. Погибнуть, ничего не изменив ни в том мире, над пропастью которого он балансировал, ни в душе Дзампано.

Скрипочка Матто слишком мала, на его восковых крылышках никуда не улетишь, эта хрупкая красота недолговечна.

Взаимоотношения в треугольнике Дзампано — Джельсомина — Матто прежде всего неразрывны. В глубокой взаимной отчужденности Джельсомины и Дзампано, друг другу необходимых, но друг для друга непостижимых, Матто — образ связной. Матто связывает и разъясняет. Момент творчества, который реализован в Матто, — вот что помогает этим двоим, одиноким и замкнутым, найти путь друг к другу. Правда, этот путь оказывается трагичным для всех, гибнет и «связной». Но этот трагический путь — единственный, другого нет.

Все трое даны нам автором фильма в цирковой стихии игры. Игра как особая «модель» творческих, подразумевающих взаимное доверие, отношений человека и мира, игра как стихия свободы — вот что в «Дороге» возвышается над всем: над горем жизни, над трагедией и смертью, над проблемами «маленького человека», над страданием и жалостью — и отступает только перед преступлением. Тут игра бессильна. Вот почему Дзампано так важничает.

Если Матто в символическом ряду произведения «обозначает», кроме многого другого, также и безличную, идеальную свободу и красоту таланта, то Джельсомина, бедняжка, вынуждена нести на своих плечах весь груз добра.

Духовное и шутовское обручились в самой натуре Джельсомины. Добро смешно — вот изначальный парадокс и смысл этого образа. Добро убого, отчуждено от реальности, необычайно. Добро идиотично. И тем не менее добро разлито всюду. Оно — в красоте и обширности природы. Оно — в потребности людей друг в друге. Джельсомина — само добро, потому-то она и вынуждена кривляться. Такова форма связи Джельсомины с реальностью: детское примитивное и наивное сознание раздавлено сложностью мира; только прикосновение к самым простым вещам доставляет ей ощущение радости и прочности.

Сложность дурна (и для Феллини, и для его Джельсомины), потому что обществом усложнено и затруднено до невозможности самое естественное и самое необходимое человеку стремление породниться, сблизиться с другим человеком.

От человека к человеку ведет дорога более длинная, чем все дороги Италии, по которым колесят герои Феллини. В системе общественных связей люди отделены друг от друга не только прямыми социальными перегородками, но и неизбежной для каждого расчетливостью, хитростью, жестокостью, враждой.

Весь внешний мир четко делится для Джельсомины надвое. Есть ее мир, близкий, родной и понятный, — природа, музыка, дети, цирк. И есть мир сложности, расчета, озлобленной борьбы за существование, к которому она непричастна, от которого отчуждена. Между этих двух реальностей пролегает ее «дорога», ее судьба. Мир для нее то слишком сложен — и тогда лицо Джульетты Мазины выражает недоумение, горестное изумление.

Или мир для нее слишком прекрасен — и тогда лицо актрисы под клоунскими бровями полно самоотверженности и восторга.

Эту главнейшую особенность Джульетта Мазина выражает парадоксально: замедленностью перехода из одного состояния в другое. Джельсомина, переходя от горя к радости, словно бы размораживается, но следы горя остаются на ее лице. Вот ее настигла беда, и она встречает беду с улыбкой, которую по инерции еще сохранила на своем лице, — это улыбка предыдущей, уже несуществующей, отмененной радости. Именно этим способом маска Мазины фиксирует крайности полярных чувств, их трагическую одновременность. Чувства сталкиваются на ее лице — в выражении ее лица. Радость медленно и неохотно сползает с этого лица в момент очевидного несчастья. Уже беда, а она еще улыбается! И наоборот: уже все прекрасно и красиво, а у нее в глазах все еще горе и слезы. Когда-то Станиславский мечтал воскресить импровизационность и свободу органического гротеска мастеров комедии дель арте. Мазина эту мечту реализовала. Ее трагический гротеск возник над бездной шутовства и нелепейшего комизма. Она доказала свое внутреннее право и на эту немислимую ковыляющую походку Джельсомины, и на эти страдальческие остановки чувства, которые она совершает, и на все потрясающие алогизмы ее игры. Она деформирует образ решительно и беззаветно, сохраняя при этом абсолютную достоверность и жизненную убедительность. Она скачкообразно то повышает, то понижает актерское переживание, переходит из одного регистра в другой, свободно чувствует себя в тех состояниях, которые, говоря терминами музыкальными, то на октаву ниже, то выше житейской нормы.

Джельсомина живет невпопад — это эстетический принцип Мазины, парадоксально дающий ей возможность актерски передавать нечто, прямо противоположное замедленности реакций: их быстроту, импульсивность, непосредственность.

Мазина играет «большими кусками», играет крупно. Ее внутренняя жизнь течет медленно и упрямо, словно бы игнорируя быстро меняющиеся обстоятельства, противореча действительности. Тем болезненнее неизбежные столкновения с действительностью.

Вот Джельсомина одиноко сидит на обочине дороги. Только что она была счастлива: ведь она была, «как все». Привели ее в паршивый какой-то трактир, который она воспринимает как настоящий ресторан, посадили впервые в жизни за стол, накормили досыта, дали красного вина, да еще назвали походя «женой». Это ли не счастье? А теперь грубо покинули. Дзампано напился и увез в своем фургоне первую встречную проститутку. Надвигается ночь, а с ней — пустота. Пустота становится гулкой. Даже ветра нет, и бумажный сор неподвижно лежит на мостовой. Вдруг раздаются мерные шаги лошади. Лошадь идет одна, медленно, без седла. Проходит мимо насупившейся, продрогшей Джельсомины. Все. Больше ничего нет.

Мы привели пример, очень характерный для стиля Феллини, один из так называемых «феллинизмов». Эмоция, вызываемая этими кадрами, у всех людей одна и та же. Щемящая боль за Джельсомину почему-то усилилась, когда даже лошадь и та прошла мимо.

Что же это было перед нами? Психологический этюд? Символ? Метафора?

Скорее всего проникновение внутрь реальности, пластическое выражение (а не изображение) состояния глубокого одиночества — такого горького, когда человеческому созданию совсем уж не за что зацепиться. Такая покинутость, такая забытость, что хуже, кажется, и не бывает.

Именно здесь максимальная безнадежность; не там, где Джельсомина будет страдать, зная из-за чего страдает, а здесь, когда она никакого смысла своей жизни еще не уловила. Уже перестала быть «ничем», но и человеком еще не стала. Вот этот-то переходный момент, по Феллини, и есть момент опаснейший. Весь вопрос в том, куда пойдет человеческое существо, оказавшись «по ту сторону отчаяния».

Мазина часто и смело пользуется откровенно комическими приемами в трагических или драматических обстоятельствах и делает это с полного согласия автора фильма, по его наущению, по его сценарному плану. Вот Дзампано, бессовестно ухмыльнувшись, на глазах у Джельсомины договорился с хозяйкой фермы и ушел с ней в подвал. Сперва Джельсомина ничего не поняла, потом все поняла и закатила Дзампано яростную сцену ревности. Но эта сцена, гневная и горестная, внезапно прерывается, ибо разъяренная Джельсомина проваливается в какую-то яму. Просто вдруг исчезает, будто ее и не было никогда. Потом вылезает из ямы, растрепанная, вся в соломе, нелепая, уморительно смешная, но не утратив-

шая ни капли своего яростного пыла. Она продолжает обличать и проклинать Дзампано, продолжает вопить, не замечая, что в волосах у нее солома, что весь вид ее дик, смешон, что несуразная внешность в этот момент комически противоречит благородному пафосу. Для довершения гротескного контраста Мазина, выкрикивая слова, полные мучительной боли, расхаживает перед Дзампано торжественной шутовской походкой — как клоун на цирковой арене.

Другой пример — вторжение комизма в эпизод, проникнутый нежным, задумчивым лиризмом. Джельсомина нашла своего драгоценного Дзампано, примирилась с ним, а он, слава богу, цел и невредим — спит себе в канаве. Джельсомина кротка и счастлива, душевно успокоена. Гуляет по пустырю. Подошла к деревцу и.. поздоровалась с ним, сделала реверанс. Светлый хохолок на головке Джельсомины безмятежно покачивается. Поскольку деревце не ответило на ее поклон, Джельсомина начинает деревцу подражать, его передразнивать. Она растопыривает руки, изображая хилые, торчащие в разные стороны ветки, она о чем-то с деревцем разговаривает. Отражаясь в «театрике» Джельсомины, дерево как бы оживает, становится ее комическим партнером. Наконец, ей надоедает эта игра, и Джельсомина с пристальным вниманием рассматривает теперь обыкновенный телеграфный столб. Но это новое знакомство не кажется ей особенно интересным...

Такие комические сценки обретают в игре Мазины — независимо от того, на какую ситуацию они «накладываются», — почти самостоятельное и отдельное значение. Конечно, они характеризуют Джельсомину и связаны самым непосредственным способом с ее судьбой. Но эта комическая характеристика приходит совершенно неожиданно и непредвиденно, она возникает вдруг как вольная импровизация актрисы, как ее прихоть и произвол. Мы понимаем, конечно, что в самом-то деле все эти импровизации заранее спрограммированы и предусмотрены. Но исполняются они с той самой беспечностью игры, которой мастера итальянской комедии дель арте одухотворяли свои лацци.

В XVI веке слово «лацци», означающее шутовские действия, обрело несколько более определенный смысл. Оно стало означать на профессиональном языке комедиантов стихию и функцию чистого комизма, комический «номер». Лацци требовали акробатической ловкости, артистической виртуозности, изобретательности, умения обновлять и варьировать однажды найденные комические эффекты. Смысла они были лишены начисто и принципиально, их принципом была нелепость, способом лацци виртуозно творился,

разнообразно разыгрывался и на глазах у зрителей доводился до апогея вздор, абсурд. Но отсутствие смысла не означало отсутствия сюжета. Крохотный мини-сюжетец в лацци содержался обязательно. Другими словами, эти «связки» были как бы самостоятельными вставными номерами, ради которых и посредством которых делалась остановка в развитии интриги.

В чистом традиционном виде лацци сохранились и поныне. Ими с блеском пользовался знаменитый Марчелло Моретти, их прекрасно выполняет Пеппино Де Филиппо.

Но в игре Джульетты Мазины лацци нетрадиционны хотя бы уже потому, что они индивидуализированы, они (как только что было сказано) порождены характером данной героини и ее характеризуют.

И дело тут не только в том, что эксцентриаду Мазины отделяют от древней традиции несколько веков — ведь не мешают же эти века Пеппино Де Филиппо хотя бы. Дело в том, что эксцентриада Мазины и Феллини вбирает в себя и по-новому реализует свободную эксцентрику чаплинского стиля. Уже у Чаплина старинные лацци стали совершенно иными, оставаясь, однако, верны коренной природе этого приема. Стоило бы специально проследить за тем, как менялись лацци у Чаплина: в его ранних комических лентах они были абсолютно традиционны, по мере того как искусство Чаплина развивалось, они все более энергично модифицировались, все теснее и органичнее связывались с общей комедийной постройкой фильма, захватывали все более серьезное содержание. Мазина получила прием из рук Чаплина — она вообще создавала в «Дороге» свою новую женскую и трагическую чаплинаду, — а потому и старое искусство лацци обрело у нее такую странную форму, стало вбирать в себя то горечь, то лиризм.

Как главнейшая, резчайшая черта человечности проступает в ее Джельсомине тема не просто верности, любви или привязанности, а прямой принадлежности человека человеку. Заявлена эта тема не столько самим фактом продажи Джельсомины, которым начинается фильм, но отношением Джельсомины к своему покупателю. Феллини и тут ничего не идеализирует и не романтизирует. Проданность есть проданность, рабская преданность есть рабская преданность. Джельсомина предана Дзампано как раба, как собачонка. И если зло, воплощенное в Дзампано, в его грубой силе, тупости, дикости, предстает перед Джельсоминой как проблема ее жизни, то решить эту проблему она не может ни интеллектом, ни силой — этого ей не дано. Проблема может быть решена только судьбой Джельсомины, ее жизнью и смертью.

В отношении с Дзампано Джельсомина вместе со своей безусловной принадлежностью ему приносит только одно элементарнейшее, почти первобытное человеческое требование — требование верности. Но именно этим единственным требованием Дзампано грубо и цинично пренебрегает. Джельсомина сперва просто не понимает, что происходит — это не укладывается в ее представления о жизни, потом горестно и чуть презрительно догадывается, страдает, бунтует, уходит — никуда, ни к кому, просто на дорогу, в город, в жизнь, освобожденная, избавившаяся, кажется, и от бремени, и от цели существования.

Убежавшая от Дзампано Джельсомина попала в город, на площадь, в толпу, сквозь которую движется религиозная процессия. Священники при свете факелов несут икону. Испуганными глазами глядит потрясенная Джельсомина, затерянная в толпе, на священников в блестящих ризах, на девушек в ангельски белых платьях, на хор мальчиков, на тяжелые кресты, парчевые хоругви, золотые ковчеги. Она подавленно опускается на колени, крестится, встает. Процессия шествует дальше, ее величественный, пышный церемониал дышит отчужденностью от человека. Священники торжественно проходят мимо Джельсомины.

Весь этот эпизод религиозного праздника — кинодокумент. Эти кадры сняты Филлини в одном из глухих провинциальных городков. Для Джельсомины же — это великолепный, чарующий миф, видимый воочию. Но, кроме натуры и взгляда героини, тут есть еще и взгляд автора. С его точки зрения, святая находится в толпе — это она, Джельсомина. На мгновение в кадре крупно мелькнуло распятие — страдающий Христос попал в поле зрения Джельсомины, выделился на секунду из грозного торжества процессии, но тут же исчез, уносимый вдаль величавым потоком верующих.

Наконец, несут огромную раскрашенную статую мадонны. Быстрый динамический монтаж, стык двух планов: застывшее в любезной светской улыбке, равнодушно-благожелательное, снисходительное лицо статуи и юродское, будто восторженное в каком-то движении внезапной надежды лицо Джельсомины. Разряженную статую толпа внесла в храм. Джельсомина туда не пошла, она осталась на площади. Снова, потерянная, бредет она покорно и отчаянно по городским улочкам. Вечереет. Джельсомина идет мимо мясной лавчонки, замечает вывешенную в витрине тушу, вероятно, вспоминает, что голодна. И вдруг поднимает глаза к небу и там видит чудо: человека, свободно парящего в воздухе высоко над толпой. Это всего лишь ловкий канатоходец, но

он стоит на канате вверх ногами, на голове. Вот где чудо! Он будто падает и вновь взлетает, ходит по канату и танцует, и вертит табуреткой. Вот он поскользнулся, и вся толпа на площади выдохнула в ужасе: «А-ах!..» Вот он снова выпрямился и грациозно шагнул вперед, и все ему зааплодировали. Джельсомина не верит своим глазам, она счастлива. Многие успела пережить Джельсомина в короткие часы своей свободы.

Монолог Матто о камне, который, говорит он, тоже ведь для чего-то нужен, неожиданно заставляет Джельсомину понять и сознательно уже принять, как долг, как смысл жизни, то самое чувство, которым она инстинктивно руководствовалась прежде. Да, и она кому-то нужна. Кому же? Матто? Он идет сам, изящно и одиноко балансируя на своем канате.

Остается Дзампано. Снова и навсегда уже Дзампано. С каждым днем она все яснее видит в нем грубое животное и все острее понимает, что, вопреки всему, должна быть именно с ним.

Когда фильм, начавшийся у моря, вновь возвращается к его бесконечности, к его родной и волнующей Джельсомину красоте, она стремглав бежит по прибрежному песку, к волнам, останавливается и смотрит, возбужденная, восторженная, в море, в его даль. Это — минута наивысшей ясности ее сознания.

В этот единственный момент она как бы на высоте собственной судьбы.

«Мой дом там, где вы», — говорит она, стремясь внушить Дзампано мысль о человеческой близости, о красоте этой близости. Но Дзампано моет в море свои грязные ноги и понять ее не может так же, как моря не понимает. Он сразу переводит мысль Джельсомины на язык грубой прозы, жратвы. Озарение превращает в расчет. И тогда Джельсомина в гневе, с небывалой горечью кричит: «Скотина!.. Не думает, не думает!..» Отворачивается от моря, забирается в фургон, и оттуда раздаются тоскливые звуки ее трубы — звуки единственной мелодии, которую она разучила.

Нет, он ее не поймет, не способен понять. Поразительная настойчивость и душевная выносливость, с которой Джельсомина следует за Дзампано, сталкиваясь с его черствостью, циничностью, непонятливостью, придает все более трагическое звучание мысли о непреодолимой разрозненности людей. Кажется, ничто не может ни разлучить их, ни сблизить.

Трагическая сцена убийства Матто дается крупными планами, с тщательной натуралистической подробностью, с множеством деталей, как бы намеренно снижающих, заземляющих трагедию, низводящих ее до уровня случайной дорожной драки. Небри-

тое лицо Дзампано почти все время сохраняет выражение ожесточенной старательности, усердия. Драка для него вроде работы. Матто быстр, но на этот раз, в последние свои мгновения, неловок, напряжен, улыбка его жалка. Лица дерущихся даются на фоне кузова помятого автомобильчика. Умирает Матто под монотонный плач Джельсомины, скрючившись, вздрагивая. В этой смерти у дороги нет никакой красоты, никакого величия.

В момент убийства лицо Джельсомины застывает с выражением той детской беззащитности, которая была описана Достоевским: «Губы ее перекошились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать».

Глядя, как Матто погибает, как он умирает, Джельсомина вдруг поняла свою вину. Ведь и Матто нуждался в помощи. Матто открыл ей смысл ее собственной жизни. И вот он убит, убит тем самым Дзампано, с которым велел ей остаться! Такой ход событий действительно фатален для Джельсомины.

Убийство Матто влечет за собой духовную, а после и физическую гибель Джельсомины. Безумие, охватившее ее, — прямое отражение безумия жизни, в которой может быть — вот так, беспричинно — убит человек.

Душа Джельсомины гаснет. Если она и теперь еще безвольно и бессильно, как кладь, валяется в фургоне Дзампано, понуро тащится за ним, то не потому, что так ей велит чувство или разум. Уже нет ни разума, ни чувства, одна непереносимая боль, одна инерция движения. И все же даже в этом оцепенении Джельсомины что-то затаено, что-то она еще хранит в себе.

В мороз, под открытым небом, у полуразвалившейся стены возле дороги Дзампано оставляет Джельсомину. Ее последнее прикосновение к жизни — слабая улыбка проглянувшему солнцу. Она засыпает. Дзампано опускает на землю рядом с ней ее медную трубу. Уходит, воровато оглянувшись, ничего еще не понимая, но чем-то неясно встревоженный.

Намеренно «некрасив» этот последний эпизод Джельсомины. Какой-то, кажется, вовсе неорганизованный уголок мира: полуразвалившаяся стена, камни, валяющиеся на земле, бледное, невыразительное, почти незаметное пламя костра. Средние планы: фигура Джельсомины, остановившейся возле стены, потом долго, медленно расстилающей свое тряпье, зябко и болезненно вытягивающейся у холодных камней. Сидящий у огня, нахмуренный, понурый Дзампано. В этой видимой неорганизованности кадра выражено ощущение случайности и безлюдья. Трагическое дается.

Феллини и его оператором Отелло Мартелли без величавости, сухо. Боль не облагораживается, не сопровождается «возвышающим обманом».

Это обстоятельство дало Джузеппе Феррара повод утверждать, будто «Феллини недостает чувства трагического», критик упрекает режиссера в том, что «узловые моменты, например смерть Матто», в его фильмах сделаны «наименее удачно»⁴. Видимо, Феррара должен был сказать — «наименее привычно». В «узловые моменты» Феллини достигает высочайшего трагизма, отказываясь от всякой поэтизации смерти. Смерть входит в его фильмы с прозаической достоверностью.

Но — и это чрезвычайно важно отметить — смерть Джельсомины в поэтике и философии фильма не противостоит жизни. Душа Джельсомины осталась в мире, подобно тому, как мелодия Джельсомины осталась в фильме. Гротескные образы «Дороги» содержат в своем художественном составе момент относительности смерти и неопровержимости жизни.

И вот по городской окраине шагает обыкновенный человек в обыкновенном пиджаке, в мятой фетровой шляпе. Мы не сразу узнаем в этом человеке Дзампано. Нет ни его вязаной шапочки мотоциклиста, ни знаменитой куртки, ни мрачного, тяжелого выражения лица. Обыкновенный горожанин ест мороженое. Вся тема цирка — и внешние ее атрибуты — как бы отхлынули от Дзампано. Он уравнился со своими зрителями. Правда, он еще выступает, дает представление. Но на этот раз оператор снимает номер Дзампано издали, общим планом, его фигура — умаленная и уже никому не интересная — едва видна. Потом трактир, где Дзампано напивается, учиняет пьяный дебош. В этот момент мы его снова узнаем — да, это он, все еще он...

Финал — на берегу моря. В третий и в последний раз море входит в этот фильм. В ночи колышется, вздымается и опадает пена прибоя. Дзампано один долго сидит на камнях. Он тяжело пьян и вряд ли понимает, что творится в его душе. Потом, как был в брюках, входит в море. Возвращается на берег протрезвевший, притихший. Молчание. Впервые человеческая боль искажает лицо Дзампано. Он поднимает голову к небу, и мы видим слезы в его глазах. Он плачет. Он вдруг понимает, что любил и был любим! В этих его слезах — вся Джельсомина, это — все, что она сделала своей жизнью и своей смертью. Камера плавно отъезжает:

⁴ Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино. М., 1959, стр. 200,

маленький человек одиноко сидит на пустом берегу, вокруг него черное небо и кипящее в темноте море.

По сути, «Дорога» — поэма молчания. Диалог беден, отрывист, косноязычен. Оно и понятно: персонажам фильма не дано осмыслить и словесно выразить свою драму и судьбу. Жизнь идет в длительных паузах безмолвия, прерываемого то скрипкой Матто, то колокольным звоном, то наивной мелодией трубы Джельсомины. Немногословные реплики персонажей не приближаются к сути их бытия. Чем ближе к финалу, тем «тише» становится фильм. Но самый финал — резкий удар катарсиса. В полном соответствии с древним пониманием этого слова тут происходит очищение души.

Брехтовский трагизм обходился без нравственного катарсиса, принципиально его избегал. Феллини возродил и переосмыслил катарсис по соображениям не менее важным, чем те соображения, повинувшись которым Брехт от катарсиса отказался.

В идее помощи, необходимой людям, «другим», Феллини, возрождая давние традиции, множественное число заменил единственным. Не «всем» а «этому», не дальнему, а ближнему, не завтра, а сейчас. Вся поэтика «Дороги» ориентирована на сознательную замену понятия «общее благо» понятием «высшее благо». Для того чтобы в Дзампано пробудилось забытое и затоптанное человеческое начало, Джельсомине пришлось из «ничего» стать личностью и погибнуть. Этим ее существование оправдано. Понятие нравственно целостной личности выдвигается Феллини с чрезвычайной силой и даже резкостью. В «Дороге» понятие это прямо противостоит поэтизации «яркой индивидуальности». Пусть она будет неяркой, как бы говорит Феллини. Пусть будет тусклой. Нищие духом герои «Дороги», сами того не ведая, жаждут одухотворенности, тянутся к ней, и в конечном счете даже Дзампано способен стать человеком — вот что существенно. Сам Феллини сказал по этому поводу очень просто: «История одного человека, который понял своего ближнего, не менее важна и не менее реальна, чем история одной забастовки»⁵.

Итальянские критики, которых «Дорога» повергла в недоумение, тотчас заметили, однако, что нравственная ситуация фильма напоминает о тех духовных проблемах, которые мучили Достоевского. Статья Карло Лидзани о «Дороге» иронически называлась «Евангелие от „Идиота“». Статья Брунело Ронди, возражавшего Лидзани и защищавшего фильм Феллини, появилась под назва-

⁵ «Cahier du Cinéma», 1955, № 57, p. 47.

нием «Князь Мышкин». Мы не станем сейчас возвращаться к бурной полемике о «Дороге», развернувшейся в 1955 году на страницах журнала «Контемпоранео» («Современник»), — она уже утратила свою актуальность, кроме того основные материалы этой дискуссии помещены в сборнике «Федерико Феллини», выпущенном у нас в 1968 году⁶. Отметим только, что самое сопоставление имен Феллини и Достоевского было вполне обоснованным.

Достоевский близок итальянскому мастеру прежде всего идеей любви как начала творческого и творящего. У Достоевского мощно пульсирует и другая важнейшая для Феллини мысль: отрицание насилия через переживание акта насилия. Наконец, у Достоевского начинается важнейший для Феллини мотив мудрости «идиотов», юродивых, «дурачков», богом избранных. «Идиотическое», воспринимаемое как нечто отчужденное от житейской прозы, как начало «святое» в своей нерасчетливости и отдаленности одновременно и от здравого смысла, и от циничного «дела», — вот что вошло в «Дорогу» из «Идиота». Ибо и в «Идиоте» Достоевского, и в «Дороге» Феллини в центре — образ «святой» души. Блаженная дурочка Джельсомина и «дурачок» Матто — две ипостаси ее, два облика отчужденности от грязи, прозы, расчета и эгоизма существования.

Мышкин — Христос, явившийся в Петербург 70-х годов прошлого века. Джельсомина — святая душа, Мадонна, гротескно искаженная, но тем не менее во всем своем духовном величии вошедшая в действительность 50-х годов нашего века. И если, в отличие от Достоевского, талант Феллини лишен мрачных предчувствий, если Феллини вовсе не занимает тема «душевного подполья», столь для Достоевского важная, то некая общность обнаруживается в характерной и для Достоевского, и для Феллини кризисности прозрений, в остром чувстве трагического. Конечно, свойственного героям Достоевского белезненного напряжения духа персонажи Феллини не испытали. Они более расположены к контакту с миром, нежели персонажи великого романиста.

Отсюда и многие другие различия, в том числе различия стилевые.

Нам важно, однако, указать прежде всего на преемственность нравственной концепции, на проповедь любви как единственной силы, творящей добро. Спасение через любовь — вот идея Достоевского, заново явленная хрупкой Джельсоминой.

Если образ Джельсомины явно связан с кругом идей романа

⁶ Сб. «Федерико Феллини». М., 1968, стр. 64—84.

«Идиот», то убийство Матто, психология убийцы и финальное просветление трагического героя будто выверены по «Преступлению и наказанию». При всем радикальном стилевом различии видно, что Феллини восстанавливает, следуя Достоевскому, механизм действия темных бесконтрольных импульсов в акте насилия над беззащитным, не способным оказать сопротивление человеческим существом. Процесс насилия дан как процесс затягивающий, вовлекающий в себя. А то обстоятельство, что у Феллини этот мрачный процесс вовлекает в себя не человека мыслящего, духовно сильного (как Раскольников), а человека примитивного, грубого (как Дзампано), лишь усугубляет важную и для Достоевского, и для Феллини мысль о том, что насилие убивает и самого насильника, человека превращает в зверя, в скотину. Эпилог «Преступления и наказания» написан в быстрой информационной манере. Финал «Дороги» возвращает нас к этой информации, на новом этапе человеческой истории ее подтверждая и повторяя.

Вот почему Дзампано дорог для Феллини не менее, чем Джельсомина. Впрочем, и Рогожин близок Достоевскому точно так же, как князь Мышкин или Настасья Филипповна.

Возрождение интереса к Достоевскому характерно в 50-е годы как для западноевропейского, так и для русского искусства. На первый план в эту пору снова вышли проблемы человеческой души, «простой человеческой души», которые в течение нескольких десятилетий почти не занимали художников. В этом смысле Феллини не был одинок. Но он в своей «Дороге» каким-то чудом выразил характерные для Достоевского мотивы в эстетике Чаплина. Не станем утверждать, что он вполне сознательно к такому слиянию стремился. Скорее такое неповторимое сочетание продиктовала историческая необходимость, воля времени. Но именно этот внезапный синтез принес «Дороге» огромный успех у самой широкой аудитории, у простонародья. Один из противников фильма Массимо Мида признавался, что его «изумляет прием, оказанный „Дороге“ зрителями», приводит в полное недоумение «огромный успех фильма у широкой публики»⁷. Между тем в этом успехе не было никакой тайны. Мотивы Достоевского «Дорога» выразила общепонятными формами цирка, маски, клоунады, придала им метафорическую простоту и емкость, а природная достоверность и массовость киноизображений сделала самые сложные проблемы духа ясными, доступными каждому, — конечно, в меру его восприимчивости.

⁷ «Il Contemporaneo», 1955, N 12.

«Дорога» была обращена к душе народа, к самым священным и стойким ее резервам. Поэтому народ Италии — в отличие от итальянских критиков — принял ее сразу.

Стоит отметить, кстати, что в Советском Союзе такого противоречия между зрителями и критиками не возникло. Показанный во время Недели итальянских фильмов в 1956 году фильм поразил и восхитил москвичей. В завязавшейся на страницах журнала «Искусство кино» дискуссии об итальянских фильмах почти все участники полемики отзывались о «Дороге» с восхищением. Драматург Алексей Арбузов писал: «Этот честный, гневный, беспощадный фильм, поставленный сурово и бескомпромиссно — без тепи заискивания перед зрителем, — восстает всей своей сутью против человеческого одичания... Значение работы Феллини я вижу и в том, что к чистоте и бесхитростной правде первых картин неореалистов он добавил мощь и темперамент трагических красок, достойных Шекспира и Микельанджело»⁸. О «шекспировском масштабе» образов писал и критик Г. Бояджиев. Он воспринял «Дорогу» как фильм «мощной трагической силы», проникнутый «всепобеждающей любовью к человеку»⁹. Оператор Л. Косматов заметил: «Выразительность пейзажа в этом фильме столь велика, что становится самостоятельным образом, который вместе с прекрасной игрой актеров отражает трагичность ситуации»¹⁰.

Но если трагическое в «Дороге» замечено было и русскими, и итальянскими критиками сразу — независимо даже от восторженного или, наоборот, раздраженного отношения к фильму, — то комическое и эксцентрическое сперва ускользнуло от их внимания. О чаплинизме «Дороги» заговорили французские критики. Им сразу стало ясно, что в глубине фильма спрятан комический механизм. О Чаплине им напоминала Мазина, которая, конечно же, унаследовала чаплинский лиризм, и его эксцентриаду, и, главное, способность, шутовски улыбаясь, играть с опасностью, с бедой.

Чаплинский герой, как и герои «Дороги», тоже был деклассирован и мал. Но этот маленький человек все время пытался проникнуть внутрь социальной машины, которая его неизменно выталкивала и выбрасывала — как конвейер в фильме «Новые времена».

Чаплин показывал комизм всеобщего. Комическое положение, в которое неловко, абсурдно, эксцентрически попадала человечность, — вот классическая ситуация довоенного Чаплина.

⁸ Алексей Арбузов. В защиту Маленького Человека. «Искусство кино», 1957, № 1, стр. 134.

⁹ Г. Бояджиев. Любить человека! «Искусство кино», 1957, № 1, стр. 142.

¹⁰ Л. Косматов. Мастерство оператора. «Искусство кино», 1957, № 1, стр. 152.

Послевоенная ситуация и миссия Феллини состояли в том, чтобы повернуть вопрос о судьбах человечности в ином аспекте, раскрыть трагизм всеобщего.

По своей изобразительной структуре «Дорога» — фильм очень скупой, строгий, сдержанный. Натура избрана нищенски бедная. Прославившаяся образами природы, соперечающими человеку, «Дорога» — серый фильм. Дождь, слякоть, пыль, пьяные на ферме, нищета на самом краю жизни, на дне ее.

Изобразительная тайна фильма, видимо, и состоит в том, что организованная особым образом (в кадре, в монтаже, в драматургии), убогая натура превращается в создание поэтического искусства, которое есть прежде всего проекция взгляда художника.

Так, например, пьяная свадьба на ферме сначала предстает перед нами в кадре редкой гармонии и красоты. Композиция кадра выдержана в классических пропорциях живописи, уравновешена с редким мастерством.

Верхняя половина кадра отдана небу. Слева в точном соответствии с законами золотого сечения, в небо врезается дерево. Возле дерева на столе — сидящая фигура подвыпившего мужчины. Направо, ритмически «затихая», разбросаны столы, фигурки людей. Одиноким пьяным, опустившим голову на стол. Совсем пустой стол у правого края кадра. Все эти фигуры людей, столы, ветки дерева четко, силуэтно рисуются на фоне светлого неба. Нижняя же половина кадра темна и пуста: голая каменистая земля, по диагонали пересеченная бревном, которое опять-таки в полном соответствии с законами живописной композиции идет в параллель левой, «тяжелой» части кадра.

Столь тщательно организованный кадр предельно ограничен в метраже и времени. Уже через мгновение он «отменяется», и крупными планами даются лица пьющих и жрущих гостей. Такая стремительность вообще характерна для Феллини в «Дороге»: она придает особую емкость метафорической образности картины. Метафоры Феллини не стремятся к однозначности аллегорий, они быстры, не всегда уловимы, но именно потому тонизируют восприятие. Можно увидеть нечто символическое в том, что Дзампано оставил возле брошенной Джельсомины ее трубу, но можно и не увидеть тут никакого символа, ибо вместе с трубой оставлено одеяло, лохмотья, связанные в узелок. А главное, эта деталь — труба — не фиксируется, не получает специальной нагрузки. Феллини отказывается от многозначительности во имя многозначности.

Даже море, которое появляется, как уже говорилось, ровно три раза — в самом начале, в апогее и в финале фильма, — даже оно хо-

лодное, лишено величия. Конечно, это феллиниевское море, оно участвует в фильме, представляя от имени природы и вечности. Для героини «Дороги», которая бога не ищет, для Джельсомины море — как храм для других.

Что же касается мира, окружающего ее в фильме, то скромность и убогость его в какой-то степени есть ведь и отражение ее, Джельсомины, взгляда.

Праздник в городе красив, ибо за ним с восхищением следит Джельсомина. Дорога, у обочины которой она сидит, рассматривая какую-то былинку или букашку, дышит миром: так воспринимает свою недолгую свободу Джельсомина. Три трубача, вдруг появившиеся на дороге, кажутся ей — и нам! — чудесными посланцами провидения. Пейзаж не только выражает душевное состояние героини, но и «отвечает» ей; реплики природы, дороги, площади городка — все это не что иное, как разговор мира с человеком. Мир окрашен человеческим восприятием, возражает, спорит, печалится или соглашается с человеком.

Жестоким и сухой изобразительный язык «Дороги» бывает и нежным, ибо на этом языке Феллини ведет диалог со своей маленькой героиней. Голос надежды в этом диалоге не умолкает.

Надежде необходима красота — активная, воздействующая на зрителя непосредственно, каждым своим кадром. Вот почему в «Дороге» с ее суровой натурой, гротескными образами и экспрессивным лаконизмом есть легкий привкус «сладостного стиля», итальянского, традиционного и для Феллини очень характерного.

У Феллини к тому же есть черта, которую можно бы назвать особой «закругленностью» его художественного стиля, отсутствием во внутренней структуре и внешней форме его фильмов «прямых углов», вообще углов. Эта черта особенно поразительна, если учесть заостренность феллиниевских тем и образов, драматизм его монтажного движения и многое другое, что обычно в искусстве выражается «рваными ритмами», смысловыми сдвигами, намеренной угловатостью, острыми разрывами. Острое и резкое Феллини выражает плавно, мелодически.

Говоря о мелодичности и музыкальности развития образов «Дороги», мы имеем в виду сейчас не только музыкальную партитуру фильма, как таковую, но и ее тоже. Ибо она сама по себе играет важнейшую роль во всей структуре произведения: уберите фонограмму, и «Дорога», поэма молчания, утратит многое. Молчанию героев отвечает то цирковая музыка, то звон колоколов, то шум толпы, то ругань деревенщины, то бодрый марш трех трубачей, ведущих Джельсомину за собою. Все это вместе взятое — го-

лоса мира, всегда присутствующие у Феллини. Лейтмотивом же, связующим все эти звуки воедино, является знаменитая мелодия «Дороги», мелодия «простой души». Действительно простая, она была аранжирована композитором Нино Рота в разных звуковых фактурах: перед началом фильма ее провозглашает орган, потом ее играет Матто на своей скрипочке, Джельсомина — на трубе и, наконец, в финале ее подхватывает живой человеческий голос. Поет неизвестная девушка, развевающая простыни.

Музыкальные лейтмотивы, определяющие звучание и тембровую окраску фильма, впервые стал применять Чаплин в те годы, когда кинематограф «заговорил», а великий артист упрямо продолжал оставаться «немым». В чаплинских фильмах лишь мелодия, варьирующаяся и повторяющаяся, заменяла все человеческие голоса. Только она одна и обращалась к слуху аудитории, все остальные средства выразительности служили глазу. Принцип лейтмотивной мелодии подхватили и ввели в свои картины неореалисты. Феллини этот принцип сохранил и, так сказать, повысил в ранге. В его картинах, начиная с «Дороги», мелодиям, написанным, подобранным или заново аранжированным Нино Рота, принадлежит чрезвычайно важная роль. Они выполняют функцию эмоционального камертона. С их звучанием согласовываются и их звучанием поверяются и человеческие голоса, раздающиеся с экрана. Музыкально согласованы и пропитой бас Дзампано — Энтони Куинна, и комедиантская петушиная дискантовость тона Матто — Бейзхарта, и детскость интонаций Джельсомины — Мазины.

Игра всех троих подчинена музыкальному закону, а не только прекрасной музыке Нино Рота. Она сама подчинена более глубоко скрытому, проникнувшему во внутреннюю структуру всех без исключения экранных образов «Дороги» закону музыкальной многозначности.

Накопляясь и развиваясь во времени, внутренняя музыка фильма постепенно раскрывается в той «немыслимой простоте», о которой в свое время Борис Пастернак прозорливо сказал: «Она всего нужнее людям, но сложное — понятней им». Возвышенное и святое не снисходит на человека извне. Оно — внутри человека, в нем сокрыто и только из глубин его души может быть явлено как откровение. Это действительно очень просто. Но «сложное понятней им!» — вот почему такая предельная простота может прорваться в сознание современников только мощным усилием и волей трагического поэта.

«Мошенники»

**Их жизнь жестока, как выстрел.
Счет денег их мысли убыстрил.**

Велимир Хлебников

Картина «Мошенники», или точнее «Мошенничество» («Pibidone», 1955), вышедшая вслед за «Дорогой», не обладала ни захватывающей энергией развития, ни ритмической организацией, свойственной другим произведениям Феллини. Фильм двигался вперед толчками почти спазматическими, то замирая в пассивности чисто внешнего повествования, то вдруг резко срываясь с места и нанося восприятию внезапные удары. Полные мощного драматизма эпизоды существуют в картине как бы разрозненно, по отдельности, хотя драматургия «Мошенников» расчерчена логично и строго до прямолинейности. С точки зрения сюжетного и идейного построения это, быть может, наиболее ясное и продуманное создание Феллини. Но замысел на этот раз — в силу причин, от искусства далеких, — был реализован с непривычной и неприятной для режиссера верностью первоначальному сценарию. Феллини торопили, для тех импровизаций по ходу съемок, которые открывают самый большой простор его творческой воле, оставалось очень мало времени. Этим, по крайней мере отчасти, объясняются некоторые особенности фильма.

О том, как Феллини движется по пути от замысла к воплощению, очень интересно рассказал в своей книге один из ближайших его сотрудников Брунелло Ронди. «Когда Феллини, предаваясь фантазии, угадывает первые отправные точки будущего повество-

вания, он полон счастливой медлительной лени и похож на мирного тигрового кота. Первые задумки дремлют и переворачиваются в подсознании, прорастают и трансформируются — до определенной стадии работы, — абсолютно недоступные никакому внешнему воздействию, волевому вмешательству или рационалистической „систематизации“».

Затем, однако, в процессе съемок, когда позади уже вполне продуманный и отделанный во всех деталях сценарий с точно зафиксированными событиями и диалогами, Феллини смело пользуется методом импровизации — «в том смысле, что снимаемый сегодня материал он вовсе не желает приспособлять к своим вчерашним намерениям и постепенно — одну за другой — по-новому реализует возможности, открывающиеся ему в соприкосновении с конкретной действительностью зрелища»¹.

Без сомнения, так работал Феллини и над «Мошенниками», но впервые — ограниченный сжатыми сроками подготовки фильма — до конца свою работу не довел. Впрочем, надо полагать, что художника стесняла и строгая predeterminedность идейной концепции картины.

Ее сюжетной основой стала почерпнутая из самой жизни история шайки аферистов, совершавших свои жульнические махинации в священническом облачении. Римские пройдохи обманывали провинциальное простонародье, нарядившись в сутаны католических прелатов и вооружившись церковными регалиями. Это был весьма эффективный и коварный путь к цели. «Священник, — говорится в одном итальянском пособии для школьных учителей, — не такой человек, как все остальные. Кто верит в славу и могущество Христа, тот знает, что священник обладает такой же властью, как и сам Иисус, что он, подобно Иисусу, вселяет в души благодать и любовь к Господу»².

Столь высокое место, которое образ священника занимает в простонародном сознании, естественно, открывает аферисту, выступающему под маской служителя церкви, поистине неограниченные возможности.

Неограниченные возможности — в том числе и прежде всего комедийные — этот, предложенный самой жизнью, сюжет открывал и художнику. Самая легкость, с которой отпетый мошенник мог превратиться в благостного епископа и божьим именем творить зло, как будто толкала к комедии. Комедийными соблазнами Фел-

¹ Brunello Rondì. Il cinema di Fellini. Roma, 1965, p. 23, 29.

² Цит. по кн.: Ц. К и н. Миф, реальность, литература. М., 1968, стр. 213.

лини не пренебрег, гистрионские перевоплощения и маскарадные переодевания своих жуликов он обыграл. Но гораздо более существенным и важным для него оказался мотив постепенного превращения комедии в трагедию. Фильм начинался насмешливо и легко, затем, все более сгущая мрачные, какие-то не гневные даже, а удушливые тона, неуклонно катился под откос, к ужасной смерти героя.

В «Вителлони» витала рассеянная атмосфера безответственности и легкомыслия, в «Мошенниках» сгущалась атмосфера спекуляции, сделок, авантюристности — от самой обыкновенной кражи браслета до чудовищной аферы с жилищным кооперативом для бедняков.

Карло Лидзани писал, что Августо, герой этого фильма, — «стареющий и усталый мошенник; и не понять, почему он продолжает свои аферы — то ли потому, что его уже засосала эта жизнь и ему из нее не вырваться, то ли из-за своей инстинктивной склонности делать зло...». Вряд ли это суждение справедливо; скорее, надо признать, что в центре фильма находится человек, которого общество сделало аферистом и у которого нет другого жизненного пути. Не только потому, что Августо лишен каких бы то ни было честных источников дохода, но и потому, что все «честные» по видимости способы обогащения — в сущности (а эту сущность Августо прекрасно видит) те же самые аферы, только узаконенные и легальные. «Некоторые простые эмоции, — продолжает Лидзани, — тут выражены посредством традиционных и доходчивых повествовательных приемов: отец, опозоренный на глазах у дочери; муж, скрывающий от жены свою подлинную жизнь, и т. д.»³

Безусловно, это так, более того, есть все основания говорить и о традиционности самого сюжета, о вполне дидактическом его построении: мошенники, обирающие бедняков, подвергнуты суровому моральному осуждению. И все же эти традиционные приемы по ходу традиционной кинодрамы постепенно превращаются в нечто совершенно небывалое. Гибель Августо в финале картины сделана с такой неслыханной мерой жестокости, с такой мучительной шоковой силой, что вся предшествующая история шайки аферистов вдруг обретает некий новый смысл. И заново освещает все происшедшее. Становится ясно, во имя чего ставился фильм.

Для его общей идейной концепции то, казалось бы, только внешнее и поначалу даже забавное обстоятельство, что герои пе-

• Сб. «Федерико Феллини». М., 1968, стр. 55.

реодеваются в священнические одеяния, оказывается в конце концов обстоятельством решающим и главнейшим. Афера как таковая, спекуляция как таковая особенного значения для Феллини не имеют, и даже тот факт, что мошенники обирают бедняков, — для него факт второстепенной важности. Из-под всей темы аферы и мошенничества — более или менее забавной — постепенно выступает на первый план трагическая тема спекуляции простонародной верой, религией бедных. Афера есть афера, она обыденна, неизбежна, а потому терпима. Фильм об аферистах может начаться легко и насмешливо. Но когда афера кощунственно обрывает единственную связь простолюдина с богом, подвергает разграблению не только его жалкое имущество, но и его скромный, ясный духовный мир, — тогда художник, если этот художник Феллини, становится беспощадным. Тут он не знает ни снисхождения, ни жалости.

И произведение, в котором постепенно накапливался гнев, завершается — словно спазмой удушья — длительной, натуралистически жестокой сценой гибели героя.

Переход от социальной критики — пусть даже агрессивной, ибо в «Мошенниках» достаточно внятно сказано о том, что буржуазное общество есть отрицание всякого братства и соединения людей, что это общество есть отрицание общности людей, что в нем властвует безличный и анонимный закон, превращающий и человека в своего рода товар и всякому человеку устанавливающий свою цену, — переход от фронтальной атаки социального зла к клокочущему гневом и мучительно задыхающемуся финалу произведения оказался трудным. Смена ритмов происходила чересчур резкая. Трагизм вспыхивал внезапным огнем, заново освещая уже законченное повествование, ретроспективно наполняя уже проскользнувшие на экране образы неожиданным и не вполне для них органичным смыслом. Можно сказать и так: финал произведения есть в данном случае внезапное его переосмысление.

На этом крутом и грубом изломе в художественной ткани фильма происходили разрывы. А сквозь них проглядывало — совсем недавно отринутое и вдруг возвратившееся — прошлое. Прошлое неореализма. Тот же Лидзани заметил, что фильм показывает, насколько Феллини «близок к некоторым основным моральным принципам неореализма»⁴. И в самом деле, классические

⁴ Сб. «Федерико Феллини», стр. 56.

линии неореалистического стиля в «Мошенниках» видны гораздо более явно, нежели в «Дороге».

«Мошенники» — вторая часть трагической трилогии Феллини о людях дна. Первым произведением цикла была «Дорога». Завершающим фильмом станут «Ночи Кабирии». То обстоятельство, что в центре всех названных творений оказались обитатели преисподней современного мира, бродяги, жулики, проститутки, многих шокировало. Но один французский критик, Жан-Луи Таленай, проницательно заметил: «Этот ход не так уж далек от сюжетов классической трагедии. Избирая в качестве героев пьес королей и императоров, трагические поэты тем самым освобождали своих героев от всех условностей, которым подчиняются другие люди, это-то и раскрывало в них самое всеобщее. Ноль или бесконечность (на социальной лестнице) обеспечивают одну и ту же свободу. Персонажи Феллини так же свободны от обязательств и условий повседневной жизни, как герои Расина, они тоже вне закона»⁵.

Неожиданное сравнение несчастных подонков Феллини с царственными героями Расина абсолютно логично. Расиновские персонажи выше закона, феллиниевские ниже, но ни для тех, ни для других закон не писан. Французский автор убедительно утверждает, что в жалких биографиях своих героев Феллини нашел одновременно «лирический порыв и трагическое величие». И заключает: «Дзампано научился плакать, когда обнаружил, что на свете существует любовь; жулик Августо не сумел обмануть, и агония его воспринимается как искупление. Наконец, Кабирия, проститутка, которая верит в любовь. Кто из нас был непроницаем для любви, кто никогда не обманывал и не мечтал напрасно о невозможной любви? Все мы являемся Дзампано, Августо и Кабирией»⁶.

Другими словами, созданные Феллини в этой трилогии образы отщепенцев имеют смысл широкий, собирательный, общечеловеческий. Теперь критики всего мира усматривают универсальный смысл не только в «Дороге», но также и в последовавших за нею двух фильмах, гораздо более популярных по форме, конкретных по жизненному материалу. Феллини хотел быть понятым до конца, договорить и досказать все, что увидел, спустившись в преисподнюю общества.

⁵ Цит. по сб. «Federico Fellini. Présentation par Gilbert Salachas». Paris, Éd. Seghers, 1963, p. 196. Далее ссылки на эту книгу даются кратко: «Federico Fellini par Gilbert Salachas». P., 1963.

⁶ Ibid.

В «Мошенниках» вновь перед нами бродяги. Но на этот раз и речи нет о честной работе цирка, с его праздничностью, поэзией и риском. Теперь показываются вполне прозаические городские аферисты, обитатели римских окраин, люди из подворотен.

Извлечены обобщения из исторически конкретных обстоятельств социальной жизни послевоенной Италии. Аферы, спекуляции, мошенничество распространились по стране с быстротой эпидемии. В обиход уличного жаргона вошло выражение «бидонизм», которое Феллини использовал. Словцом этим назывались все виды мелкого и крупного жульничества, всякие темные махинации, связанные с черным рынком.

Бидонисты — продавцы мыльных пузырей, «торговцы воздухом», изобретательные жулики — сновали везде. Они были интересны не только сами по себе, хотя и олицетворяли неистребимую живучесть, хитроумие, ловкость человека, загнанного в тупик и вынужденного мошенничать, дабы прокормить себя и свою семью, отбирать у других — менее ловких — последний кусок хлеба для своих детишек. Они были интересны потому, что само их существование свидетельствовало о неизлечимой болезни общества.

Социальная мысль двигалась закономерно. Настала пора все общество без обиняков назвать мошенническим. Феллини так и сделал. Некоторые критики на Западе считают, что «Мошенники» суть прямое продолжение фильма «Вителлони», что перед нами предстали те же пустозвоны и пустоцветы, но постаревшие и вынужденные поэтому зарабатывать свой хлеб жульничеством. Отчасти с этим можно согласиться. Тем более что Феллини от проблем человеческой души («Дорога») снова обратился к неореалистической теме условий человеческого существования, к прозаической и конкретной обыденности.

При всем том стилистически «Мошенники» намеренно повторяют, даже цитируют некоторые метафорические мотивы «Дороги». Мотив самой дороги, это вечное шоссе с его поворотами; природа, которая теперь, правда, не «сопереживает» персонажам, а, воистину равнодушная, лишь «смотрит» на них; бездомность, переданная непрерывным движением людей; даже одинокое большое дерево, под сенью которого мошенники роются в земле, откапывая ими же самими заранее тут припрятанный фальшивый «клад», — это ведь то самое дерево, которое с истинно человеческим достоинством возвышалось в «Дороге» над буйной деревенской свадьбой. Наконец, два прямых напоминания о Джельсомине: ее тему воскрешает в «Мошенниках» парализованная девушка; в финале ее фигурку с вязанкой хвороста Феллини быстро включает

в группу крестьянок, идущих по дороге мимо погибающего Августо.

Но мотивы «Дороги» смешаны с характерной для «Вителлони» темой обыденности современных улиц, ситуаций, персонажей. Только в «Мошенниках» нет той особой пленительной медлительности, столь изящной в «Вителлони», — действие полно контрастов, мечется из Рима в деревню и обратно, а ритм картины, как ни странно, вплоть до финала остается вялым и сбивчивым.

Главарь мошеннического трио бидонистов Августо (артист Бродерик Кроуфорд) вполне цивилизован и уже потому заведомо гораздо более виновен, чем Дзампано. Внешне вполне благообразный пожилой человек, достаточно образованный и умный. Ни следа хамской чудовищности несчастного героя «Дороги» в Августо нет.

Августо любит свою семью, дружен и нежен с обожаемой дочерью — студенткой университета. Та, изучая филологию и философию, конечно, понятия не имеет, на какие деньги дает ей отец образование. Встречи Августо с дочерью в фильме происходят как бы в «верхнем этаже» жизни, там, куда Августо не пробиться. Вот они сидят в кафе, отец, как добрый буржуа, угощает дочку и сам наслаждается своей иллюзорной и кратковременной респектабельностью, минутами обманной честности и мнимой гласности своих взаимоотношений с миром. Совместное с дочерью посещение кинематографа начинается такой же идиллией. Девушка безмятежно ест мороженое, а через минуту становится свидетельницей позорного ареста отца: его выводят из темного кинозала, надевают наручники.

«Во взгляде дочери, — пишет Женевьева Ажель, — то же, что во взгляде ребенка в „Похитителях велосипедов“, — тот же ужас, та же подавленность, тот же стыд за отцов»⁷. Августо в этот момент умирает морально: к дочери он больше не вернется никогда, не сможет вернуться. В этот момент он потерял смысл своей жизни... И его жаль.

В самом деле, ведь Августо — человек, схваченный жизнью за горло. Он бы и хотел жить иначе, жить по-людски, честным трудом, в поте лица своего зарабатывая на хлеб. Но — как поется у Брехта в «Трехгрошовой опере» — «обстоятельства не таковы»... Спрашивается в таком случае, виновен ли он? Да, отвечает Феллини, виновен. Августо лично несет за свои поступки нравственную ответственность, каковы бы ни были «обстоятельства».

⁷ Geneviève A gel. Les chemins de Fellini. Paris, 1956, p. 82.

Когда на феллиниевском экране возник Дзампано, твердили о его исключительности; природный, «естественный» человек неореализма предстал как чудовищный. Теперь, чтобы доказать свою мысль о том, что никакие обстоятельства, никакая детерминированность не спасут человека, готового стать рекрутом зла, от чувства личной вины, Феллини совершенно снял с нового своего персонажа налет экзотической «чудовищности» и показал подробный, реалистически выписанный портрет самого обыкновенного мужчины, желающего иметь деньги. Властная приспособляемость к подлости, волчья философия «иначе не проживешь» (Августо пытается внушить эту философию своему колеблющемуся соучастнику, аферисту-художнику по кличке Пикассо), собственническая психология — все это лишь следствие духовной вины, отсутствия нравственного императива.

Феллини нашел в самой действительности не только сюжет «Мошенников», но и живой, реальный прототип Августо.

Некий человек по прозвищу Лупаччо рассказал Феллини о своем мировоззрении и о «профессии», о том, как родился его цинизм, и о том, как бизнес афериста сочетался с верой в бога. Многие афоризмы бидониста Лупаччо вошли в текст фильма, а его биография была воспроизведена почти полностью. Для Феллини самыми существенными в этой биографии были аферы, совершенные в одежде священника. Тут открывалось самое главное: кощунственное издевательство над верой простых, бедных людей, у которых только вера и осталась. Здесь, в этом именно пункте, устанавливалась личная ответственность и личная вина героя, вина, которой оправдания нет.

Фильм, которому предназначено было повернуть к такому безысходно мрачному трагизму, начинался в невинно мажорном тоне, даже весело, как игра. Пылит, петляет шоссе. Звучит одна из музыкальных тем «Дороги», затем она переходит в «марш бидонистов», полный черного юмора, насмешки и бодрости; наконец, ироничная музыка отменяется, наступает пауза, слышен лишь щебет птиц. По дороге бодро катится автомобиль, в нем трое оживленных остряков-авантюристов. У обочины остановка. Играется комический «балет»: ловко перебрасываясь шляпами и шутками, Августо, Роберто и Пикассо быстро надевают сутаны. Затем происходит иронически-торжественная «игра», главное представление: мнимые святые отцы являются на ферму бедняков и, лихо спекулируя авторитетом церкви, беззастенчиво их обкрадывают.

В финале фильма, после ряда перипетий, ситуация на ферме повторяется, но уже в напряженно трагическом ключе. Изрядно

потрепанный жизнью, побывавший в тюрьме, постаревший и усталый Августо с новыми сообщниками, не похожими на легкомысленных Роберто и Пикассо, решает использовать старый свой прием, когда-то так блестяще удавшийся. Мошенники снова в черных сутанах, и являются они на ту же самую ферму. Происходит все то же, что в начале фильма, но быстро, без авторских подробностей и без увлеченности персонажей. Сообщники Августо действуют мрачно и прозаически деловито, сам Августо в одеянии епископа ведет игру без прежней уверенности.

Повтор нужен режиссеру для того, чтобы обнаружить машинальность безнравственного поступка. Угасла инициатива, нет веры в себя, нет стимула, нет выдумки. Это двойной повтор у автора: так же точно — без увлечения, машинально — исполнял Дзампано свой последний номер с цепью в цирке на фоне моря. Что-то из человека улетучилось, сломалась какая-то пружина. И вот Августо ничего не может изобрести нового, он больше не остроумен и не талантлив как аферист, он депрофессионализировался. И сам он изменился, и те, кого он собрался снова обокрасть, тоже переменились. Дочь хозяйки выросла, девочка стала девушкой. У нее паралич ног. Это зрелище наполняет внезапной тревогой душу Августо. Наступает тяжелое нравственное испытание.

Совесть жила в нем всегда (это видно по многим предыдущим эпизодам фильма), характернейшим образом сочетаясь с самым циничным отношением к мошенничеству как к вполне нормальному «делу». В этом смысле феллиниевское воссоздание человеческого типа — итальянского мелкого мошенника с черного рынка — совершенно достоверно совпадает с целой галереей таких же типов, которых мы встречаем и в новеллах Альберто Моравиа, и в росселлиниевском фильме «Генерал Делла Ровере», появившемся четыре года спустя. В этом фильме в главной роли афериста Бардоне специфическое сочетание совести и цинизма с блистательным шиком раскрыл Витторио Де Сика.

Моравиа не дает такому персонажу никакой моральной оценки, он стремится только сделать портрет предельной точности, воспроизвести тип живехоньким, собрать детали неопровержимые. Росселлини, напротив, как всегда движим моральным импульсом и потому заново использует героическую ситуацию войны с фашизмом, чтобы показать неисчерпаемые, на его взгляд, ресурсы мужества и совести у человека; так, силой фатальных обстоятельств, происходит превращение зауряднейшего проходимца в подлинного героя, способного пойти на казнь вместо другого человека. Феллини же сосредоточил свое внимание на неосознанном тра-

гизме жизни человека, когда жизнь эта замкнута в себе, внутри себя эгоистическими границами личных интересов. Между поведением индивидуума и его духовной жизнью Феллини проводит резкую грань. Поведение Августо с точки зрения житейской практики легко понять: он аферист постольку, поскольку он бизнесмен, он приспособлен к жизни и движим вполне разумными соображениями: «не обманешь — не продашь», «кто смел, тот и съел» и так далее. Он смел, он «съедает», он обманывает, он продает, и все это должно — согласно законам общества, в котором Августо живет, — означать, что живет он правильно. Его совесть чиста. Очень долго она остается чистой и безмятежной.

Трагичность своего положения в мире Августо оказывается способен осознать лишь в последние минуты жизни. Внутренняя трагедия человека обусловлена его неумением или нежеланием осознать, что же он такое на самом деле; в этом случае человек не умеет или не хочет помочь другому или хотя бы понять его. Непонимание самого себя влечет за собой непонимание другого — тут начинается трагедия.

Отсутствие духовного начала есть отсутствие связи с миром, ведущее к преступлению. Эта мысль с жестокой прямоотой будет высказана в финале.

А пока Феллини хладнокровно и жестоко разбирает по частям тот лихорадочный, судорожно действующий механизм мошенничества и бизнеса, который «в собранном виде», скрытый за повседневной внешностью обыденной жизни, приводит в движение всю систему, весь хаос этого небытия. Общество поймано «с поличным» — во всей его преступной бездушности. Человек и общество призываются к ответственности, требование любви звучит декларативно, без всяких метафор, почти вне поэзии. Требование это четко сформулировано и, может быть, поэтому звучит утопично.

Отсутствие разночтений и вольных ассоциаций вовсе не означает, впрочем, будто «прямота смысла» не обладает образной силой и выразительной энергией.

Некоторые фрагменты и отдельные изобразительные приемы «Мошенников» чем-то существенным обогащают и двигают вперед искусство Феллини, показывают динамику развития его мысли и его стиля.

Феллини заставляет нас следить за снующим по ночному городу белым автомобилем богача и бизнесмена Ринальдо. Автомобиль этот бесшумен и словно бы вездесущ. Город разрезается его движением, распластывается перед ним, как побежденный. Мы видим «ломти» города сквозь ветровое стекло, с крыла машины, сверху,

сбоку, потом внезапно машина поворачивается прямо на вас, движется крупным планом, столь же внезапно ускользает, прячет зоркие фары, коварная, неуловимая, — воплощение бесшумной силы и ловкости, высшей, автоматической, цивилизованной приспособляемости. Хозяина и пассажиров машины характеризовать уже и не требуется — все функции «психологической» характеристики выполнены едва уловимым кинематографическим одушевлением автомобиля новейшей марки. Социально-обличительную задачу передоверили властной и легкой машине; в ее чисто технических качествах, в ее стремительности, легкости, изворотливости, элегантности отлично и полностью выражены все качества высшего, усовершенствованного мошенничества, бидонизма холеного, сытого, неуязвимого.

Стремительному движению белой машины сквозь темный город образно противопоставлено грузное, «астматическое» преодоление черным автомобилем белой от пыли дороги (мрачное возвращение рядовых бидонистов после очередной «работенки»). Снятый крупным планом, черный автомобиль-тяжеловоз медленно едет прямо на вас; скрежещущий, обшарпанный, ощерившийся слепыми глазищами фар; за ним в кадре дыбом вздымается обожженно-серая лента шоссе. Это — «рабочий» автомобиль, ломовик, он в конечном счете обеспечивает тому, белому, благоденствие; этот утомлен и страшен; он не ускользнет, если понадобится, как тот, ночной, белый; этому деваться некуда на дневной дороге, он раздавит человека, если нужно. Никакой цивилизации, никаких усовершенствований — тут пыль и пот, грязь и кровь, злоба и драка; тут деньги не обезличены в чековых книжках, деньги вот — скомканы в руке, а через минуту рука — уже лишь часть черного тела на белесых камнях; тут — черная работа, тяжелый и рискованный «труд» аферы, неблагодарная поденщина тех, кто изо дня в день несет на своих собственных плечах весь главный, воровской принцип общества элегантных богачей.

Черное и белое использовано неоднократно и прямо. Через несколько лет черно-белый контраст станет одним из важных живописных приемов «8^{1/2}». Пока что Феллини и оператора Мартелли, очевидно, увлек контраст чисто графической выразительности: черные фигуры в сутанах на фоне ослепительно солнечных, добела раскаленных дорог Италии. Этот контраст стал колористическим лейтмотивом фильма. Драматический разговор Августо с парализованной девушкой происходит на фоне белеющей стены дома, под прямыми лучами полуденного солнца. Черные сутаны, черные костыли за спиной девушки, светлая улыбка доверия на ее лице и

страдания Августо, вынужденного всерьез сыграть роль Тартюфа,— здесь черное и белое откровенно и резко усиливают и без того пронзительный драматизм сцены. Но вот перебивка — в кадре дворик перед домом, графика становится иронической: чьи-то черные штаны висят на веревке и трепещут на ветру, как крылья птицы; песок, слепящий свет; черные сутаны развеваются так же нелепо, как эти поношенные, застиранные штаны.

Есть в фильме и другие характерные шутки феллиниевской фантазии — мимолетные образы, созданные уже не с помощью остановленной графики, а динамично, живописными средствами. Рождество. Оживленная толпа на площади, ярмарка, огоньки, продавцы, выкрики, толкотня, суета, возбуждение, — продается все! И вот уже человек продает... мыльные пузыри. Смешно, неправдоподобно, но глубоко логично в конце концов: кадр возникает на мгновение, музыка торжествующего римского сочельника звучит все более празднично, но ничто уже не заставит нас относиться к происходящему всерьез, с почтением. Продавец мыльных пузырей неистребимо застрял в воображении, тон эмоциональному восприятию уже задан, и вы теперь будете видеть лишь комизм всего рождественского торжества, всю его нескромную условность, театральщину, бутафорию обрядной стороны жизни.

Такие вещи Феллини делает всегда мастерски. Этот блистательный его мотив — иронически красивое изображение пошлого — начался еще в «Белом шейхе» и насмешливой нитью тянется через все его фильмы. И хотя в данном случае скоро выясняется, что Феллини смеялся «назидательно», почти оскорбленно, все равно ирония свое дело делает, вопреки проповеди.

Есть в «Мошенниках» два больших массовых эпизода, которые образно противопоставлены друг другу, как «верх» и «низ» одного и того же общества, с таким беспощадным, бурным и жестоким реализмом, что от проповеди не остается и следа и даже ирония умолкает. Оба эпизода носят чисто социологический характер. Первый происходит в так называемой «Зоне». «Зоной» именовались трущобы у акведука на древней Аппиевой дороге, где после войны «временно» поселили нищий, бездомный люд. Эпизод снят с натуры в жестком, резко экспрессивном стиле, напоминающем брехтовский. Другой эпизод — вакханалия в доме богача — сделан средствами неистовой и злобной карикатуры.

В обеих сценах действует толпа, стихия, взнузданная совершенно противоположными социальными мотивами.

Мотив толпы и анализ массовых эмоций начался в самых первых фильмах Феллини и пройдет через все его творчество, варьи-

руясь и видоизменяясь. Толпа повсюду будет сопровождать его героев, то выталкивая их на поверхность, то поглощая. Бездельная, нарядная толпа курзала в «Вителлони» интерпретировалась весьма язвительно, как потное и глупое единство. В «Дороге» красиво-отчужденный от людских страданий кортеж религиозной процессии надменно двигался сквозь толпу, поставленную на колени. Одна, строго организованная масса «прорезала» своим движением другую стихийную массу, подчиненную, слепую, — зрелище, которое могло бы сделать несчастным самого бога. В «Мошенниках» массовые эпизоды возникли для того, чтобы тематически и образительно поспорить между собой. Теза и антитеза. Феллини потом неоднократно станет сравнивать и противопоставлять настроение и облик людских скопищ в измученных бездельем и безверием «верхах» и «низах» общества. В «Мошенниках» впервые появилось это резкое противопоставление, уже осознанное, уже угрожающее катастрофой.

Снятая как неореалистическая достоверность, развернуто и безусловно, картина трущобного быта в «Зоне» словно бы «исправляет» неореализм по Брехту. В добела раскаленных солнцем кадрах отчетливо виден благородный контур древнего акведука. Его строгие очертания, однако, искажены: к древнему строению тесно прилепились грязные лачуги, в которых кишит нищета.

Оборванные худые люди, быт их уродлив и страшен. Объектив зафиксировал жизнь почти фантастическую, тем не менее это — кинодокументы, снятые непосредственно на месте действия. Люди обвыклись, применились, притерпелись, живут семьями. Надеются на что-то, как у Беккета в пьесе «Ожидая Годо», или ни на что уже не надеются.

В эту-то раскаленную и изнурительную полосу беды въезжает знакомый нам черный автомобиль. Мошенники остроумны: они решили выступить в роли жилищных комиссаров и пообещать обитателям лачуг дешевые квартиры. Само собой, нужно сделать вступительный взнос. Худые люди собираются медленно, кучками, останавливаются, стоят: недоверие. Тогда «чиновники» вынимают бумаги, начинают записывать фамилии нуждающихся и количество наличных грошей. Что тут поднялось! Люди, которые только что томились вразброд, сомневались поодиночке, сразу становятся дикой, злобной толпой. Теснят, отталкивают и давят друг друга. Со всех сторон протягивают жуликам смятые в потных руках, отсчитанные трясущимися руками пачки бумажных денег. Люди готовы из кожи вон вылезть, чтобы отдать последние свои сбережения: вот что значит проблеск надежды, которую возбудило появление

группки аферистов... Кричат, обвиняют и требуют справедливости. Просят очередности, законности или, как минимум, гласности. Костлявые кулаки мужчин, черные тени женщин. Младенцы, которых поднимают над толпой. Толпа сгущается и озлобляется, становится раздробленным единством горя.

Экспрессия этих кадров жестока. Осада черного автомобиля толпой, напиральной со всех сторон, доведена до исступления. Звучит «черная оратория» Нино Роты. Единственное, что спасает эти кадры от экзальтации, — быстрота их смены. Феллини не размышляет над горем народа в позе безутешного философа, он охватывает ситуацию сразу. Исступление снято сухо, жестко, без умиления и без авторской истерики: оно экспрессивно, а не экспрессионистично. Автомобиль с трудом «уносит ноги», ибо толпа, облепившая «благодетелей», уже почти обезумела.

Остаются спокойными лишь чумазые дети, здесь, в трущобах, родившиеся: они с любопытством маленьких туземных королей рассматривают посланцев далекой римской цивилизации. Трущобы под сенью древнего акведука по-прежнему ослепительно освещены солнцем.

Феллини в 1955 году увидел в самой действительности картины народной нищеты и горя, которые мастера неореализма уже перестали замечать. И показал беду прямо, без метафор, документально, с былой неореалистической точностью.

Баракы были выстроены в 1944 году, а Феллини снимал их в 1955. Другими словами, трущобы существовали более десяти лет, и конца такой жизни не было видно. Во время съемок Феллини досконально узнал жизнь «Зоны». Его дар общительности здесь сказался полностью: он знал каждого обитателя этих трущоб по имени, всех называл на «ты». Жизнь «Зоны» ужаснула Феллини. Это был форменный ад. И Феллини опасался, что не сумеет добиться необходимого расстояния между собой и «кровоточащим материалом», как он выражался. Материал мог поглотить его. «Камера цинична, — с горечью говорил режиссер во время съемок. — Но если фильм сделает добро, пробудив сознание людей, я буду оправдан»⁸.

После «Зоны» эпизод разгула в доме миллионера в рождественскую ночь не мог не стать гротескным. Феллини долго и мучительно, до изнеможения работал над ним, вынашивал и выискивал кинематографическую форму праздника богатых. Он должен был стать злейшей карикатурной антитезой «Зоне». По-

⁸ В кн.: Geneviève Agel. Les chemins de Fellini, p. 146.

сле каждого съемочного дня работы, симфонически оркеструя свинский бал-маскарад, режиссер возвращался к себе постаревший, с опущенной головой. Феллини сам называл эту массовку «адам». Он уже почти вплотную подходил к дантовской теме «Сладкой жизни».

Атмосфера здесь — дым, хаос, бедлам. Праздник — жестокость. Кадры наползают друг на друга, сохраняя одновременно и полную реальность происходящего, и полное неправдоподобие фантазмагории. Распоясавшийся, разнузданный мир коррупции; богачи «у себя», они кутят и развлекаются, в то время как Феллини нагромождает гротески, атакует экран кадрами злейшей наблюдательности и дерзких, ни перед чем не останавливающихся гипербола. Вот лицо женщины с открытым ртом заполнило экран: неизвестно, это начало улыбки или ее конец. Человек с абажуром на голове. В дыму мечется зажженный канделябр. Брызги шампанского летят во все стороны, словно осколки разбитого зеркала или чьи-то плевки. Какие-то вещи — по традиции — сбрасывают с балкона на улицу, и по все возрастающему автоматизму «веселья» чуть не сбросили на мостовую полураздетого мужчину. Дама хочет танцевать, волоча пьяного кавалера за галстук. На полу сидит старик, на старике верхом скачет патлатая стерва. На стене вверх ногами висит невнятная картина Дали. Хозяин дома изредка стреляет из пистолета. Он трезв и холоден, он — режиссер дьявольской вакханалии.

Тщательно искал Феллини лица всех ее участников. Принцип отбора лиц был один: в каждом персонаже этой кипящей, бурлескной сцены найти нечто среднее между животным и человеком; каждый должен был чем-то — мимикой, повадками — походить то на дурацкую, кривляющуюся птицу, то на трусливую собаку; кто-то похож на павлина, другой на павиана. Дым, дым, дым. Сделки, кражи, интриги, скандалы. Все смешалось в роскошном особняке.

В какофонию пьянки вклиниваются время от времени музыкальные фразы из победоносного «марша бидонистов». Под звуки этого марша герои триумфально покидали обокраденную ими ферму — в первом эпизоде фильма; тот же марш звучал в сцене «Зоны», ритмически прерываясь звоном колоколов; теперь он беспардонно вмешивается в разноголосый шум, то сопровождая опьяневшего и жалкого на этом фоне Августо, то преследуя, как музыкальный паяц, изящного Роберто (Франко Фабрици), флиртующего с какой-то не то графиней, не то герцогиней, то подбадривает своими звуками Пикассо (Ричард Бейзхарт), явив-

шегося в этот ад со своей чистой, простой и милой женой Ирис (Джульетта Мазина).

Впечатление от всей этой экспрессивной композиции такое, будто толкаются, толкуются, чокаются и дерутся не только персонажи в кадре, но и сами кадры, отчетливо напоминающие химеры Иеронима Босха. Карикатура здесь чересчур резко бьет в глаза, она несдержанна, слишком пронизана авторской эмоцией, ненависть и отвращение кинематографически материализованы. Гнев застилает глаза художника. Он лишает свой кадр пространства и воздуха, запихивая в тесные его рамки полумертвые тела опившихся богачей. Заталкивает туда одного, другого, третьего — лезь, мол, сволочь! — словно хочет прихлопнуть их всех «крышкой» кадра.

В дальнейших своих поисках Феллини найдет той же теме иную форму, более уверенную, более широкую и монументальную. Тогда он не побоится ввести в массовые эпизоды своих фильмов и общие планы, и широту пространства.

Пока что вышла лишь прямая сатирическая антитеза массовой сцене нищеты. Мир буржуа и мир бедняков представлены во всей их вопиющей противоположности; кричащие классовые антагонизмы зафиксированы наглядно в своих самых крайних проявлениях. Здесь Феллини выступает открыто, как прокурор.

Мотив пьяного буйства, кощунства и разврата был намечен еще в «Огнях варьете» и развит в «Вителлони». В «Мошенниках» он зазвучал так требовательно и так громко, что стало ясно: рано или поздно этот мотив превратится в большой социальный сюжет духовного кризиса сытых, но неприкаянных, богатых, но нищих духом прожигателей жизни.

Характерная особенность «Мошенников» состоит в том, что персонажи фильма связаны между собой только денежным интересом — больше их ничто не роднит. Правда, обозначено, что у такого-то есть жена, у такого-то — дочь. Но это условные обозначения, у Феллини одна цель: показать социальную природу бидонизма. Бидонисты выходят на промысел ради своих подруг или детей, но вынуждены скрывать и от них, чем, собственно, занимаются, откуда приносят деньги в дом. Связь людей обманна, корыстна, и даже простые семейственные чувства пронизаны неизбежной фальшью. У миллионера Ринальди тоже есть жена, обозначена жена. На феллиниевском «балу призраков» она присутствует, мелькает, смеется... Но и под этот женский смех, и под звон бокалов, который на рассвете заглушается звоном рождественских колоколов, совершают сделки, договоры, заговоры, сговоры —

повседневность мошенничества продолжается, обезличивая людей, стирая с их лиц индивидуальные черты, не оставляя места ни любви, ни дружбе, ни вере. Человеческих взаимоотношений нет. Никаких. Есть бизнес, обман, грабеж.

Но в одну прекрасную ночь — а именно в ночь на рождество — в душе одного из аферистов, того, которого зовут Пикассо, вдруг возникла тоска по честности. Полупьяный, потерянный, бродит Пикассо за Августо по пустынным улицам среди беспорядка гонимых ветром бумажек и внезапно видит на стене изображение мадонны. Его охватывают смущение и страх, душа в нем не столько пробудилась, сколько испугалась, он плачет, он хочет домой, он отшатывается от Августо. Тот, убеждая его остаться, произносит реплику, подаренную Феллини живым прототипом Августо: «Бидонист должен быть свободен, как воздух». Но Пикассо в страхе бежит от Августо — мчится вниз по лестнице, остается один на пустой площади; фигура его снята сверху в таком ракурсе, что ключья разорванной надвое куртки немощно развеваются за спиной, как крылья подбитой птицы. Кадр этот действительно необычно красив и грустен — очень; недаром он приводит в восторг многих. Замечают также, что Феллини дорог миф об Икаре, мотив полета, тема птицы. Все это верно. И артист Бейзхарт, в «Дороге» игравший Матто, в момент этой встречи с мадонной также нелепо воздушен, легок и раздвоен, только нет здесь и тени той щемящей и умной иронии, которая некогда удерживала Матто на канате... Шатаясь, бредет печальный Пикассо, будто ангел с разорванными крыльями, один по пустой площади. Августо бросает вслед ему фразу о том, что Пикассо теперь придется всегда быть одному. Но обжигающий смысл этих слов (честность ведет к одиночеству, солидарность — форма бесчестности и лишь для бесчестных возможна) не доходит до Пикассо.

Свою кличку бидонист Пикассо получил за любовь к рисованию. В его жизни есть нечто выходящее за пределы денежного интереса, есть какая-то щель, сквозь которую пробивается совесть. Несбыточная мечта стать великим художником вдруг — в минуту опьянения — приводит Пикассо в состояние кризиса. В нем вскипает протест. Он не понимает Августо, который ведь дело говорит, который — с точки зрения практического разума — совершенно прав. Но Пикассо понимает другое: что он — мошенник по недоразумению, что его смутные и все же настойчивые, неотвязные духовные устремления остаются неудовлетворенными даже после самой удачной аферы. Он в этот миг не просто уходит от Августо — он как бы улетает от него, чтобы никогда больше с ним не

встретиться и не появиться на экране, исчезнуть... Весь его лепет — а Пикассо лепечет какие-то жалкие, полные унынья слова о том, как он любит свою жену, о том, что ему нельзя больше пить, — ничего, в сущности, не означает. Кроме только одного: он больше не будет мошенником, бидонистом. Пикассо в этот момент разрыва со своим прошлым находится во власти совершенно неосуществимых иллюзий. Что будет с ним дальше? Никто не знает ответа на этот вопрос. У Феллини тоже нет ответа, и потому уход Пикассо подан одновременно и сочувственно, и насмешливо. Пикассо — и захмелевший, нелепый, жалкий, беспомощный человек с заплаканным лицом, и — улетающий ангел. Рваные полы куртки хлопают, как большие крылья. Это полет ввысь и в неизвестность, и это какой-то смешной, почти пародийный полет, который приводит на память грустную пословицу: «Курица не птица»... Так-то оно так, конечно, только Пикассо не вернется. Значит, все-таки улетел.

Мечта о нравственной и честной жизни время от времени приходит ко всякому жулику. Приливы добропорядочности испытывает каждый. Ведь и сам Августо подвержен таким мечтам, ведь в тот день, когда он шел об руку со своей дочерью по солнечной площади Рима, он выглядел таким спокойным, достойным человеком! Таким, каким он хотел бы быть... И хотя по площади гулял тогда веселый майский ветер и над ней звонили колокола, все же и встреча, и ветер, и колокола весны — все было не более чем внезапная ловушка, в которую попала совесть Августо. Другое дело, что он, как и другие, умел до определенного момента свою совесть обманывать, успокаивать и с ней заключать коммерческие сделки, как делает большинство людей. Но подвела его в конце концов именно совесть. Он пожалел парализованную девочку, ему не хватило ни цинизма, ни выдержки, ни хитрости, чтобы выиграть жизнь. Он должен был ее проиграть.

Казалось бы, ничего особенного не произошло. В жизни бидониста всякое бывает, за плечами Августо уже много унижений и горя, позади и позор, и тюрьма, давно сожжены все мосты, соединявшие душу мошенника с душами других людей... Но вот уже знакомая бедная ферма, где Августо знают как епископа, где первое появление этого грабителя вспоминают как огромное и радостное событие, хотя и в тот раз мнимый епископ обобрал бедняков. Ветхие каменные стены. Из-под осыпавшейся штукатурки видна перекошенная старая кирпичная кладка. На фоне этого грубого и немого камня Феллини крупным планом дает лицо девушки, которая смотрит на «епископа» Августо сияющими, полными восторга

и благоговейной веры глазами. «Несчастье, — говорит девушка, — привело меня к богу, и теперь я чувствую себя счастливой». Ее плечи странно приподняты. Камера чуть отъезжает, и мы видим, что девушка опирается на костыли. Ноги девушки парализованы. Она прислонилась к стене и жадно, как-то ненасытно, не мигая смотрит в лицо Августо.

Он очень серьезен, Августо. Глубокие морщины врезались в лоб. Глаза полны сострадания. Помочь ничем нельзя, родные этой девушки уже снова ограблены, пора уходить. Кажется, Августо хочет тем не менее как можно лучше сыграть на этот раз роль пастыря. Хочет внушить девушке веру во всемогущество божье, укрепить ее в этой вере. Никогда еще он не играл свою кошунственную роль так вдохновенно и так серьезно. Обман вдруг становится обязанностью, нравственным долгом, подлость — миссией, которую надо исполнить. Вдохновенностью религиозной лжи Августо пытается расплатиться за бесстыдную и безбожную правду дневного грабежа. Девушка просит благословения. С трудом отпрянув от стены, она тяжело ковыляет к «епископу» и целует руку Августо. Посреди мрачного кадра (слева полуразвалившаяся, какая-то изглоданная временем и бедностью стена, справа — пустырь, над которым зияет холодной пустотой ко всему равнодушное белесое небо) странная пара. Девушка, в трудной и неловкой позе припавшая к руке мошенника; сам жулик, склонивший к ней горестное, серьезное лицо, а мрачный, мстительный ветер рвет черные крылья его сутаны...

На всем протяжении фильма в нем металась стихия людской разобщенности, разорванности связей между людьми. Как только универсальный закон, отделяющий одну душу от другой непроницаемой перегородкой денежного интереса, внезапно опровергается доверием (тем безграничным доверием, с которым парализованная девушка всей душой тянется к аферисту), — тот час Августо начинает испытывать невыносимые нравственные муки.

«Это, — пояснял впоследствии Феллини, — его Голгофа. Сейчас он платит за каждый свой обман, за каждый стаканчик вина, за каждую ночь любви»⁹. Верно, это — Голгофа. Но это — и полное поражение, крах всей жизни, это — уже приближающаяся гибель, которую готовит герою режиссер.

Тут важно разгадать весьма сложные и по-своему мучительные отношения Феллини с Августо. С одной стороны, режиссер

⁹ Сб. «Федерико Феллини». М., 1968, стр. 160—161.

понимает своего героя и даже — в этот самый момент его Голгофы — видит, что Августо способен испытывать угрызения совести, что, следовательно, совесть в нем еще не окончательно умерла. Более того, Феллини знает, что если бы Августо был наглухо закрыт для мук уязвленной совести, если бы в нем не было ничего человеческого, судьба его сложилась бы гораздо более легко и удачно. Элегантная холодность и невозмутимая жестокость — таков Ринальдо, один из персонажей фильма. Но Ринальдо отнюдь не жулик с большой дороги. Ринальдо — миллионер. Потому и миллионер, что для него нет ничего святого, что для него деньги действительно ничем, кроме как богатством, не пахнут. Ринальдо никогда не рискует, он огражден от всех мыслимых опасностей. Августо рискует всегда, он постоянно под угрозой позора, тюрьмы, смерти, наконец. Он — всего только бидонист, мошенник, живущий от одной аферы до другой... И все же Августо слишком далеко зашел.

Кроме того, с точки зрения метафизической, бездушный Ринальдо, бесчувственный Ринальдо менее виновен, чем Августо, который перешагивает через собственное нравственное чувство, попирает собственное понятие о добре. Вот почему Феллини готовит ему такую страшную казнь.

Жак-Даниэль Валькроз заметил, что Феллини «создает мир, который одновременно абстрактен и реалистичен. Мы видим поля, города, крестьян, обычные дома, и в то же время — все это мир мечты; мы видим простых людей, несчастных, которые не отмечены никакой сверхъестественной силой, и в то же время вокруг них светится некий ореол; они как бы увеличены в своем значении силой тайны и странности, они несут с собой доказательство возможности какого-то иного способа существования. Оседлав конкретность и мечту, Феллини находит на грани между пауперизмом и ангельской чистотой киноискусство величайшей точности и строгости»¹⁰. Эти слова опираются на опыт «Мошенников» и на их идейную концепцию: действительно, Феллини тут обращается к своим загнанным жизнью персонажам с требованием духовного максимализма и «ангельской чистоты». Вопрос о том, в какой мере эти требования осуществимы, не ставится, более того, решительно объявляется пустым и праздным. Нравственная красота и чистота обязательны, даже если «обстоятельства не таковы».

Женевьева Ажель стремилась показать, что постоянные нравственные мотивы Феллини как бы закреплены в определенных,

¹⁰ «Federico Fellini par Gilbert Salachas», p. 198.

повторных и переходящих из фильма в фильм образах-символах. Городские площади у Феллини, писала она, это — «символы одиночества и пустоты», образ одинокого дерева в «Дороге» и в «Мошенниках» «как бы означает нежный зов потерянного рая». Гигантские пустые пространства — песчаные пляжи в «Белом шейхе» и в «Вителлони», снежные в «Дороге», каменистые в «Мошенниках» — становятся, по мнению Ажель, «мифологическими, так как движение времени, которое нам их открывает, ветер (другой постоянный элемент у Феллини), который их опустошает или овеивает, свет, который в них рассеивается или их озаряет, — все это придает феллиниевским пространствам символический смысл мечты („Белый шейх“), тоски („Вителлони“), смерти и очищения („Дорога“), одиночества и угрызений совести („Мошенники“)). Стены, продолжает Ажель, в феллиниевском мире этим символам пространства как бы противостоят. Они несут с собой образ-символ тупика, ловушки, феллиниевские герои оказываются припертыми к стене, им дальше нет отступления и некуда бежать. Особое значение придает Ажель образу-символу моря, меняющему свой смысл во всех фильмах Феллини и закономерно отсутствующему только в «Мошенниках». В «Белом шейхе» море — символ «романтической авантюры, оно соотносено с мятущейся душой молодой женщины»; в фильме «Вителлони» море одновременно символизирует и «тайный зов к бегству, к освобождению» и «невозможность бегства»; в «Дороге» море — «зеркало сознания Джельсомины» и ее «перевернутое небо, которому она может доверить свои самые тайные помыслы». Джельсомина, справедливо замечает Ажель, в середине фильма «бежит к морю, она как бы встретила близкое существо», а в финале море «мистически соединяет Джельсомину и Дзампано».

«В отличие от других фильмов, — заключает Ажель, — море не появляется в „Мошенниках“, ибо этот фильм пустыни, огня и земли сам себя пожирает...»¹¹.

Известный итальянский критик Анжело Сольми, автор одной из первых книг о Феллини, возражая Женевьеве Ажель, заметил, что в такой символистской интерпретации творчества режиссера таится большая опасность. «Они, — писал Сольми о французских критиках и прежде всего об Ажель, — везде отыскивают „предметы, обладающие особым смыслом“, везде усматривают „символику“». Они «находят ее в деревьях, пляжах, снежных пространствах „Дороги“, в каменистых пространствах „Мошенни-

¹¹ Geneviève Agel. Les chemins de Fellini, p. 19—24.

ков". Они заметили, что ветер всегда присутствует в фильмах Феллини, что стены, на которые опираются его персонажи, имеют особое значение...». Сольми же считает, что во всех этих случаях следует говорить не о символах, а скорее о «постоянных мотивах, которые могут быть истолкованы символически». Но символика эта не является «выражением сознательных намерений автора», и самая возможность символической интерпретации тех или иных феллиниевских мотивов — лишь признак их богатства, «их универсальности». Когда тот или иной феллиниевский мотив «отрывается от конкретной почвы, которая его держит, и сводится к чистой абстракции»¹², тогда творчество Феллини вольно или невольно схематизируется.

Возражения Сольми представляются вполне резонными. Собственно, и сама Ажель, характеризуя образы-символы Феллини, заметила, как меняется их содержание, их смысл и назначение. Наблюдательность Женевиевы Ажель позволила ей указать некоторые действительно характерные и повторные феллиниевские мотивы, попытка же четко связать их с неким постоянным и неизменным смыслом решительно не удалась.

Это ясно видно и на примере «Мошенников», доминирующая каменистая фактура которых вовсе не исчерпывается одной только функцией символа «одиночества и угрызений совести». В финале произведения камни внятно заговорили и о другом.

Нравственное потрясение и страдание, которое испытал Августо в сцене с парализованной девушкой, влечет за собой — по внутреннему закону его души — сперва рассказание, а затем ожесточение. Как только ограбленная ферма скрылась за первым же поворотом дороги, Августо торопливо и с отвращением сбрасывает с себя сутану. равнодушные сообщники смотрят на него презрительно и отчужденно. Во время «дела» этот старый мошенник показался им слишком медлительным и сентиментальным. Впрочем, разгадать его тайные намерения они вполне способны. Желание присвоить себе одному всю «выручку», естественное для пройдохи, сейчас обострено именно ожесточением Августо. Если уж он прошел свою Голгофу и испытал нравственную боль, то, по крайней мере, в награду за это все деньги достанутся ему одному. Такова логика бидониста.

На раскаленном солнце, в дорожной пыли, возле все того же выдавшего виды черного автомобиля завязывается злобная борьба. Трое против одного, против Августо. После того как выясни-

¹² «Federico Fellini par Gilbert Salachas», p. 193—194.

лось, что он хочет присвоить деньги, добытые сообщами, его судьба решена. Его надлежит устранить, ликвидировать.

Неореалистические мотивы слышались в этом фильме неоднократно, особенно отчетливо в труппной сцене, когда аферисты обирали толпу бездомных. Теперь в финале вдруг резко отозвался мучительный мотив первого из неореалистических фильмов — «Рима — открытого города». Только эпизод пыток, снятый тогда Росселлини, может быть сопоставлен по своей намеренной и изнуряющей жестокости с финалом «Мошенников». Причем длительностью муки, которой подвергается — вполне сознательно — зритель, Феллини учителя превзошел. Финальный эпизод тянется и тянется, кажется, больше уже вынести нельзя, а он все развивается и становится все кошмарнее в своей феноменальной простоте.

После ожесточенной схватки на дороге Августо удалось вырваться, он бежит куда-то вниз, под откос, спускается грузно, неловко и слишком медленно, опасно медленно — он уже стар! — под ногами осыпающийся крутой склон карьера. Вслед ему швыряют камни. Попали в голову. Матерый волк упал. Сообщники молча, мрачно и долго топчут умирающего. Тут и звериная ярость, и мстительность, и расчет. «Этот» вышел в тираж. Он много знает, его надо добить. Потом убийцы возвращаются наверх, к автомобилю, уезжают.

Теперь он остался один среди раскаленных камней. Один в яме. Августо корчится, пытается снова медленно выползти вверх, на дорогу. Но у него уже отнялись ноги. Он цепляется ногтями за зыбучий песок.

Агония одинокого и, по мысли Феллини, виновного в своем одиночестве человека разработана как самостоятельная кинематографическая соната. Человек и камни. Тут вспоминаешь философское размышление Матто о том, что и камень на этом свете для чего-то нужен. Но там, в «Дороге», камушек помог Джельсомине найти себя. Тут камни казнят. Человек стонет, ему страшно, одиночество материализовано в этих мертвых, безнадежно шевелящихся, шуршащих, скрежещущих камнях. Следуют длинные, тщательно, подробно разработанные кадры: одиночество смерти. Человек зовет на помощь, ему страшно. Ответ — строгая, безразличная и прекрасная тишина леса. Августо ползет, упорно ползет вверх и вверх. Вот он уже почти дополз до края дороги. Лицо его в крови. Дорога идет мимо. Проехала машина с включенными фарами. Оказывается, человек очень долго умирает. Это бывает не так заметно, когда хоть кто-то суетится во-

круг. Тут — безводье, сушь, пустыньность, раскаленность каменной, выжженной солнцем ямы. Иов? Может быть. Только охваченный тревогой и страхом. В последние минуты жизни одиночество мучает больше, чем боль, чем даже неизбежность смерти. Умиравший лезет и лезет вверх, каждый дюйм завоевывает, волочит по камням свое тяжкое, жирное, рыхлое тело. Все воспроизведено с подробной, натуралистической жестокостью, длительными, снятыми сверху, крупными и средними планами: потное и кровавое небритое лицо, выражение непереносимой боли, отчаянного упорства; рассечена губа, заплывший глаз, тяжкое дыхание, неповиющееся воле тело, рука, срывающаяся с камня и вновь цепляющаяся за камень. Такова партитура финала. Когда Августо дополз, наконец, до обочины дороги, там показалась мирная группа детей и девушек с охапками хвороста за плечами; они впервые нарушают гнетущую тишину тихой песней, не слыша стонов человека. Жизнь идет мимо. Люди ушли, человек умирает. Он успел только прошептать: «Я никому не сумел быть полезен...» Тело умершего Августо, уткнувшегося в землю лицом, снято сверху и в композиции кадра расположено почти вертикально.

В чем же смысл этого трагического и мучительного финала? Для чего он так тщательно и жестоко разработан? На первый взгляд ответ ясен, даже слишком ясен. Нет спасения тому, кто жил среди людей, заботясь лишь о самом себе, обирая бедных, кощунственно эксплуатируя их веру, тоже бедную и наивную. Смерть потому больше похожа на казнь, что приходит «вовремя»: после того, как Августо, столкнувшись с парализованной девочкой, понял, что приносит людям непоправимое зло. Да, словно говорит автор, вся жизнь — черный рынок, все продается, покупается или становится объектом мошенничества, потому не посягайте на простую веру простых людей, не трогайте их спасительного доброго неба и доброго бога, не обижайте «малых сих», возлюбите ближнего, как самого себя. Иначе вас ждет ужасное прозрение и ужасная казнь Августо.

Но таков лишь верхний, дидактический пласт напрашивающихся здесь выводов. Вдумавшись, начинаешь понимать, что Феллини казнит Августо вовсе не за эгоизм — в житейском смысле слова. Он казнит его потому, что за всю жизнь Августо никогда не подумал о самом себе, не осознал себя и поэтому забыл о других. За то карается человек, что ему самому до себя нет никакого дела, если не считать забот материальных. И далее ставится вопрос, что есть зло — в философском смысле. Зло есть пустота, небытие, зло есть смерть. Не смерть есть зло, а зло есть

смерть — вот мысль, содержащаяся в мощном финале «Мошенников».

Впрочем, быть может, прав Джузеппе Феррара, воспринявший гибель Августо, ползущего перед смертью вверх — из ямы к дороге, как символ «возрождения»¹³. И все же в финале нет духовного катарсиса. Есть кара пустотой смерти, медленное выползание человека из ямы, на краю которой все та же — адски мучительная, бессмысленная, длительная, одинокая смерть среди каменистой пустоши. И ничего более.

Легко понять, почему Феллини так беспощадно и круто обошелся с Августо. Труднее объяснить явную и почти грубую отделенность, отрезанность мощного финала от сравнительно аморфного, сбивчивого движения всего фильма. Возможно, метафорическая форма, только что найденная для «Дороги», еще владела воображением мастера и мешала сотворить новую, столь же совершенную. Вернее же, Феллини не был еще готов к предпринятой им попытке показать буржуазное общество сверху вниз, в разрезе. Фрагменты жизни богатых и бедных он торопливо связал линиями аферы, мошенничества. Но связь эта не могла быть воспринята как универсальная метафора, как поэтический образ всего мошеннического мира.

¹³ Джузеппе Феррара. Новое итальянское кино. М., 1959, стр. 201.

«Ночи Кабирии»

Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету.

Лев Толстой

Когда Феллини задумал завершающую картину своей трилогии, посвященной людям дна, униженным и оскорбленным, тем, чью жизнь замечать не хотелось — «Ночи Кабирии» («Le notti di Cabiria», 1957), одиннадцать продюсеров — один за другим — отказались финансировать это предприятие. Продюсер Гоффридо Ломбардо говорил режиссеру: «Это опасный фильм... Одну картину ты поставил про бездельников, другую — про грязных бродяг, третью — про мошенников... Теперь фильм о проститутках!»¹ Вопреки этим мрачным прогнозам, как только картина появилась на экранах, тотчас обозначился ее успех и у массового зрителя, и у знатоков. Если «Мошенники» осенью 1955 года бесславно провалились на Венецианском фестивале, то «Ночи Кабирии» в Каннах в 1957 году принесли Джульетте Мазине премию за лучшее исполнение женской роли, а затем были удостоены премии «Оскар». Фильм пользовался популярностью во всем мире.

¹ Сб. «Федерико Феллини». М., 1968, стр. 32.

Благодаря «Ночам Кабирии» впервые познакомились с искусством Феллини и широкие массы советских зрителей.

Сравнительно с «Дорогой», произведением многозначным, метафорическим и чрезвычайно сложным по внутренней своей структуре, «Ночи Кабирии» выглядят фильмом куда более ясным и даже, быть может, наивным. То, что было зашифровано тугими метафорами «Дороги», здесь подано с доверчивой откровенностью и простотой. Более того, сама эта доверчивость, детская и естественная, как дыхание, вера героини в жизнь, ее готовность к счастью становятся неожиданно острым оружием, пользуясь которым Феллини анализирует реальность трагических взаимоотношений людей в современном обществе — прежде всего трагедию одиночества души и жгучую потребность в любви.

В «Ночах Кабирии» Феллини решительно отказался от проповеднической интонации, которая слышалась в «Мошенниках». Метод режиссера снова обрел силу, темперамент не расходует на пафос назидательного морализирования. Социальное безобразие отражается в «Ночах Кабирии» как в зеркале, прямо и наглядно. Общество разрезается фильмом сверху донизу: одни живут в сверкающих белизной и шиком особняках, другие — непосредственно в земле, в открытых ямах, в грязных берлогах, как звери; одни мчатся в низких блистательных авто, другие с трудом тащат свои скрюченные, тяжкие, обременительные тела на деревянных костылях. Даже проституток разделяет резкая черта социального неравенства. Одни разгуливают вечерами по Виа Вене-то, шурша шелками, другие затевают некрасивые, грубые женские драки на далеких, мутных окраинах, либо стоят под дождем и одиноко ждут.

Энергия, с которой Феллини врывается в сферу общественной жизни, сразу, без обиняков выхватывает уже прозвучавшую в «Дороге» чаплинскую тему, на этот раз по-новому интерпретированную Джульеттой Мазиной. Клоунада человечности, смешная и горькая, теперь разыгрывается в Риме. Феллиниевский образ вечного города в этом фильме дышит холодом трезвости.

Рим в «Ночах Кабирии» то великолепен и жесток, то неожиданно стандартен, совершенно лишен римского очарования (город как город!) и в этой своей заурядности тоже опасен...

Улыбающуюся беззащитность и безмятежность чаплинского героя (неспособного понять меру угрожающей ему опасности, весело гонящего на роликах у самого края пропасти, даже свой собственный ужас выражающего с клоунски смешным преувеличением) Джульетта Мазина как бы выворачивает наизнанку.

Чаплинское в Кабирии, в этой маленькой проститутке, — ее иллюзорная, совершенно несостоятельная уверенность в собственной практичности, деловитости, цепкости, в своей прекрасной и ловкой приспособленности к жизни.

У Чаплина полная непригодность героя к жизни означала насмешливое и вызывающее отрицание всех буржуазных доблестей, в том числе доблести здравого смысла, буржуазной хватки, цепкости, расчетливости. Неудачник Чарли был велик и прекрасен своей непрактичной чистотой. В этом был весь секрет его поэтичности, его лиризма. Кабирия же, какой играет ее Мазина, твердо уверена, что обладает и всей необходимой трезвостью, цепкостью, самостоятельностью и здравым смыслом. Кабирия гордится своей независимостью, убеждена, что умеет «устраиваться», что ее «не проведешь», считает, что уж кто-кто, а она-то сумеет за себя постоять, все пустит в ход — и кулаки, и ногти, глаза выпарапает, но своего не отдаст, не упустит. У нее свой домик, пресловутая «крыша» над головой, у нее есть сбережения, наконец!

Сама актриса говорила впоследствии, что, когда она познакомилась с ролью, Кабирия ее поразила. «Ее сопротивляемость, способность оказывать отпор меня поистине изумляла»². Действительно, во всех перипетиях фильма, который начинается тем, что возлюбленный пытается Кабрию ограбить и утопить, и кончается тем, что другой возлюбленный тоже хочет ее обобрать и бросить в реку, — во всех разнообразнейших коллизиях, возникающих в ночной жизни панельной женщины, Кабирия старается дать отпор своей судьбе. Тем не менее в этой ее стойкости — почти героической — и обнаруживается чаплинская комедийная тема. Она развивается последовательно и настоятельно. И состоит она в том, что все буржуазные доблести Кабирии — ее практицизм, здравый смысл, цепкость — все это мнимости, все это одни иллюзии. На самом-то деле она беззащитна. Она так же беспомощна перед жизнью, как и чаплинский герой. Ибо парадокс этого образа заключается в том, что грошовая проститутка, деловито и бойко торгующая своим телом и ласками, мечтает о любви. «Кабирии, — заметил Альберто Моравиа, — не удастся быть такой же проституткой в душе, какой она является по облику: хотя Кабирия и продается ежевечерне тому, кто предложит больше, она романтически мечтает о нормальной жизни с человеком, который бы ее

² Сб. «Федерико Феллини», стр. 97.

любил... Кабирия обладает неискоренимой способностью строить иллюзии...»³. А эта способность открывает нам, во-первых, тайную поэтичность Кабирии и, во-вторых, свойство, которое роднит героиню Мазины с героем Чаплина: она тоже не замечает окружающих ее опасностей, не испытывает страха. С клоунской безмятежностью она катится «на роликах» своей мечты и своей веры в любовь по самому краю пропасти.

Конечно, сама по себе тема жемчужного зерна в навозной куче, чистоты, пробивающейся сквозь грязь, отнюдь не нова. Когда думаешь о Кабирии, вспоминаешь и Соню Достоевского, и Катюшу Маслову Толстого, и горьковскую Настю, грезившую о романтической любви своего Рауля. «Ночи Кабирии», как и «Дорога», — в не меньшей степени вариация на темы русские, чем на темы чаплинские. «Воскресение» Толстого служило Феллини и Мазине прямым источником вдохновения. Что же нового приносит с собой итальянская аранжировка темы? Комизм и, следовательно, новую боль. Нам больно и смешно оттого, что Кабирия так нелепа и восторженна; страдания ее комичны, балаганны, хотя это воистину страдания души, глубоко, по-детски потрясенной и обиженной.

Исключительность Кабирии на римском женском рынке состоит в том, что она не может жить без любви. Кабирия одного только и хочет — одарить человека, отдать ему свое полнейшее и беззаветное доверие, ничего в общем-то и не требуя взамен, только чтобы ее не убивали. Но именно за это ее и убивают — дважды в фильме. А она дважды воскресает. Так играет Мазина тему, в которой как бы сливаются мотивы Джельсомины и мотивы Катюши Масловой.

Но стремление Кабирии «обуржуазиться», устроиться — это уже нечто новое и по отношению к «Дороге», и по отношению к толстовской героине. Как раз на этом новом повороте старой темы открываются самые большие комедийные возможности. Ибо весь «прочный» мир Кабирии вылеплен из того самого песка, который служит детям строительным материалом. Вся ее важная, серьезная, мещански обстоятельная приспособленность — просто детская игра. Детскость роднит Мазину и Чаплина. Взрослые дети-клоуны. Клоунада Мазины, как и ее неискоренимая человечность, как и ее способность радоваться, снова, повторяя «Дорогу», истощаются, но никогда не могут истощиться полностью. Ситуация лишь заостряется: Кабирия — проститутка. Но это — абсурд, по-

* «Espresso», 13 ottobre, 1957.

тому что она, во-первых, некрасива, во-вторых, внутренне добродетельна, в-третьих, мечтательна. Тем не менее этот абсурд — реальность. Слияние же душевной красоты и уродства, безмятежной готовности верить в добро, с кошачьей злобой, способностью вывертываться, царапаться, кусаться, защищая себя, свою иллюзию, свою «игру», — влечет за собой чрезвычайную интенсивность комической эксцентриады.

Ведь, в сущности говоря, вся первая часть фильма комедийна. В момент величайшего счастья — катастрофа: Кабирию бросают в воду, потом спасают, нелепо ставят вверх ногами, изо рта Кабирии льется вода, которой она нахлебалась. Сцена более чем драматичная, а сделана так, что всем смешно. Это странно, но и закономерно: величайшее несчастье часто выглядит со стороны комично. Тем более комично, что Кабирия тотчас начинает яростно отстаивать свою независимость и отбиваться от своих же спасителей...

Дело не в том, что Феллини было так уж интересно обнаружить трагическую иллюзорность этой мнимой независимости. Художник увлекся именно нелепостью, восхитился наивностью. В самом последнем человечке, оказавшемся на последней ступеньке социальной лестницы, искусство, восстанавливая нравственные идеалы и художественные мотивы Толстого, снова раскрывает и чистоту, ничем не запятнанную — ни улицей, ни профессией, ни подзаборной биографией, — и право жить.

В настойчивости, с какой Феллини на свой лад повторяет и трактует некоторые коренные темы русской литературы, слышится, кроме всего прочего, какой-то вызов западному прагматизму и принципу житейской логики, которая всегда, как ни верти, служит опорой, костылями самому наичистейшему, наичестнейшему рационализму. И как человек активный и упорный, Феллини повторю не боится. Он снова наряжает человечность в клоунский наряд. Все помнят нелепейшую внешность, важные гримасы и уродливо-очаровательную походку, которую нашла Мазина для своей Кабирии. Ануйлевская Антигона, феллиниевские Джельсомина и Кабирия — все это образы нелепости, неуместности и поруганности чистоты в мире расчета и здравого смысла.

Как и в «Дороге», Феллини спорит здесь, разумеется, и с концепцией героической личности, с монументально-героическим представлением о человеке. Но то, что «Дорога» выражала неповторимо, с метафорической причудливостью, «Ночи Кабирии» переводят в план житейской, каждодневной конкретности. Странная красота, которая не котируется (красота души) на современном рынке, оты-

скивается именно на рынке: на панели. Душевная уязвимость Кабирии, ее житейская глупость и величайшая поэтичность соединяются мотивом, до банальности простым: ежевечерне продаваясь, она верит в чудо, в настоящую любовь — вот и все.

Ее способность любить непрерывно опровергает всю ее «практичность» и сметливость. Ожидание любви превращает жизненную позицию Кабирии в полнейшую иллюзию, в клоунаду.

Настоящая приспособленность не допускает вторжения в строгую систему доходов и расходов ничем не регламентированного порыва истинного чувства. Кабирия же для того и дом купила, для того и деньги копит, чтобы дать простор своей идиотской, с точки зрения нормального, здравого смысла, мечте. Сама того не ведая, она с трагикомической тщательностью готовит себе крушение и гибель.

...Радостно, легко бежит Кабирия по широкому полю, к реке. И это поле, и белоснежные новые здания, возле которых оно разлеглось, и вся фигурка Кабирии в легком полосатом платице — воплощенная стремительность, ликующая шаловливость, — все это — счастье. Вернее даже, мгновенная прелюдия счастья. Мы не видим ее лица — эпизод снят общим планом... Видим только этот ликующий бег; не слышим ни ее голоса, ни голоса догоняющего ее парня в черных очках, слышим только нежную мелодическую фразу музыки Нино Рота. Музыка, любовь, бег по полю — и сразу быстрый, резкий, типично феллиниевский удар. В реке нелепо, беспомощно, покинуто барахтается, тонет, захлебывается, гибнет та, которая вот сейчас, сию минуту бежала к счастью. Ее вытаскивают из воды. Платье прилипло к маленькому телу. Ее несут — некрасиво висит запрокинутая голова, глупо как-то болтается нога, волосы размочалились... Феллини и Мазина ничего не боятся. Все уродство и вся прозаичность несчастья скомкались бессильно в этом брошенном на траву, мертвом, кажется, теле, в этой неряшливо задравшейся юбке, в неловко подвернувшейся ноге. Тупое, несчастное лицо. Беда некрасива. Голова бессильно свалилась на плечо. Наконец, Кабирия очнулась.

Почти неуловимый миг удивления, и тотчас лицо ее искажается гневом. Она топает ногами, ругается. Вытащившие ее из реки мальчишки дрожат от холода. Откачивавшие ее мужчины уже смеются. А она, злая и негодующая — зачем спасали? — торопливо ковыляет своей нелепой и вульгарной, раскоряченной походкой, в одной туфле, прихрамывая, по тому самому полю, которое только что было полем стремительного и радостного бега. Теперь на этом поле мы замечаем лишь пыль.

Мокрая и злющая Кабирия возвращается домой. Она ничего не хочет объяснять своей единственной подруге, толстой и добродушной Ванде (артистка Франка Марци), явно уже собравшейся на работу, нарядившейся в кружевное платье и надевшей туфли на высоких каблуках. Ванда догадывается, что с Кабирией случилось что-то. Она не видит, как Кабирия врывается к себе в комнату, бросает гневный взгляд на портрет Джорджио — того самого, которого любила и который только что пытался ее утопить, — собирает все его вещи, все, что может напомнить о нем... Но Ванда видит, как Кабирия, ни слова не говоря, сжигает вещи Джорджио у порога собственного домика. Языки пламени полощутся на переднем плане кадра. Над этим маленьким костром — лицо Кабирии, прекрасное и теперь уже безгневное. Она стоит как бы на похоронах своей любви, печальная и тихая. Потом снова исчезает в своем домике — словно зверек юркнул в нору... Проходит ночь, наступает утро. И вы посмотрите только, с каким благодетным чувством умиротворенности Кабирия появляется на ступеньках собственного дома. Ей хочется забыть вчерашнее, подышать утренней свежестью. На ней живописный, весь в драконах, уютный халатик. Увидев ее халатик, всякий скажет: вот женщина, которая умеет жить!

Но Кабирия жить не умеет. Так думает и она сама, сидя на крыльце. Все видели лицо Кабирии в эти минуты и, быть может, помнят, каким внезапным резким движением она прогоняет с колен петуха — катись, мол. Лицо Джульетты Мазины приобретает новое выражение: теперь меня не проведешь. Она пожимает плечами, она обороняется и от мира, и от самой себя — от своей доверчивости, от своей слабости. Она хочет быть сильной, неуступчивой, она теперь знает, что почем.

Скоро мы видим ее на панели. В кургузом жакетике из каких-то перышек, в обтягивающей хрупкие бедра застиранной юбченке, в стоптанных босоножках энергичной походкой врезается она в вечернюю суматоху «своей» площади. Остановившиеся глаза еще полны горя. Тут — вся Мазина во всей ее поразительной индивидуальности. Горе в душе. Тем более надменно и независимо заставляет она Кабрию шествовать по своему «участку». Кабирия вышла на работу, и идет она вызывающе, даже лихо: помнит свое «амплуа». Злобно, склочно, вполне профессионально бранится с конкурентками. Бойко, с азартом отплясывает мамбо на площади среди сутенеров, девок и зевак. Что она чуть было не погибла — это забыто, пережито и отодвинуто, запрятано вглубь; наступил деловой вечер с его деятельной прозой, с его торговлей.

Вполне чаплинским поворотом сюжета Феллини вдруг дает панельной пешке неожиданный ход: как во сне, как в сказке, Кабирии выпадает капризная премия судьбы. Богатый красавец, киноактер, «звезда», сам Амедео Надзари⁴, поманил ее к себе, посадил в роскошную машину, повез в ночной клуб, потом на свою виллу. Вся эта вереница чудес (начавшаяся с того, что этот общий кумир рассорился со своей любовницей, и Кабирия первая попалась ему на глаза, буквально оказалась первой встречной) выглядела бы по-голливудски эффектно, если бы не поведение Кабирии, которая и дичится, и восторгается, и не верит глазам своим, но все же везде — в роскошном кабаке, в сверкающем автомобиле, в белых апартаментах баловня судьбы — упорно и смешно старается сохранить невозмутимое достоинство.

Вот этот-то мотив достоинства Мазина играет здесь столь же последовательно, как в Джелсомине, но тут он особенно, подчеркнуто смешон, исчерпывающе комедиев. Ибо перед нами — монодрама и в какой-то степени — мелодрама. С легким пренебрежением, с высокомерной даже усмешкой смотрит Кабирия на танцовщиц ночного клуба. Потом с полусонным своим партнером, которому все наскучило до чертиков, она показывает местным профессионалкам «класс»: танцует напропалую, самозабвенно свое эксцентрическое мамбо — и «ночные бабочки» высокого пошиба с изумлением смотрят на вульгарную, смешную, неуместную партнершу «самого» Надзари. Смотрят как на экзотическую его прихоть. Да это так и есть.

Затем следует изумительный проход Кабирии (с ее-то походочкой!) по лестницам и лабиринтам роскошной виллы. Все вызывает восхищение Кабирии: и причудливые рыбы в аквариуме, и швейцар, и шкаф с костюмами хозяина длиной метров в пять. Характерная деталь: артист небрежно бросает на пол свою белоснежную рубашку, а Кабирия застенчиво и озабоченно ее пытается поднять — не по-хозяйски, мол, это. Вот они оказываются, наконец-то, в огромной, как площадь, спальне артиста. Осмотревшись и скрыв восторг, Кабирия начинает важно и по-свойски рассказывать о своем доме: она — не «какая-нибудь», у нее тоже собственный дом. Эта роль дается Кабирии с напряжением, то и дело она сталкивается с непривычными и непредвиденными обстоятельствами.

⁴ Амедео Надзари — один из кумиров итальянского кинематографа 50-х годов, отлично сыгравший главную роль в «Аккатоне» Пазолини. В «Ночах Кабирии» он сыграл самого себя.

Но все же Кабирия постоянно находит точку опоры для своего поведения, своей «игры». Дело в том, что огромная социальная дистанция, отделяющая ее, несчастную, обществом отверженную и оскорбленную, от богача, с точки зрения Кабирии, — явление нормальное, вот в чем суть.

Кабирия считает, что так и должно быть, такова реальность: блажь богача, ее «работа», и каждый на своем месте общественной лестницы — он на своем, она на своем. Он имеет право на роскошь, она, бывавшая и под забором, имеет «право» стать его капризом, его развлечением. Такова мировоззренческая опора этого своеобразного чувства независимости. Вот почему Кабирия держится со столь странным и столь точно найденным актрисой ощущением равноправия... Но и баловень судьбы, чуть-чуть все-таки развлеченный бедной дурочкой, которую он ни с того, ни с сего приволок к себе, тоже ощущает себя на месте, в своем праве.

Прямое противопоставление реальной грубой нищеты и буйного веселья богатых, предпринятое Феллини в «Мошенниках» в двух массовых эпизодах, здесь сведено к мирной встрече двух людей. Кабирия польщена, что знаменитый артист, кумир толпы позвал ее к себе, и лишь одного просит — фотокарточку Надзари с его автографом. Никто ведь там, на панели, не поверит, что Кабирия на самом деле у него побывала!

Что же касается самого великолепного мужчины, наделенного способностью покорять женщин, кинозрителей и общество, то ему от Кабирии, как выяснилось, ничего не надо. Он скучает — вот и все. Феллини наглядно, не пренебрегая простотой приема, показывает нам бессмысленность всех материальных благ, «бархата», выражаясь словами Достоевского, в том случае, когда само человеческое существование лишено смысла. Эта тема — одна из генеральных тем феллиниевского творчества — в «Ночах Кабирии» прямо декларирована. Фильм вообще популяризирует многие идеи Феллини в общедоступной форме.

Пресыщенный красавец, развалясь на белом ложе с изогнутой высокой спинкой (типичной линией «модерна» 1910-х годов), включает радиолу и с видимым удовольствием слушает 5-ю наполеоновскую симфонию Бетховена. Под звуки величавой, героически торжествующей музыки лакей ввозит серебряный ковчег с изысканным ужином.

Тут и цель, и вершина материального благополучия — все, чего достигло человечество в своем стремлении к комфорту. Героизм бетховенских ритмов звучит пародийно. Сам-то кумир сыт,

он ведь только что из ресторана, и ужин этот, и серебряные судки, и запахи того супа, который, как утверждал наш Хлестаков, привозят прямо из Парижа,— все филантропия, все для Кабирии. Она ест по возможности изящно, пьет шампанское, но вот беда — бетховенская музыка, которой ее «угощают», не нравится Кабирии. Она, увы, предпочитает площадное мамбо. Вот вам и все достижения цивилизации! — с плебейской грубостью говорит Феллини. Бетховен доступен богачу и служит отдохновением его скучающему духу, что до Кабирии... Что ж, Кабирия, она не в счет.

Своей униженности Кабирия не замечает, жалости к себе не испытывает даже тогда, когда ее, за ненадобностью, выставляют в ванную, даже тогда, когда Феллини безжалостно уравнивает ее с комнатной собачкой, тоже будто бы случайно попавшей в кадр. «Реалистка» Кабирия принимает неравенство как равенство, как естественную норму общества, знает, что должна сориентироваться на любом этаже социального здания (такова уж профессия) и действительно ориентируется: бесстрашно, безоглядно, готовая во всеоружии встретить любую неожиданность.

Контраст между независимостью и бодростью поведения Кабирии и фактической ее униженностью подчеркнут и повторен режиссером во многих коротких и метких комедийных ударах, которые он наносит своей героине.

Вот Кабирия оказалась на роскошной Виа Венето, где проститутки — не ей чета, гораздо выше рангом: две расфуфыренные длинноногие красавицы, вышагивая важно, как лошади в цирке, мерно раскачиваясь, несут мимо открытых веранд и фешенебельных ресторанов свои холеные тела. Кабирия смешно передразнивает этих торжественных пав. Кто, кто, а уж она-то, проститутка с окраины, знает им цену. Но знает и свою цену. Сколь же безмерно ее, Кабирии, торжество, когда она, дешевка, оказалась в сверкающей открытой автомашине рядом с красавцем-киноактером, а они, надменные и дорогие женщины с Виа Венето, увидели ее в этот момент! Кабирия вскакивает, встает во весь рост в машине, гордо взмахивает обеими руками: смотрите, вот она, я! Смотрите и завидуйте! И падает от толчка автомобиля куда-то в необъятное его нутро. Торжество не состоялось.

Комедийный удар Феллини краток, стремителен и точен. Машина трогается, Кабирия падает и исчезает. Только что была, возвышалась, торжествовала, и вдруг ее вовсе нет! Когда она вновь, барахтаясь, выбирается на поверхность и горделиво рассаживается на кожаном сиденье за ветровым стеклом, те, дорогие, декольтированные, в парижских шляпах, остаются уже далеко позади...

В ночной клуб Кабирия входит вслед за своим кумиром, за своим Белым шейхом, быстро справившись с робостью, уверенно и гордо. Она отдает важным жестом свой жалкий зонтик удивленному швейцару. В конце концов в таких ли переделках она бывала! И ведь кто ее пригласил! Движением герцогини сбрасывает она на руки капельдинеру свой жалкий жакетик из серых пушинок. Независимо направляется вслед за Надзари... И очередной удар, еще подножка режиссера своей героине: она долго, комично долго путается в складках бархатного занавеса. Так что даже войти «как следует», как подобает «даме из общества», в ночной кабак ей не удастся.

Смешно и горько.

Точно так же, уверенно расхаживая по бесконечным анфиладам роскошной виллы артиста, Кабирия вдруг больно врежется лбом в толстое стекло огромной двери.

Буффонных моментов много, все они очень смешны, простая и веселая чаплиниада сопутствует фантастическим странствиям Кабирии в стране роскоши.

Кабирия здесь оказывается «по ту сторону зеркала» реальной жизни, как «Алиса в зазеркалье». Чаще всего Феллини дает тут общие планы: очень выразительно «читается» маленькая, одновременно и жалкая, и гордая фигурка героини на фоне пресыщенной и томной жизни ночного клуба, белых стен, зимнего сада, в ночи, мягко и нежно обложившей спящую виллу, откуда Кабрию только что выпроводили.

В Кабирии, конечно, живет подспудно, запрятанно, но постоянно утомление этой собачьей жизнью; тоска по какому-то счастью, неосознанная надежда — вот суть ее души. В день религиозного праздника это вдруг обнаруживается с неожиданной силой. Не то чтобы Кабирия мечтала поклониться мадонне, ждала этого дня, вовсе нет. Скорее наоборот, ей не хочется идти вместе с толпой паломников к храму. Но когда подружки все-таки уговорили пойти с ними, она как-то внутренне сосредоточилась на чем-то ей одной известном, стала молчалива — духовно подготовилась к чему-то очень важному, необычайно значительному. Для ее товарок церковный праздник — просто «выходной день», проститутки оделись скромно, как обычные мещаночки, смешались с толпой верующих, их повлекла эта толпа. Внутренне успокоенные, тихие, умиротворенные, они настроились празднично и благодушно. Им нравится ритуальная, обрядная сторона этого торжественного дня. Они идут, весело переговариваясь, и вот уже слились с огромной, заполнившей всю дорогу и все увеличивающейся толпой.

Кабирия же с каждым шагом, с каждой минутой становится все серьезнее. К мадонне она приблизится впервые. Тревожное ожидание чуда, полной перемены всей жизни охватывает ее. Толпа бурлит, напирает, типично феллиниевская, внутренне разрозненная, разобщенная толпа — все вместе, теснят друг друга, но каждый сам по себе, у каждого своя степень веры или безверия, своя мера трезвости или воодушевления, у каждого своя претензия и неотложная просьба к богу, свое горе, своя жадность, своя беда или своя корысть, свое равнодушие или свой экстаз.

Религиозное шествие, столь организованное и дисциплинированное в «Дороге», величественное и равнодушное ко всему, что вне его — и к улице, и к Джелсомине, в «Ночах Кабирии» превращается в бесконечный поток надрывно страждущих людей.

Все это людское месиво тянется к храму, втискивается в него, ужасная толпа жаждущих исцеления калек, старух и стариков выстраивается в очередь, движется, неумолимо движется к иконе. Тут в храме экспрессивный стиль Феллини, лишь одним изображением толпы передаст вопль человеческого горя и слепоту пришедших, приползших сюда людей. Усиливается и продолжается горький феллиниевский мотив страдающей и обманутой массы. Кадры эти — наиболее сильные в «Ночах Кабирии», они непосредственно подготавливают грандиозную мистерию «чуда» в «Сладкой жизни».

Кабирия в этой толпе чувствует себя страшно одиноко и тревожно. Она молчит и чем ближе подходит к образу мадонны, тем серьезнее и одухотвореннее становится ее лицо, озаренное горестной надеждой, верой, жалобой, мольбой. Так верит в эту минуту, как никто в этой толпе; она молча рассказывает мадонне свою жизнь.

Поразительна просветленность ее лица. Феллини делает резкое и быстрое сопоставление, похожее на молнию. Кабирия и есть сама дева Мария — вот что. Она сейчас не только за себя, за всех страдающая мать божья. А с иконы смотрит на нее, живую, старинное изображение святой девы. Два крупных плана будто встречаются: лицо мадонны — невозмутимое, чистое, отрешенное от всего земного, и лицо Кабирии — живая боль, трепет великой веры.

Возле иконы Кабирия задерживается дольше, чем полагается: она должна сказать святой деве что-то невыразимо важное, главное, но — очередь, очередь! — ее тащат вперед, и вот уже Кабирия грубо огрызается, привычным оборонительным движением выставляет острый локоть... И все же пора, пора, с каким-то отчаянием она оглядывается на икону, уже оставшуюся позади.

В толпе, заполнившей холм вокруг церкви, Феллини выделяет задыхающегося толстяка на костылях. Бедняга, паралитик, он будет просить чуда. Мадонна должна оживить его парализованные ноги. Вот он уже выволок свое тело из храма, испуганно и восторженно огляделся по сторонам, наконец, отважился, вверился богу и чуду — вот он долгожданный, великий миг избавления! — и решительно оттолкнул в разные стороны оба свои костыля, после чего грузно, тяжело рухнул на землю, нелепо махнув рукой. Слезы отчаяния заливают толстое, опухшее лицо.

Кабирия не видит всей этой сцены, снятой с насмешкой и болью. Но ведь и с самой Кабирией происходит нечто подобное.

Она ждала, что все переменится, — ничто не изменилось. Ее подружки тут же возле церкви расположились по-семейному на лужайке — обряд закончен, надо выпить, закусить, дело житейское. Распаковывают свертки с провизией, откупоривают бутылки. Все это делается вполне благодушно, вполне естественно, а Кабирия следит за каждым движением с непонятной нервной напряженностью, пристально, тревожно. Ее приводят в состояние раздражения и страха заурядность, естественность, обыденность происходящего. Она в ужасе от того, что все осталось по-прежнему, но уже это ясное видение реальности, это понимание, пронзившее сознание Кабирии, и есть начало духовного чуда, по Феллини. Хотя вряд ли Кабирия способна объяснить, чего ожидала, как представляла себе преобразование, которое должно было обязательно, непременно произойти. А тут еще какие-то парни проходят мимо и с грубостью, тоже вполне заурядной, вполне житейской, повседневной, заведя знакомых девиц, отпускают какую-то шуточку. В этот момент Кабрию охватывает приступ бешеной ярости. Она злобно вскакивает, хватая камень, нелепым и некрасивым движением швыряет в парней, иступленно кричит, топает ногами, ругается, плачет. Скандал!.. Подружки думают, что Кабирия много выпила. На самом деле она пережила страшнейшее разочарование, все ей противно, и сама она себе противна. Ей стыдно за себя, за окружающих.

Вот с этой боли стыда начинается ее духовная жизнь.

Такова, по Феллини, двойственная и мрачная сила религиозного экстаза: человек, на мгновение возвышенный верой, падает еще ниже, еще болезненнее осознает свое несовершенство, свой горький удел. Но в этом осознании — начало человечности. Человек становится мерзок самому себе, вера в высшие духовные ценности отнимает у него последнюю иллюзию — веру в себя как в непогрешимую здравомыслящую единицу.

Что же приходит взамен этой утраченной иллюзии? Пока только новые иллюзии. Кабирия не расстается со смутной надеждой на добро и счастье. В маленьком театрике выступает гипнотизер; все там жалко, обшарпано, глупо. Развлечение для простого люда. Кабирия пришла сюда тихая, незаметная, в скромном плащике. Она отдыхает, ей не хочется привлечь к себе внимание. И потому она так рассержена, когда ее, именно ее, зовут на сцену: снова к публичности. Выходит на подмости — грубая, агрессивная, готовая постоять за себя. Но под гипнозом вдруг открывается — на радость гогочущей толпе — вся мечта, вся фантастическая идиллия, сотканная одновременно и пошлым, и возвышенным воображением героини.

Тут все превосходно найдено Феллини. Гипнотизер старается выглядеть добрым волшебником, хотя у него на голове дьявольские рожки. У гипнотизера умные, серьезные, полные лживого сочувствия глаза. Выразительные, гибкие, эластичные руки, умеющие делать жесты сердечные, вкрадчивые. И за всем этим какая-то дьявольщина, нечто действительно inferнальное, чуточку страшноватое именно оттого, что так умело прячется в доброте, в мягкости, в душевности. Сеанс гипноза происходит в обстановке наипошлейшей. Пошлость везде: в зрительном зале, где она, пошлость, многоликая, жадная, ждет то ли «клубнички», то ли сенсации, то ли просто скандальчика. Пошлость на сцене, где грубо размалеванные декорации, где вся бутафория и весь антураж пронизаны бедной и постыдной крикливостью мещанской «красоты» предместья. Пошлость за кулисами, где вульгарные фигурантки натягивают черные чулки на длинные ноги, затягивают пояса, готовятся к выходу. Пошлость даже во внешнем облике самой Кабирии, в ее жалком танце с веночком на голове, в ее бедном вдохновении, во всем этом ужасном, в сущности, зрелище душевного стриптиза, свершаемого на потеху и на потребу гогочущей толпы.

Мы видели, как покорно брели за своими пастырями стада религиозных процессий и в «Дороге», и в «Ночах Кабирии». Теперь теснится в жажде дешевых увеселений толпа зрителей вокруг Кабирии. Но Феллини не доверяет их добродушной готовности к обману и показывает нам, как злобствуют и улюлюкают зрители во время сеанса гипноза, как рады они возможности совместно, всем скопом поиздеваться над человеком, высмеять и опозорить лучшие, наивные его мечты. В этот момент Кабирия безоружна перед миром. Она открылась, рассказала тайное тайных. Она сама не знает, что говорила, как назвала себя Марией, — тем хуже для нее, тем вернее будет нанесен удар. Хотя ни сама Кабирия, ни даже мы,

зрители, не подозреваем никакого дурного умысла у скромного, тихого молодого человека, встретившего ее после сеанса гипноза. Феллини неторопливо, медлительно повествует об истории этого знакомства Кабирии. Нет ничего естественнее, нет ничего проще. Перед ней вовсе не «искуситель роковой», перед ней слабый, маленький человек, чуть сентиментальный, чуть-чуть не от мира сего, одетый бедно, но опрятно.

Кабирия вряд ли могла бы им увлечься, но Кабирия не могла ему в конце концов не поверить. Кинематографические красавцы в роскошных лимузинах не для нее, а такой вот — скромный, стеснительный, терпеливый человечек, каким его играет французский актер Франсуа Перье, — «возможен», это — достоверно. Кабрию губит и на сей раз ее «реализм», ее трезвое представление о том, какое счастье для нее возможно. Конечно, и к этому человеку Кабирия относится поначалу с подозрением: жизнь учила ее жестоко и больно, мы видели.

Мазина тщательно и чрезвычайно точно играет пробуждение доверия. Сперва Кабирия настороже, отталкивает Оскара, потом недоумевает, зачем привязался, чутьчку жалеет его, потом ей льстит настойчивость нового ухажера, его почтительность. Наконец, в душе Кабирии открываются какие-то шлюзы.

Она преобразилась. Кто узнал бы разбитную, ожесточенную, вертлявую девку в этой притихшей, маленькой, немногословной горожаночке с фигуркой подростка, с оживившимся, но смиренным лицом, со взглядом, выражающим доверие и любовь? На ней полосатая кофточка, а в тех первых, ликующих кадрах фильма было полосатое платье, но теперь она не бежит к счастью, сломя голову, теперь она, напротив, приближается к своей судьбе медленно, неторопливо, впивая каждый миг любовной прелюдии, словно через соломинку цедит радость. Радость тихих прогулок, душевных разговоров, постепенного сближения... Оборонительный рефлекс недоверия долго сдерживал ее чувства, теперь они освобождены.

И вот решено, все продано, все брошено («Прощай, старая жизнь!.. Здравствуй, новая жизнь!»). С трудом скрывая счастье, торопливо покидает Кабирия свой бывший дом, свою лучшую подружку Ванду, которой (это понимают обе) никогда в жизни не выпадет такая удача. Такое случается редко, такое никогда не случается. Счастье — слишком скромное, чтобы оказаться непременным, слишком маленькое, чтобы внушать подозрения, — пришло к Кабирии. Скромные, «возможные» масштабы этого счастья — ваш, именно ваш размер! — придают ему особенно притягательную силу. Его достоверность величественна.

Собственный домик продан. Все деньги — все, что накоплено за многие проданные ночи, вся прибыль, добытая такой ценой, — все это здесь, в сумочке. Все будет, наконец, отдано, мечта о любви осуществится.

Кабирия бежит к автобусу, подруга остается на дороге. Кадры эти сняты с некоторой умышленной торжественностью мнимого финала. Автобус трогается, пышная Ванда в слезах стоит на дороге, машет рукой, лицо Кабирии в слезах притиснуто к стеклу, — вперед, вперед к новой жизни!

Итак, снова иллюзии. Снова Кабирия счастлива, как бывала счастлива и раньше, а финал наступит значительно позже, после прощания с подругой у автобуса, после идиллического ужина с Оскаром. Все та же жизнь невпопад, жизнь чаплинского незащищенного существа, доверчивого вопреки всему, внезапно приводит Кабирию к трагической развязке и трагическому прозрению.

Скромно одетая, душевно будто умытая, очистившаяся, Кабирия становится все счастливее, застенчивее и естественнее, хотя поведение ее друга уже внушает некоторую тревогу зрителям.

Совместный завтрак на открытой веранде ресторана. В момент, когда Кабирия открывает свою сумочку, Оскар чуть приподнимает свои черные очки. Это движение вдруг заставляет нас вспомнить, что тот, первый, Джорджио, который покушался убить Кабирию, тоже был в черных очках...

Какие, в сущности, детские и примитивные приемы без колебаний использует Феллини! Как увлеченно он «играет» с темными очками, например. В «Ночах Кабирии» они выполняют — легко, ненавязчиво, но все же достаточно ясно — зловещую функцию своего рода «черной маски». В «Сладкой жизни» Сильвия на баллюстраде собора св. Петра неожиданно снимает с Марчелло черные очки — и в этот момент возникает их близость. В «8^{1/2}» герой на мгновение приподнимет очки, и тотчас ему и нам откроется видение девушки у источника... Все эти обозначения происходящей перемены, внезапного сдвига, перехода из одного состояния в другое элементарны и быстры, просты до удивления, но очень существенны. Так что, может быть, Франсуа Перье и был прав, когда с восторгом рассказывал, как замечательно догадался Феллини обозначить «переходную фазу» в развитии роли мгновением, когда Оскар приподнимает свои очки. «Это, — говорил Перье, — как будто мелочь, но благодаря ей сцена и мой персонаж обрели истинный смысл». По поводу той же сцены завтрака в ресторане Перье добавил еще, что поначалу они с Мазиной оба взяли в диалоге слишком быстрый темп. «Феллини попросил нас начать

снова, снова — и так несколько раз. Он нас этими повторами так утомил, что в конце концов у нас сам собою получился замедленный ритм. Это было как раз то, чего он добивался. Я его понял только тогда, когда вся сцена была уже снята»⁵.

И, действительно, Феллини удалось здесь добиться в физическом самочувствии артиста странного выразительного сочетания внешней замедленности с внутренней нетерпеливостью.

И вот новый друг, будущий муж, ведет Кабирию куда-то в лес. Сгущаются сумерки, сгущается атмосфера тревоги в этом лесу, где мы не видим крон деревьев, а лишь одни стволы, стволы — половинки деревьев, как бы обрубленные границей кадра, и еще сухие, шуршащие листья под ногами спешащего вперед мужчины и безмятежно следующей за ним, охваченной надеждой на поцелуй Кабирии. На ней клетчатая накидка, соломенная маленькая шляпка, в руках сумочка (та самая, с деньгами). Кабирия ею размахивает беззаботно, а освещение становится все более призрачным, лес выглядит странно, чуть неестественно; вероятно, это ощущение странности и неестественности самой природы достигнуто именно тем, что в кадр не попала ни одна ветка, ничто завершающее, а все лишь то, что разъединяет, разделяет, — голые, одинокие, словно мертвые стволы.

Оператор Альдо Тонти, который снял первые кадры фильма в ярком свете полуденного солнца, теперь снимает финал будто на другой пленке, — так сумрачно, туманно все вокруг. Счастье Кабирии перестало быть реальностью. Но она все еще безмятежно доверчива и светла.

Наконец, берег реки. Станный, потусторонний свет соединяет в одно далекое, безбрежное и серое пространство воду и небо. На этом призрачно-сером фоне два черных силуэта — испуганно изогнутый силуэт мужчины и фигурка женщины с протянутыми к нему с мольбой руками. Сверхкрупный план: лицо мужчины, снявшего очки, огромные капли пота, резкая складка залегла над переносицей, решимость и ужас в расширенных, неподвижных глазах трусливого убийцы. Пора: он должен столкнуть ее в реку. Только сейчас Кабирия прочла свою судьбу в напряженных, застывших глазах ее избранника. Он и сейчас остается все тем же хлипким и жалким клерком, скромнейшим и аккуратнейшим «маленьким человеком», терпеливо и кропотливо завершающим свое дельце. Да ему и повезло еще: не пришлось убивать. Кабирия сама бросает к его ногам свою сумку. С невыразимой мукой смотрит на него Ка-

⁵ «Federico Fellini par Gilbert Salachas», p. 210—212.

бирия. Снова деньги и снова смерть. Теперь уже, кажется, избавительная, необходимая. На коленях она молит: «Убей меня, я не хочу больше жить!» Но клерк, схватив сумку, уже бежит по лесу. Мы видим ноги, только ноги этого человека, мелькающие среди стволов, разбрасывающие сухие листья. Он бежит от Кабирии. Оставляет ее одну — жить.

Только тут, в горькое мгновение, когда жизнь Кабирии уже вычерпана до дна, ибо судьба не оставила ей больше никакой надежды, никакого просвета, вдруг понимаешь во всем объеме замысел и построение картины. Против детской мечты Кабирии — простой мечты о простеньком мещанском счастье — двинуты и сведены воедино все обманы и иллюзии действительности. Неправдоподобие роскоши смыкается с потом, пылью, толпой и лживой толкотней церковного праздника. Массовая религиозная мистификация сдвигается в каждодневный сеанс гипноза в жалком театрике. Последняя, самая страшная и самая жестокая форма и фаза обмана свершается под маской любви, — как всегда.

Способность любить, верить в любовь, способность чувствовать несут с собой величайшую опасность. Любовь почти равнозначна самоубийству.

Когда Кабирия торговала собой на римских панелях, когда продавала свое тело за деньги, она, в сущности, ничем не рисковала, даже напротив — она жила, «как все», и понемножечку отвоевывала и себе житейские блага. Как только эта еженощная торговля собой прервалась во имя любви, Кабирия тотчас очутилась над пропастью.

Между тем способность любить — увы! — заложена в душе Кабирии вместе с особым даром — быть счастливой. Джульетта Мазина играет в своей Джелсомине, и в Кабирии, сверкающую любовь к жизни, талант радости. Ведь самое, быть может, интересное состоит в том, что Кабирия с тем своим первым парнем, который в начале фильма толкнул ее в реку и чьи портреты так помещански трогательно в это время стояли на ее столе, была, бывала, могла быть счастлива! Не признать этого — значит признать ханжество. Да, мечтает Кабирия и о любви, и о муже, и о доме — все так. Да, она тяготеет своей жизнью, да, она мечтает — и силится — от этой жизни уйти, ее изменить. Все так. И все же, когда Кабирия танцует мамбо перед чужими окнами, откуда льется музыка, вертя своим смешным задиком, — она счастлива. Когда она из сверкающей машины показывает двум проституткам с Виа Венето нос — она горда, удовлетворена, как всякая женщина, внезапно преуспевшая в любви. Когда она дерется среди своих — она в

своим достоинством и своим правом. Стоит одна в дождь под зонтом, ожидая клиента, — она счастлива, ибо замечталась об Оскаре, о новом своем скромном друге, а замечтавшись, пропустила, не заметила внезапно появившегося в такую непогоду клиента...

Феллини не был бы таким большим художником и Мазина не была бы такой изумительной актрисой, если бы не было этой «диалектики».

Вся «диалектика» сводится к простой мысли, в которой Феллини на этот раз полностью совпадает с Брехтом. У Брехта в «Добром человеке из Сезуана» мысль эта выражена со специфически брехтовской силой, остротой и прямоотой: «Времена — ужасны, этот город — ад, но мы карабкаемся вверх по гладкой стене. И вдруг кого-нибудь из нас постигает несчастье: он любит. Этого достаточно, он погиб. Слабость — и человека нет. Как освободиться от всех слабостей и прежде всего от самой смертоносной — любви? Она создана не для человека! Она слишком дорога!»⁶

Не в этом ли весь урок Кабирии, все значение ее судьбы? Катастрофа, постигшая героиню, трагична и, кажется, непоправима. Она прибыла на край ночи. Она отказывается от жизни — и кто посмеет усомниться в искренности этого отказа, в его обоснованности, наконец?

Карло Лидзани видит весь смысл фильма в том, что в эту минуту Кабирия, наконец, сама себя узнала. «Для того, чтобы познать самое себя, Кабирия, — пишет он, — затрачивает столько же времени, сколько понадобилось Дзампано, чтобы заметить, что существует Джельсомина. В начале фильма у жалкой проститутки Кабирии не больше самосознания и понимания смысла собственного существования, чем может иметь тряпичная кукла. На нее сыплются пинок за пинок, неудача за неудачей, обрушиваются со всех сторон удары. Она уже затоптана, осталась без сил, окончательно добита. И здесь, разразившись судорожным плачем, она вдруг преображается; издав горестный крик, она словно утрачивает свою материальную оболочку, просит о смерти. В этом-то и состоит чудо, милость, ниспосланная Кабирии, — в превращении зла, черствости окружающих в этот робкий, трепетный намек на человеческое самоутверждение. Пусть оно пробудилось только на мгновение; затем достаточно будет немного музыки, какой-то веселой компании, чтобы дать Кабирии тот необходимый толчок, который заставит ее идти дальше по жизни, быть может, столь же неосознанно,

⁶ Бертольт Брехт. Театр, т. 3. М., 1964, стр. 212.

как и раньше. Но Феллини тем временем уже удалось проделать свой ловкий фокус — он сумел высечь искру отчаяния из деревянной марионетки, заставил ее пережить яростную вспышку самосознания».

Это рассуждение интересно, поскольку оно показывает, к каким сложным построениям вынуждены были подчас прибегать критики, анализовавшие фильмы Феллини («Появление на экране феллиниевского мирка,— продолжал Лидзани,— казалось, приободрило, оживило врагов неореализма, дало им в руки знамя...»⁷) Новый стиль рассматривался с точки зрения стиля уже отошедшего, достигнутые новым методом успехи хотелось представить, как «фокусы», пусть даже «ловкие». Единственным моментом правды и жизненности во всем фильме объявлялся момент отчаяния Кабирии, ее «горестный крик», «судорожный плач», ее мольба о смерти. «Искра отчаяния» и есть, по Лидзани, вспышка самосознания — затем Кабирия снова станет «деревянной марионеткой», неосознанно идущей по жизни.

На самом деле все это выглядит иначе. Лидзани в одном прав: момент, о котором он пишет,— катастрофический. Но подлинное «самосознание» Кабирии не в мольбе о смерти. Такая идея вполне логично звучит в устах одного из теоретиков неореализма: коль скоро Кабирия — жертва социальной несправедливости (а это, без сомнения, так), то значит она должна прийти либо к сознательной борьбе за свои попранные права, либо — если такая мера сознательности ей недоступна — к полному отчаянию, к требованию смерти. Именно в этом «намек на человеческое самоутверждение». Ибо — выведем из подтекста главную мысль Лидзани — требование смерти есть форма протеста против господствующего в мире зла. Но этот ход мысли чужд Феллини и его искусству. При всей гневной темпераментности его обличений, Феллини исходит из принципа безусловной самоценности всякой жизни. И в этом смысле Кабирия, «последняя» (пусть даже «последняя шлюха», все равно), — для него столь же существенна, как и «последние» бродяжки Джельсомина и Дзампано, как и «последний» мошенник Августо.

Поэтому в фильме и нет никакой деревянной марионетки. Есть живая душа, полная надежды, есть пробившийся сквозь панельный асфальт зеленый росток, который упрямо тянется к солнцу. Минута отчаяния Кабирии, отчаяния ужасного, такого, когда кажется, что жить и впрямь незачем,— еще не итог и еще не финал.

⁷ Сб. «Федерико Феллини», стр. 57, 59.

Более пространно критиковал фильм «Ночи Кабирии» известный французский критик Марсель Мартен. «Кабирия,— писал он,— хотела бы найти уважение и симпатию других, страдает оттого, что она — существо, над которым смеются и которое презирают. Когда же она реализует себя, выясняется, что клерк хочет только ее денег. И она молит его, чтобы он ее убил, ибо она не может перенести эту новую и жестокую утрату иллюзии. Но достаточно дружеского приветствия юной девчонки, чтобы вернуть Кабирии веру в жизнь. Я придираюсь не к этой моральной позиции Феллини,— продолжал Мартен,— но к эволюции его драматургических конструкций, начиная с „Мошенников“, к некоторой их легкости... Я хочу сказать, что он фабрикует историю и потом ее развивает рядом театральных приемов, дабы доказать свою мысль, вместо того, чтобы просто выбрать из реальности обыкновенные события, которые перед камерой обрели бы значение примера. Можно сказать, что драматическая необходимость и моральная очевидность (составлявшие ценность „Вителлони“, например) уступили место свободе, которая есть не что иное, как анархия, драматической диалектике, которая есть не что иное, как искусство конструкции».

«Феллини,— резюмировал Мартен,— фабрикует перипетии, необходимость которых заключена не в них самих, а в его воле, в его стремлении ими проиллюстрировать определенный тезис. Вместо того чтобы предоставить слово самой реальности (в этом Феллини расходится с неореализмом), он ее крошит. Так я понимаю эту ловкость, эти плутни и, скажем прямо, неискренность»⁸.

Конечно, такая критика «Ночей Кабирии» была только отзвуком и отдаленным отголоском дискуссии, вызванной «Дорогой». Уже в 1957 году виднейший французский кинокритик Андре Базен, стремясь понять природу искусства Феллини, писал: «...фильмы Феллини содержат моменты напряжения и пароксизмов, которым могут позавидовать и драма, и трагедия; события в этих фильмах развиваются помимо традиционной драматической причинности, а подобно таким феноменам, как эхо или аналогия. Феллиниевский герой приходит к финальному кризису, который его одновременно сокрушает и спасает, не подталкиваемый вперед поступательной энергией развития традиционной драмы, а силой самих обстоятельств, которые наносят ему удары. Эти удары аккумулируются в нем, как энергия вибраций в резонирующем теле. Герой не эволюционирует, он превращается в нечто иное, как

⁸ «Federico Fellini par Gilbert Salachas», p. 189—190.

бы переворачиваясь в финале словно айсберг, центр тяжести которого незаметно сместился».

В этом смысле особенно характерен, по мнению Базена, как раз финал «Ночей Кабирии», когда героиня, «лишенная всего, своих денег, своей любви, своей веры, своей надежды, опустошенная, снова оказывается на дороге. Внезапно появляется веселая ватага мальчишек и девчонок, которые поют и танцуют на ходу, и Кабирия из глубины своего небытия тихонько начинает подниматься к жизни, на лице ее возникает слабая улыбка, вскоре она примется танцевать. Можно было бы объявить такой выход искусственным и символистским,— продолжал Базен, как бы прямо опровергая возражения Марселя Мартена,— если бы Феллини, в пух и прах разбив требования правдоподобия, не сумел силой совершенно гениальной режиссерской идеи перевести свое творение в высший план, внезапно отождествляя нас со своей героиней. Часто вспоминают Чаплина в связи с „Дорогой“, но меня никогда не убеждало сравнение Джельсомины и Чарли. Первый образ, не только достойный Чаплина, но равный его самым прекрасным находкам,— это последние кадры „Ночей Кабирии“, где Джульетта Мазина поворачивается к камере, и ее взгляд скрещивается с нашим... Величайшая тонкость этой режиссерской находки, которая заставляет меня кричать о гениальности, заключается в том, что взгляд Кабирии несколько раз пересекает линию объектива камеры, но ни разу прямо в объектив не направлен. Зрительный зал освещается в момент этой великолепной двойственности. Кабирия все еще героиня той истории, которая только что прошла перед нашими глазами на экране, но в то же время она приглашает нас следовать за ней по начатому ею новому пути. Это приглашение скромное и целомудренное, мы имеем право думать, что оно обращено не только к нам, но и к другим. Однако это обращение достаточно уверенное и прямое, чтобы вырвать нас из нашей позиции пассивных зрителей»⁹.

О финальной улыбке Кабирии написаны уже сотни страниц. Ее сравнивали даже с улыбкой Джоконды. Действительно, Базен прав — эта улыбка, блуждая, пересекает линию объектива камеры и, одновременно, она пересекает рамку кадра. Улыбка Кабирии печальна, но в этой печали тайно редуцирована радость. Слезы, музыка и улыбка. Это улыбка сквозь трагедию, после катастрофы. Внутренний свет тайно озаряет лицо героини. После всего, что слу-

⁹ André Bazin. *Cabiria ou le voyage au bout du néo-réalisme*. «Cahiers du Cinéma», 1957, novembre, N 76, p. 6—7.

чилось, Кабирия больше не боится жизни, хуже не будет, страх израсходован весь. В прощальной улыбке нет ни жалобы, ни мольбы о помощи, ни призыва к милосердию. Кабирии уже ничего не нужно для себя, и улыбка ее не просительна, а щедра. В ее улыбке — сострадание к людям, к другим.

Преобразование, которое в этот миг незаметно происходит, состоит в том, что улыбка возвышает Кабрию над ее собственной несчастной судьбой, выводит ее за пределы только что нам поведенной «истории». В выражении этого лица, созданного по образу и подобию ликов итальянских мадонн, — эмоциональный итог всей трилогии Феллини о людях социального дна и ада. Ставится точка. Тема сырых и обездоленных всегда будет присутствовать в подтексте изображений «сладкой жизни», по прямому ее звучанию пришел конец.

Тут можно уловить две линии связи. Первая прямо соединяет феллиниевскую трилогию дна с «Воскресением» Льва Толстого, с толстовской темой духовного возрождения — без примирения со злом, но и без всякой попытки побороть зло силой. Вторая протягивает нить преемственности к финалам надежды, которыми завершались классические фильмы неореалистов. Их концовки были озарены верой в скорые социальные перемены. Когда Феллини ставил свою трилогию, было ясно, что эти ожидания не сбылись, что действительность буржуазного общества осталась трагичной для его низов, для пасынков судьбы. В искусстве Феллини не было надежды на быстрые и коренные изменения условий общественной жизни, на ее демократизацию, на изобилие для всех, достижимое общими усилиями. Художник остался далек и от самой идеи борьбы трудящихся за свои права, и от упований на силу их организованного единства.

Тем не менее художник не поддался пессимизму, который охватил почти все западноевропейское искусство в середине 50-х годов. В финале «Ночей Кабирии» содержалось возражение всем негативистским концепциям, которые доминировали в эту пору и в произведениях экзистенциалистов, и в театре абсурда, и в творчестве английских «рассерженных молодых людей», и в безнадежных фильмах французских мастеров «новой волны» — Карне, Шаброля, Трюффо.

В глухом сюрреалистическом ночном лесу Кабирия, согласно всем законам аристотелевой поэтики, из счастья сразу падает в трагедию. В эту аристотелеву перипетию Феллини ввинчивает типично экзистенциалистскую ситуацию поединка между палачом и жертвой. По логике экзистенциалиста отчаяние, которое настигло

Кабирию, — исходная предпосылка человеческого действия. Отсюда, из этой пропасти и должно начинать. Феллини думает иначе, и финалом его фильма мы вновь вовлечены в зашифрованную для широкой публики, но в высшей степени для него принципиальную полемику против «философии отчаяния». Переосмысливая финалы неореалистических фильмов, Феллини переводит понятие надежды из плана социального в план философский. Его надежда связана с резервами духовной силы и с нравственной красотой, которую сохраняет в своей душе маленький, гонимый жизнью человек. Будущее Кабирии, как и будущее Дзампано, скорее всего трагично — по этому поводу у Феллини нет никаких иллюзий. Данные персонажи навсегда погружены в трагическую реальность, поглощены бедой. Но будущее человечества освещено лучом света, пусть лишь на миг прикоснувшись к этим душам. То высокое, что дано Дзампано или Кабирии на мгновение, есть обещание будущего — далекого — счастья людей.

Странная и древняя диалектика трагизма, свойственная и Феллини, состоит в том, что несчастный *конец* данной судьбы он превращает в *начало* чего-то нового, в самой безвыходности предощущает выход. Откуда-то издали к героине прикасается луч. Луч феллиниевской веры в будущее и — одновременно — его веры в providence.

Однако эстетический идеал Феллини оказывается реальнее и сильнее присущей художнику религиозности. Этот эстетический идеал предполагает гармонию духовного и телесного, нравственного и чувственного и вверяет произведению искусства ответственную функцию «образумления», гуманизации жизни. Искусство воспринимается как творческий — по отношению к действительности — акт. «Божественное» и «художественное» должны сблизиться, объединиться ради утверждения самоценности человека в этом трагичном мире.

Такое понимание миссии искусства предполагало активность и темперамент творца. Феллини видел, что реальность катастрофична. Он вдруг обернулся, взглянул на лица баловней фортуны, на тех, кто не знает нужды, и ярость ворвалась на экран его «Сладкой жизни».

«Сладкая жизнь»

«Сладкая жизнь» — это фильм провинциала.

Роберто Росселлини

Положение художника перед лицом реальности должно быть именно положением провинциала.

Федерико Феллини

Гигантское, трехчасовое, широкоэкранное киноизображение современного Рима начинается. Рим дан как весь Старый свет. Свободна, солнечна стихия воздуха, небесные просторы омывают светом людей, храмы, улицы. А кончится все разгневанными накатами сумрачного моря. Внутри, между этими двумя стихиями разнообразно суетится, бурлит и мечется вечный город. Природа сперва готова отнестись к миру, застигнутому взглядом художника, благожелательно или равнодушно, но потом, в конце, решает все потопить. Море появляется лишь в самых последних кадрах фильма; побелевшее, разъяренное, шумное, оно только затем катит тяжелые валы, чтобы произнести приговор.

Улыбка Кабирии сквозь слезы, обращенная ко всем людям, художника обязывала. Поняв простую душу, Джельсомину, казнив Августо, Феллини уже не мог не поставить «Сладкую жизнь». Масштаб произведения стал мерилom взятых им на себя обязательств перед человеком. Гражданский и нравственный долг художника теперь состоял в том, чтобы открыто, без утайки показать тот непомерный груз разбухшего, громаднейшего «верха», давление которого испытывает все общество, сталкивающее лишние людей на дно. Улыбка ребенка, всегда сопровождающая творчество Феллини и всегда утверждающая бытие как благо, заставила Феллини при-

нять два решения. Надо было до конца расшифровать трагедию и надо было отказаться на время от фантастического по самой природе таланта Джульетты Мазины, ибо ему не нашлось бы места там, где благо зафиксировано в чековых книжках, а тайну хранят сейфы. Другими словами, следовало заново попытаться показать мир без Джельсомины, продолжить мотив города, начатый в «Мошенниках».

Предметом его нового фильма стал именно Рим великолепный — свободное от денежных и бытовых затруднений существование тех, чьи потенции, права и радости зафиксированы многозначными цифрами. В фокусе внимания оказалась столичная светская жизнь, которую Джельсомина и вообразить не в состоянии, такие материальные блага, которые нищета Кабирии возводит в идеал и о которых, как о земном рае, мечтают сотни тысяч провинциальных вителлони¹.

Видения «сладкой жизни» возникают перед любым молоденьким клерком, перешагнувшим порог «офиса», получившим первое в своей жизни доходное место. Картины «сладкой жизни» проносятся в разгоряченном сознании всякой юной мещаночки, впервые отважившейся отправиться с кавалером в дансинг. Смутные видения, неясные, волнующие, витают перед их внутренним взором, придают энергию, побуждают подавлять движения души, воспитывать в себе волевою целеустремленность и расчетливость. Первые шаги робки и осторожны, затем поступь становится твердой, переступание через любые препятствия — привычкой, движение к цели — безоглядным. Все это делается во имя великого идеала, отлакированного в их сознании могущественной индустрией, специально занятой этим делом. Сотворением идеала поглощены пресса, радио, телевидение, бульварный театр, коммерческий кинематограф, реклама, витрина... Со всех сторон, отовсюду идеал этот заявляет о себе, навязывает о себе всем и каждому. Имя ему — успех, «сладкая жизнь».

¹ Напомним, что первоначально, во время съемок «Вителлони», было задумано продолжение этого фильма — «Моральдо в городе». Прошло шесть лет, и Феллини взял в руки прежний набросок сценария. Ему пришлось отказаться от этого старого проекта — «не столько даже из-за времени действия (это должна была быть в полном смысле слова автобиографическая повесть, немного ностальгическая, мыслился рассказ о Риме 1939 года, времен фашизма, о Риме, которого уже нет, об уже ушедшем образе жизни), сколько из-за несовременности самой внутренней сущности этой истории... От старого проекта остался один Моральдо — и не сразу после своего приезда в Рим, а двадцать лет спустя, когда он утратил идеалы молодости, несколько опустился, находится накануне катастрофы» («Bianco e Nero», 1960, N 1—2, p. 12—13).

Название фильма Феллини давно уже, с тех пор, как он создан, приобрело значение нарицательное, вошло прочно в обиход публицистики, вернулось на газетную полосу. «Сладкая жизнь» («*La dolce vita*») вышла в свет в конце 1959 года.

Отталкиваясь от впечатлений бурлящего Рима второй половины 50-х годов, Феллини принялся за дело. Надо было показать панорамой весь стиль жизни «великих мира сего», в его действительной реальности, показать, что же собой представляет на деле — а не в воспаленном обывательском воображении — эта самая «сладкая жизнь», цель, к которой изо дня в день, в поте лица своего, попирая собственную душу и совесть, медленно, настойчиво и терпеливо движутся миллионы людей.

Законы, по которым живет такое общество, — мошеннические и звериные — Феллини изучил на дне. Теперь взял быка за рога и поставил вопрос прямо — во имя чего? Во имя чего комбинируют, вертятся, выкручиваются и командуют в мире бизнеса, содержат на свой счет политиков и целые правительства, идут на риск тайных договоров, калькулируют, расширяют производство, провозглашают «цивилизацию потребителей», покупают и эксплуатируют живую силу и проч., и проч.? Во имя материальных благ?

Ну, а они, эти самые блага, в их сверхматериальном, сверхнатуральном, превышающем естественные потребности изобилии — они во имя чего?

Во имя достижения счастья, понимаемого как наслаждение теми же материальными благами?

Итак, отвлечемся от суеты дел, работы, борьбы и расчетов, взлетим стремительно на этот мирный веселый Олимп и посмотрим, как там развлекаются «боги», «люди у цели», как они пользуются добытыми благами и как наслаждаются жизнью.

«Забудем» ровно на три часа кинозрелища, чем куплены все их наслаждения. Условимся, что кровь и пот, труд и кнут, ложь и торг, грязь и песок — все осталось где-то там, в буднях, за полотном экрана. Обратимся к празднику, к досугу самых богатых и самых свободных людей. Не будем с ними спорить, будем лишь фотографировать их в часы полнейшей откровенности. Фантастическая камера поможет вам побыть «между своими». Будем объективны и всего только познакомимся с ними не тогда, когда они заняты «делом», а когда ничего не делают. Что же это за «сладостное ничегонеделание», итальянское *il dolce far niente* в столичном, римском, во вселенском, наконец, масштабе?

И кого же избрать героем такого фильма? Нужен человек с остро развитым чувством наблюдательности, не слишком склон-

ный к интеллектуальным обобщениям, иначе режиссеру нечего будет делать. Герой не должен быть собственником в прямом, социальном смысле, иначе чего стоили бы его наблюдения? Он должен быть одновременно чужим и своим среди элиты. Далее, герой не должен быть героем, иначе ему надлежало бы не слоняться по ночному Риму, а делать что-нибудь иное и что-то выбирать. Наконец, он должен быть человеком достаточно чувствительным, восприимчивым и переменчивым, без груза идей и денег, так, чтобы ему нечего было терять, кроме своих иллюзий и собственного «я». Решение нашлось простое: героем фильма будет тот, кто его снимает, второе «я» режиссера — репортер, журналист со своим неизбежным оруженосцем — фотографом.

До войны изображение красивой жизни было основным занятием кинематографа «белых телефонов». Тогда буржуазная жизнь на экране воспевалась в лакированно-условном стиле.

Во второй половине 50-х годов тема «верхов» снова стала возвращаться на итальянский экран. Но когда появилась «Сладкая жизнь», произошло нечто небывалое.

Впечатление было такое, будто сама действительность перехлестнула через край, экран был одним мощным ударом разорван в клочья и словно бы исчез. Действительность хлынула в образовавшуюся дыру, ломая без разбору все прошлые феллиниевские конструкции, все его поэмы и затейливые сказки, искусные метафоры и маски, карнавальные легенды цирка, поэтические догадки, драмы убожества и нищеты. Хаос свирепствовал. Настало время страха и успеха. Полицейское единомыслие Рима 1939 года сменилось пышным безмыслием Рима 1959.

В хаосе потонули остатки былых иносказаний, обрывки отработанных ассоциаций, обломки образов, следы страданий. Художник же взирает на всю картину им же спровоцированных разрушений с наслаждением. Он, кажется, рад уже тому хотя бы, что его самого не захлестнуло, не унесло неведомо куда. Спасенный, он фотографирует в разных измерениях стихию, и прямо, в лоб, снимает себушующие валы и грохочущие обвалы сверху, снизу, сбоку, близко, издали, то гигантским общим планом, то рискуя собой, приближает кинокамеру вплотную к потокам дымящейся огненной лавы.

Он фантазирует и фотографирует, находясь в самом эпицентре катастрофы. Откуда эта катастрофичность «Сладкой жизни», отмеченная и воспринятая всеми, скажем дальше.

Необходимо учесть, что к 60-м годам кинематограф в целом переживал свой новый расцвет. В Италии это был второй после нео-

реализма этап, отличавшийся особой широтой тем и новизной проблем. Уже вышли в свет наиболее характерные произведения Антониони («Приключение», «Затмение», «Подруги»); Росселлини выпустил «Генерала Делла Ровере»; Висконти поставил «Белые ночи», «Рокко и его братья» появились в том же 1960 году, что и «Сладкая жизнь». Мало этого. На севере Европы раздавались грозные раскаты кинематографа Ингмара Бергмана: уже существовала его «Седьмая печать», в 1957 году вышла «Земляничная поляна», а на Каннском фестивале в мае 1960 года был показан «Источник» — одновременно со «Сладкой жизнью». Кроме того, вторая половина 50-х годов принесла в кино из Франции «новую волну», полную исканий и находок. И тем не менее над всем этим блистательным фоном интенсивной, как никогда, быть может, жизни кинематографа Европы «Сладкая жизнь» возвышалась грандиозностью охвата темы и дерзкой новизной реалистического языка. Впрочем, это и неудивительно, ибо «Сладкая жизнь» — второй после «Дороги» шедевр Феллини — подытоживает очень многое в исканиях предыдущего десятилетия. Успех был неотразим, и хотя очень многие упрекали режиссера за утрировку, гиперболичность, карикатурность и даже гротескность показанных им здесь картин, все чувствовали тревогу и привкус горечи в том, с какой безудержной фантазией осуществляет Феллини свой замысел.

Несколько лет спустя Пьетро Джерми в изящной комедии «Развод по-итальянски» показал маленький провинциальный городок в день демонстрации «Сладкой жизни». Городок этот пуст, словно вымер. Все его население — в зале кинотеатра. Напряженные, сосредоточенные лица устремлены на экран. Ими, этими столь разными людьми, безраздельно владеет сейчас одна только сила — искусство Феллини. Таково своеобразное киносвидетельство одного из учителей Феллини — Пьетро Джерми. В Париже в июле 1960 года нужно было сорок минут стоять в очереди на улице, чтобы купить билет на «Сладкую жизнь».

«Сладкая жизнь» явилась одной из крупнейших сенсаций всей истории киноискусства. Резонанс этого произведения можно сравнить, пожалуй, только с мировым общественным резонансом «Золотой лихорадки» или «Броненосца Потемкина». Шедевр Эйзенштейна знаменовал собой появление совершенно новых средств кинематографической выразительности. Эти новые средства были вызваны к жизни мощью величайшего стимула: с экрана заговорила революция и подсказала кинематографу страстный, огненный язык, вдохновенную экспрессию, породила новые принципы монтажа, новые способы воздействия на эмоции зрителей.

В пору, когда появился «Броненосец Потемкин», кинематограф был молод. Фильм Эйзенштейна воспринимался как великое открытие. Но кинематограф молод и сегодня, и сейчас, когда издаются многотомные труды по истории кино. Развитие его в послевоенные годы идет чрезвычайно интенсивно. Возможности кино далеко не исчерпаны. В 60-е годы киноискусство, целиком обусловленное и рожденное XX веком, достигло такой зрелости и мощи, что опередило некоторые другие виды художественного творчества и стало одним из законнейших выразителей самых глубоких социально-психологических потребностей времени. Периоды расцвета киноискусства всякий раз связаны с новыми открытиями в области его эстетической природы и затем с бурной, поспешной массовой популяризацией этих открытий. В кино редки отдельные, особняком стоящие шедевры, для кино характерны мощные волны подъема, подчас нагоняющие и перехлестывающие одна другую.

Выражение «новая волна» снова и снова возникает в критическом лексиконе. Пусть далеко не всегда оно вводится в обиход вполне основательно, дело не в этом; важно другое — верное ощущение волнообразности процесса развития. Высвобождение скрытой в природе кинематографа образной энергии тотчас влечет за собой «цепную реакцию», волну подъема. Такой высокой волной поднялось в 30-е годы советское киноискусство, раньше других использовавшее богатства человеческой психологии для создания на экране характеров, обладающих действительной жизненной емкостью. Такой волной поднялся после второй мировой войны итальянский неореализм.

Как и всегда в искусстве, эстетические открытия в кинематографе происходят не в результате одних только лабораторных изысканий тех или иных художников, мастеров; каждый шаг вперед поддается и подталкивается развитием общества, ходом истории.

Небывалая интенсивность исторических сдвигов XX века вполне естественно вызывает наиболее радикальные преобразования в самом молодом из искусств, мобилизует его скрытые потенции, снова и снова его обновляет. Необремененное традициями (всякая традиция в искусстве есть реализованная возможность), искусство кино по самой природе своей чрезвычайно сближено с общественной жизнью, всегда готово запечатлеть ее меняющийся облик и дать ему завершенность художественного образа. Огрубляя мысль, можно сказать, что восприимчивость молодого искусства открывает неограниченные пока еще просторы новаторству.

Большой фильм Феллини «Сладкая жизнь» принес с собой совершенно новое ощущение возможностей кинематографа. Новизна

и непривычность этого ощущения в сочетании с чрезвычайной остротой (и, конечно, болезненностью — для лиц власть имущих или склонных полагать, что буржуазное общество должным образом упорядочено) социальной критики «Сладкой жизни», универсальностью и мощностью этой критики, наконец, ее документальностью повлекли за собой скандальность первых просмотров фильма, цензурные запреты, негодование Ватикана, замешательство критиков, поразительную противоречивость оценок. «Сладкая жизнь» никого не оставила безучастным. Многие предрекали фильму скорое забвение, ссылаясь на трудность его восприятия, на громоздкость его формы, отсутствие увлекательного сюжета и т. д. Прошло несколько лет, и возражения эти были полностью опровергнуты, а мрачные прогнозы упразднены простым фактом грандиозного успеха, всемирным, широчайшим признанием фильма Феллини. И в этом смысле шаловливый комплимент, который сделал «Сладкой жизни» Пьетро Джерми в своей комедии, по своему весьма знаменателен. Какая другая картина заставит целый город опустеть? Только такая, которая, подобно «Сладкой жизни», становится событием общественной жизни, а в сфере искусства выдерживает сопоставление с самыми серьезными творениями любых «властителей дум».

Настало время глубокой иронии. Это ясно уже с первых же залитых солнцем кадров. Действие происходит в небе; в беспредельном гигантском его просторе плывут наивные, марсианские какие-то стрекозы. Приблизившись, они оказываются вертолетами. Один из вертолетов влачит над городом болтающуюся посреди небес фигуру Христа. Бездна неба, солнце и никакой музыки — лишь новейший шум мотора и — Христос.

Огромный деревянный Христос с простертыми вперед руками беспомощно и гордо летит над Римом, над вечными развалинами Колизея, над играющими мальчишками, для которых что футбол, что Христос — все едино, все — игра, шутка, смех... Потом тень летящего Христа падает на белую торцовую стену большого нового дома. Строители с удивлением поднимают головы, а «техника XX века», увлакивая за собой в небо фигуру Христа, быстро и беззаботно летит дальше.

Во время полета Христа вдруг разворачивается, распахивается бескрайняя панорама вечного города с куполом собора св. Петра в центре. И когда Христос подлетает к собору, звук авиационного мотора смешивается с перезвоном колоколов.

В этом, теперь уже знаменитом вступлении к «Сладкой жизни» — полет Христа в просторах неба на широком экране — пе-

ред нами веселая, жизнерадостная и глубоко ироническая пародия на «второе пришествие» Христа на землю. Христос летит над католической столицей, несуразный, сделанный на фабрике по стандарту, а машина, его влекущая, красива, и парни на ее борту веселы и беззаботны, они попутно, «на лету» заигрывают с полуголыми девицами, загорающими под солнцем на крыше какого-то дома. Летит над миром Христос. Но он только деревянная игрушка в зубах изящной машины, к нему обращено лишь людское любопытство.

Веселые и богохульные кадры утверждают, что людям до Христа нет дела. Да и само лицо Христа поражает блаженно-отрешенной улыбкой, улыбкой полного непонимания жизни, которую он осеняет деревянными руками.

Тем не менее прелюдия к фильму полна бодрости. Полет идет в темпе аллегро. «Дольче вита» начинается мотивом наслаждения свободой, полетом. Быть может, чувство бодрости рождается благодаря гигантскому простору, яркости солнечного освещения, четкой игре теней. Ощущение веселой свободы еще усиливается контрастом между застывшей, словно окоченевшей немой фигурой Христа и юркостью, подвижностью трескучих, вездесущих стрекоз-вертолетов.

Затем в семи больших эпизодах фильма разворачивается во всю ширь многофигурная композиция апокалипсиса выродившейся цивилизации.

Иронический «тезис» первых кадров свободного полета (Христос, солнце, храм) резкой перебивкой, без всякого видимого логического перехода сменяется и отменяется откровенно издевательской «антитезой»: звуки колокольного звона прерваны синкопированной, чувственной музыкой, вместо величественного купола собора — восточная маска, качающаяся в танце, странная снятая крупнейшим планом. Только потом дается общий план, и мы видим реальное место действия: ночной клуб, женщину, исполняющую в замедленном ритме танец живота...

Таким, одновременно ироническим и торжественным, символическим и масштабным зачином-противопоставлением (деревянный Христос, одинокий в небе, и покинутые им, потерявшиеся люди в ночном подвале) сразу объявлена грандиозность замысла. Нет, речь пойдет не только о том, как развлекаются и прожигают жизнь пресыщенные роскошью люди. Картина падения нравов и изобличение всех иллюзий — это лишь верхний пласт, вульгарная в своей вызывающей конкретности тема фильма. В том-то и дело, что живописание нравов высшего света «нового Вавило-

на» — предлог и повод для разговора неизмеримо более значительного, быть может, опять о смысле бытия и о глубокой драме человеческого духа, мятущегося без цели. Иначе к чему бы этот Христос в небе над Римом, к чему бы эта панорама Рима, да и вся многозначность пролога?

Кроме того, эти первые кадры позволяют сразу почувствовать новый эстетический принцип киноповествования. В них высказаны смелые притязания на эпический размах вещи, на ее живописную самоценность. Широкий экран, теперь уже освоенный всесторонне, многим обязан тому скачку, который сделал тогда Феллини в своей «Сладкой жизни». Он придал новое значение крупному плану на широком экране. Теперь мы можем встретить такой прием в любой широкоэкранный картине. Тогда это было одним из технических и эстетических открытий Феллини, воспринявшего широту экрана особенно свободно. Широкий экран «Сладкой жизни» естествен, будто его и нет, вместе с тем в нем открылись небывалые выразительные силы. И все эти силы были вдруг реализованы с намерением показать грандиозную катастрофу современной буржуазной цивилизации. Претензия, конечно, непомерная. Но мы уже знаем результат, итог.

Сторонники модной одно время, распространившейся эпидемически теории «дедраматизации» склонны были рассматривать триумф «Сладкой жизни» как подтверждение и победу принципов бессюжетного, драматургически неорганизованного кинематографа, которому они предрекали великое будущее. «Сладкая жизнь» воспринималась как произведение, созданное с полным пренебрежением к сюжетной конструкции, как «фильм без героя» и без ясной концепции. В этом фильме видели тогда ничем не организованное и никак не регламентированное, не сдерживаемое predeterminedными границами драматургического замысла, вольное и непринужденное вторжение действительности на экран. Для такого восприятия «Сладкая жизнь» бесспорно дает — хочет подать — внешний повод. В самом деле, сперва кажется, будто мы вовлечены в некий водоворот, который затянул и закружил и нас, и автора фильма. Однако это стремительное движение только кажется никак не упорядоченным. В сущности же оно рассчитано сурово и трезво, подчинено вполне последовательному, неумолимо дальновидному и новому для кино закону композиции материала.

Основные очертания киноповествования здесь довольно просты. В центре фильма — фигура «лучшего журналиста Рима» Марчелло, и все изображение «Сладкой жизни» представляет собой серию эпизодов (или, если угодно, новелл) повседневной практи-

ки журналиста, чья обязанность — поставлять в редакцию факты светской хроники. Он вездесущ, заранее знает все, что может случиться; он так же быстр и внезапен, как сам случай. Соответственно новеллы «Сладкой жизни» — более или менее обычные события нескольких дней и ночей из биографии Марчелло, которого играет Марчелло Мاستроянни. Что он собой представляет, этот герой, связывающий воедино всю картину, мы скажем несколько ниже. А пока дадим краткое изложение фильма, чтобы читатель мог ориентироваться в его плане.

Новелла первая: журналист Марчелло на вертолете сопровождает перевозку деревянной статуи Христа. Совершенно очевидно, что он даст об этом событии информацию в свою газету. Затем Марчелло является в ночной клуб, где он с помощью своего друга фотокорреспондента Папараццо пытается сфотографировать некоего, очень известного в свете, господина с его очередной любовницей. Опять же материал для светской хроники. Правда, газетчикам не удается достигнуть своей цели. Хуже того, Марчелло получает сильный удар в глаз. Но он не особенно обескуражен — такие неприятности неизбежны при его профессии. Там же, в ночном клубе, Марчелло встречается с Маддаленой, дочерью богача, изнемогающей от скуки. Марчелло и Маддалена (Анук Эме) проводят ночь в жалкой комнатке проститутки. Новелла завершается в больнице: пока Марчелло был с Маддаленой, его возлюбленная Эмма попыталась покончить с собой.

Новелла вторая: в вечный город прилетает из Америки кинозвезда Сильвия (Анита Экберг). Снова небо, солнце, гигантский блистающий лайнер опускается на этот раз на землю, чтобы привезти не статую Христа, а живую современную красавицу, секс-бомбу. В толпе других журналистов ее встречает и Марчелло. Он взбирается с нею на купол собора св. Петра, показывает Сильвии ночной Рим.

Новелла третья: Марчелло встречает своего друга Штейнера в церкви, хочет с ним поговорить, вместо этого слушает музыку. Узнав об очередной сенсации, Марчелло и Папараццо, прихватив с собой Эмму, едут за город: там свершилось «чудо» — детям явилась мадонна, и журналисты стараются запечатлеть величественную в своем роде картину религиозного экстаза. Разражается ливень, экстаз толпы превращается в хаос безумия и фанатизма. Умирает чей-то ребенок.

Новелла четвертая: Марчелло присутствует на «интеллектуальной вечеринке» самых модных снобов и дилетантов в доме его друга, ученого Штейнера. Марчелло затем пытается «взяться

за ум» и сидит над пишущей машинкой, уединившись в пустынной пляжной тишине на солнечной веранде. Ему прислуживает официанточка Паола.

Новелла пятая: из провинции к Марчелло приезжает отец, и журналист ведет его развлекаться туда, где отец развлекался в молодости, в какое-то кабаре «Ча-ча-ча», теперь уже старомодное. Затем Марчелло провожает отца к проститутке.

Новелла шестая: Марчелло с компанией «золотой молодежи» попадает в старинный родовой замок некоего аристократа, в прошлом участника муссолиниевского «похода на Рим». Оргия. Рассвет. Месса.

Новелла седьмая: Штейнер убил двух своих детей и покончил с собой. Марчелло потрясен. В данном случае он выступает перед полицейскими в прямой роли свидетеля. Наконец, Марчелло отправляется на очередную, еще более дикую оргию, теперь уже не в старинный замок, а на современную виллу. После оргии вся пьяная орава выходит на берег моря. Там рыбаки вытащили сеть чудовище — огромного ската. Финал.

Таков, в самой грубой и краткой схеме, перечень событий семичастной эпопеи фильма, его «оглавление». При всей схематичности оно все же дает определенное представление о замысле Феллини: провести журналиста Марчелло сквозь все семь кругов ада «сладкой жизни», показать весь ее сверкающий благами и соблазнами хаотический и искусственный мир во всех его публичных и тайных аспектах. Это картина о Риме, но и о мире.

Места действия — обычно улица, чаще всего главная — Виа-Венето, аэродром, площадь; интерьерные сцены — в замке, на вилле, в салоне Штейнера, в кабаках — это тоже «площадь», ибо всюду, кроме одной сцены — в церкви, — толпа, многолюдство, публичность. Обрамляют эту картину о Риме два звуковых образа — шум мотора и шум моря, и два зрительных — открытое, светлое небо в начале и белесое, бурное море в конце. Между этими «образными комплексами» природы — город, с его сенсациями, суетой и целой галереей людских типов. Вместе с Марчелло мы побываем везде: в интеллектуальных салонах и в ночных клубах, на оргиях и попойках, в кабаре и в кабаках, среди миллионеров и отпрысков старинных родовитых фамилий. Значит, Марчелло нужен Феллини только как наш с вами проводник, он, этот обаятельный репортер, желающий стать писателем и потому «наблюдающий жизнь», — он и будет нашим Вергилием в этом путешествии по кругам «сладкого» ада? Только проводник и только свидетель, а не герой фильма?

Феллини, однако, вовсе не склонен к такому прямому и категорическому решению проблемы. Напротив, моменты, когда мы забываем или почти забываем о Марчелло, в фильме чрезвычайно редки. Ну, например, в гигантской массовой сцене, где перед нами разворачивается вся грандиозная мистерия «чуда», весь этот патетический взлет религиозной мистификации масс, — тут не до Марчелло, хотя он и мелькает там достаточно часто. Почти на всем протяжении длиннейшей киноленты поведение Марчелло, его реакции, мимолетные отблески внутренней жизни на его лице, в его улыбке привлекают к себе самое напряженное наше внимание.

Мы следим за ним и хотели бы его понять. Но дело в том, что он сам себя не понимает и, отдавшись суете, не стремится ни остановиться хоть на минуту, ни разобраться в себе.

Мы говорили, что «Вителлони» — своего рода экспозиция всего творчества Феллини, представляющего собой как бы один громадный фильм. В «Вителлони» царит медлительность времени и скука провинциального городка, и автору важно было там отметить неосознанность, бессознательность, психологическую бесформенность, о которой сами герои не знают, ощущая ее лишь в отдельные кризисные моменты. Марчелло умен, но предпочитает не задумываться, отдаться течению.

В этом вся разница потенциалов между провинциальным мирком бессознательности «маменькиных сынков» и столичной размашистостью, «шиком» осознания собственной бессознательности, безответственности, своего безволия и безверия у героя «Сладкой жизни».

В композиции фильма Марчелло — сторонний, «лишний человек», ибо у него нет ни веры, ни денег.

И вместе с тем он — центральная фигура. Он выступает и в качестве свидетеля на том страшном суде, который учиняет здесь режиссер, и в качестве нашего проводника по лабиринтам «сладкой жизни».

Но он, кроме того, и тип, живое воплощение общего стиля жизни, отчасти его жертва, отчасти его олицетворение.

Эта особая драматургическая функция героя «Сладкой жизни» связана с тем, что Феллини хотел дать и не очень интеллектуального героя, и в известной степени уже стертую жизнь, как бы смытую индивидуальность. Марчелло, разумеется, неглуп, напротив, в обычном, житейском смысле слова он очень даже умен. Но это ум поверхностный, сердце усталое, способное чувствовать тонко, но неглубоко.

«Я хотел,— поясняет Феллини,— рассказать о приключениях журналиста, проносящего свою меланхолию, свои страхи, свое отношение к добру и злу сквозь вереницу самых разнообразных встреч, характеризующих бесстрастное общество, которое влачит день за днем вынужденное существование»².

Общество, сквозь которое движется в фильме Марчелло, в нем отразилось, в нем отчасти и себя выразило.

Вся «проблема Марчелло» экспонирована и заявлена в первой же новелле. Если мы не обратили особого внимания на него, на его озорную, мальчишескую улыбку в кабине вертолета, то в ночном клубе он уже оказывается «в фокусе», в центре. Красивое, тонкое, умное лицо, чуть рассеянное выражение, легкая тень утомленности в смеси с едва заметной деловитостью: все же он здесь работает, остальные только прожигают жизнь. Марчелло среди элиты, но сам к ней не причастен; скорее всего именно поэтому на нем останавливает свой ищущий взгляд всеведущая, все на свете испытавшая и перепробовавшая, пресыщенная и мрачная, с подбитым глазом Маддалена. Она — в черном, тоненькая, некрасивая, блуждает и чего-то ищет. Ей одно только нужно: хоть на мгновение почувствовать себя живой, чего-то пожелать, что-то ощутить. Мы скоро поймем, что в судорожной атмосфере этой самой «сладкой жизни» труднее всего поймать хоть миг любого, пусть самого короткометражного ощущения жизни: нужен допинг, риск, опасность, чтобы спровоцировать пусть минимальное, но живое возбуждение хотя бы одного из данных человеку пяти чувств.

Вот они оба в кадре: небрежно легкий и элегантный Марчелло, мрачная, даже унылая, угрюмая, ломкая, вслушивающаяся в себя Маддалена. В чем-то схожие и совершенно ненужные друг другу — вместе танцуют и вместе уходят... С небрежной лихостью ведет Маддалена свой огромный автомобиль по ночному Риму. Куда? Зачем?

Маддалена говорит о своей тоске. Хотела бы купить остров, уединиться, убежать от римского столпотворения, но что это даст? От себя не уйдешь. «Ваша беда,— замечает Марчелло,— в том, что у вас слишком много денег». «А ваша,— возражает она,— в том, что у вас слишком мало денег». Люди с деньгами и люди без денег насмешливо уравниваются. Неприкаянность. Осознанная Маддаленой и еще совсем не ощущаемая Марчелло, влюбленным в Рим, в его джунгли. Но поиграть в неприкаянность он го-

² «Fellini tells why... to John Francis Lane».—«Films and Filming», 1960, N 6, p. 30.

тов, — почему бы нет? В вертолете он озорно наслаждался иллюзией свободы, игрой в полет; в кабаке, где доминировала гигантская восточная маска и где его оскорбил паршивый аристократ, где мысли рассеивались вместе с дымком сигареты, — там ему льстило чувство своей особой власти: он мог своим репортажем испортить любую репутацию и в это играл. Теперь, на старой римской площади, похожей на грезы Пиранези, рядом с этой слишком умной Маддаленой он легко и меланхолично, с мягким изяществом лицемерия говорит, что «каждый недоволен собой, вот в чем дело...». Как спастись? По этому поводу у Маддалены есть идея: «Единственное, что дает силу в жизни, — это любовь». Собственно, именно «к любви» ведь они едут, не так ли? (Марчелло, правда, лишь по-братски готов угадать намерения Маддалены; кроме того он авантюристически легок на подъем, готов всегда и ко всему.) Именно любовь хотела бы услышать в себе Маддалена. И вот она блуждает вокруг Марчелло, вслушивается в себя, ждет и жаждет пробуждения — нет, не любви, а уж хотя бы только мига, только чувственности... Такое вот ожидание и стало томительным и единственным мотивом нескольких длинных лент Микельанджело Антониони.

Итак, они ведут свой диалог, лениво перекидываясь словами, чего-то ожидая. Кто знает, что им подвернется, что сумеет их возбудить? Находится, однако, добрый человек, который догадывается, что им нужно. Сверху, с террасы на слово «любовь» откликаются две веселые проститутки. Маддалена очарована этой встречей и приглашает одну из них прокатиться в автомобиле по Риму. Следуют презабавнейшие кадры: три контрастные лица в машине даются крупно, проститутка с панели запросто болтает с миллионершей. Смущенный Марчелло помалкивает. Наконец, им предлагается комната. Комната в подвале, залитом водой, путь к постели ведет по шатким доскам, по мосткам через жалкую лужу. Тут что-то есть? Что-то новое, острое? В глазах Маддалены впервые появляется некое подобие блеска. Марчелло шагает за ней все с тем же рассеянным и незаинтересованным видом. На рассвете они выходят из этой комнатки недовольные друг другом, с брезгливыми гримасками...

Внезапная перебивка, и после просторного общего плана (новые стандартные белые многоэтажные дома на окраине, рассвет, длинная машина Маддалены резко разворачивается и отъезжает) перед нами возникает совершенно неожиданная для широкого экрана узкая светлая щель на черном фоне.

В этом узком белом пространстве — в коридоре — корчится и

бьется женская фигура. Отравилась Эмма, возлюбленная Марчелло, почти что его жена...

Новелла завершается в больничном вестибюле, похожем на вокзал. Намеренно подчеркнута пустынность помещения. Пространство, ничем не заполненное, нужно режиссеру для того, чтобы две шагающих в противоположных направлениях фигуры — Марчелло и монахиня — сестра милосердия (она в грозно накрахмаленном головном уборе, он в несколько помятом вечернем костюме) — создали динамический контраст смятения и порядка. Суровая монахиня размашистыми шагами целеустремленно ходит взад и вперед. Марчелло же, скрывая колебания, тихонько, стыдливо и оглядываясь, подходит все же к телефону, снимает трубку.

Его телефонный звонок — первое предательство, которым заканчивается первая глава фильма, драматургический удар, внезапный и жестокий. И убеждающий сразу, сходу, вопреки всему. В самом деле: после того, как мы видели волнения и нежность Марчелло в машине, его неизбывную любовь к Эмме в больничной палате, видели, как он вышел в вестибюль и тревожно заходил взад и вперед, мы, разумеется, восприняли это как выражение страдания, раскаяния, тревоги.

Такова обычная логика человеческого поведения, разумно вытекающая из представления о человеке как о некоей устойчивой «единице измерения», установленной позитивистским пониманием характера в литературе.

Нормативность выродилась в конце концов в абстрактный парадокс, в гипотезу обязательной якобы логики чувств. А чувства вовсе не логичны.

Да, только что Марчелло неистово любил умиравшую Эмму, а едва опасность миновала, вспомнил о той, другой, о Маддалене, о неудаче ночи, — и тотчас она ему понадобилась! Логики тут никакой нет. Зато правда.

В момент, когда зритель умиротворенно ждет «нормального» развития событий, Феллини делает крутой поворот, показывает жестокий каприз алогичной эмоции.

И зритель, пережившей некоторый шок, все же, не задумываясь над тем, что с ним только что сделали (перевернули его стандартные представления о взаимосвязи человеческих поступков), предательство Марчелло осваивает так же быстро и неожиданно, как оно совершается на экране.

Марчелло прежде всего податлив, подвижен, он больше повинуется сиюминутному импульсу, нежели предполагаемой и будто бы обязательной логике поведения, ибо сам характер его — в нело-

гичности, в текучести, в изменчивости эмоциональных «наплывов» и состояний.

Только что он переживал острую кульминацию любви в момент, когда жизнь Эммы была под угрозой. Но вот врач отошел от постели спасенной женщины, врач завязывает шнурки своего ботинка. В изобразительной системе Феллини это — «звонок», сигнал к предательской ассоциации чувств. Убедившись, что Эмма спасена и будет жить, что их любовь сохранена и благополучно восстановлена, Марчелло сразу, «нелогично» переносится чувством и «видением» к Маддалене, с которой он случайно провел ночь. У этой видимой нелогичности есть, однако, своя логика: к Эмме вернулась жизнь, а к Марчелло вернулась свобода, та самая свобода, которая и для него (как и для других персонажей «Сладкой жизни») равнозначна тоске, необходимости куда-то себя девать, где-то себя сжигать, куда-то от себя бежать. Куда же? Ближайшая ассоциация — Маддалена: она была только что, совсем недавно. И Марчелло ходит по вестибюлю больницы, думая уже о ней, а не тревожась об Эмме, уже «отсутствуя», стараясь скорее убраться отсюда, от себя, от своей любовницы и своей жизни, именно от тех «данностей», к которым он прикреплен, которые как-то его определяют.

Его влечет к неустойчивости, к неосознанности, к случайности, к Маддалене.

Самое же интересное состоит в том, что —мы-то ведь знаем! — ночь с Маддаленой никакой радости Марчелло не принесла. Пока он был с ней — томился, рассеянно и без видимой охоты играл свою игру. Сейчас она ему понадобилась только потому, что ее нет. Ее отсутствие придает ей реальность и притягательную силу. Таковы все они, познавшие «сладкую жизнь», уставшие, расслабленные, они начисто лишены способности радоваться. Эта мысль лейтмотивна для фильма, она пронизывает каждую новеллу, каждый эпизод, она тревожно бьется в каждом кадре.

Совершенно очевидна и драматургическая предопределенность предательского телефонного звонка Марчелло, и необходимость пластического выражения какой-то недоумевающей неудовлетворенности его одинокой фигуры, затерянной в громадном каменном мешке того пространства, каким в последние секунды выглядит больничный вестибюль. Вообще в том, как тщательно выстроена первая, экспозиционная новелла фильма, выступает неумолимая его структура в целом, некий закон, которому подчинено все произведение и каждая из его семи новелл в отдельности. Структура эта скрыта за общим впечатлением потока и хаоса жизни на

экране, впечатлением, передать которое Феллини хотел сознательно.

Рассказывая о кристаллизации или, как сам он говорит, о «створаживании» замысла фильма, Феллини старался подчеркнуть — и очень настойчиво, — что стремление к хаотичности было для него принципиально важным. «Когда я с моими помощниками сделал попытку создать историю, которая выражала бы противоречия, неуверенность, усталость, абсурдность, неестественность определенного образа жизни, то вот что я говорил самому себе: не надо заботиться о создании «истории», этот фильм не должен быть связной историей, положим вместе весь собранный материал, поговорим откровенно, поделимся мыслями, вспомним, что мы читали в газетах, в комиксах, расположим весь материал на столе в возможно более хаотическом беспорядке... Если мы хотим сделать фильм, который был бы свидетельством хаоса настоящего момента жизни, то неплохо бы, чтобы и форма была возможно более хаотическая. Затем, сама собой, наружу выплывает какая-то конструкция. Но сперва мы попытаемся просто смешать эпизоды, персонажей, душевные состояния, ситуации, тоску. Такова в данном случае была система работы... Мы просто накапливали материал»³.

Несомненно, однако, что процесс накапливания материала стал одновременно процессом его энергичной и волевой организации. Если даже принять на веру слова Феллини о полной стихийности и, так сказать, подсознательности этого процесса, то все равно «выплыла наружу» не просто «какая-то конструкция», — явилась принципиально новая форма кинодраматургии.

На первый взгляд фильм словно возвращается к открытым, натурным съемкам раннего неореализма с его отказом от «сконструированного» сюжета (Чезаре Дзаваттини) и к размашистым новеллам «Пайзы». В какой-то мере все это так и есть. Но тайна данной формы в том и состоит, что открытое разомкнутому кругу наблюдений киноизображение хаоса и потока держат скрытые от взгляда зрителей мощная структура, четкость формулы, закон.

От общего, широкого взгляда на внешний мир в первых трех новеллах, начинающихся при ярком дневном освещении и почти всегда на улице (пункт первый), к подробной обстоятельности повествования о некоем ночном «происшествии», сенсационном событии, встрече (пункт второй) и (пункт третий) — к одинокой фигуре человека, к рассвету, сумрачному, пустынному, отбрасы-

³«Bianco e Nero», 1962, N 1—2, p. 14—15.

вающему очередную иллюзию. Эта закономерность наиболее отчетливо выражена в новелле первой; затем она варьируется, гибко подчиняясь и вторжению живых случайностей, и скрытому, но все время пульсирующему потоку душевных состояний героя, присутствующего почти в каждом кадре, и, наконец, общему, все более катастрофическому движению фильма в целом; но все-таки она неумолимо повторяется, имеет свои приливы и отливы, свои ритмы, — повторяется она как бы по кругам, виткам спирали в драматургии «Сладкой жизни». Спираль — ее трагический закон. Все глубже, вниз, к последним безднам правды.

При всем том общая композиция «Сладкой жизни» — как сказано — открыта потоку бытия, круг наблюдений разомкнут, а мощная структура скрыта. Клубящиеся изображения воспринимаются легко, кажутся бурлящим хаосом и кипением самой реальности.

Есть несколько аспектов, к которым с самого начала было приковано пристальное внимание критиков, стремившихся определить суть нового метода Феллини, жанр необычного произведения, его стилистику, проблемы, связанные с новаторским использованием широкого экрана, причины того, почему именно тут, на данном тематическом материале Феллини понадобился такой масштаб изображений.

Последняя проблема была тогда и остроактуальной проблемой нового киноязыка, и вбирала в себя в конечном счете многие другие.

Феллини хотел добиться впечатления каждодневной жизни, документальности. Он хотел создать документ определенного стиля жизни, документ доказанный и неопровержимый, социальный, документ-приговор. И сделал это. Но тут же возникают осложнения. (В конечном итоге лишь усиливающие значение, обобщающую силу и документальности, и приговора.) Видно, что многое снято с натуры, многое прямо застигнуто фотообъективом врасплох, как некогда на неореалистических полотнах. И вместе с тем все сделано, создано художником, омыто его лирикой, заострено фантазией. Введены и гиперболы, и особый музыкальный ритм. Живопись кадра мастерски сотворена, несмотря на документализм в первоначальной стадии работы; организующим, цементирующим началом и здесь, как и в других произведениях Феллини, выступают фантазия, музыка, живопись, приемы художника-живописца (а не плоскостность фотографии). Фактура несет образную нагрузку и моделируется светом. Так в фотографии фильма возникает скульптурность, в «бесцветном», черно-белом кинематографе происходит борьба различных фактур, объемов, планов,

реализуется живопись светом; так возникнет, скажем, золотая легкость волос Сильвии и многие другие детали феллиниевской киноживописи.

Но все это, конечно, мимоходом отмеченные нами детали, отдельные мазки монументального полотна, которое создал Феллини, стремясь, по словам итальянского киноведа Ренцо Ренци, «воспроизвести громадный, глобальный образ определенной среды и общества; „Сладкая жизнь“ есть некая высшая точка, объективно, с исторической необходимостью отражающая некий момент итальянской нации, так же, как раньше это сделал „Рим, открытый город“. Стилистически же новый фильм Феллини развивает самую плодотворную традицию „Пайзы“»⁴.

Атмосфера страшного суда над действительностью и выпуклая, взвихренная многофигурность феллиниевского полотна немедленно заставили сравнить это небывалое полотно прежде всего с Микельанджело, с его фреской Страшного суда в Сикстинской капелле. Грандиозная, разноязычная, многоликая и бурлящая фреска современной жизни — таково было первое и, кажется, единодушное обозначение жанра и стиля, даже техники монументальной формы фильма. Определение это повторялось многими. Очень выразительное, навеянное и общим настроением фильма, и пространственным, а не временным развитием его клубящейся композиции, слово «фреска» устраивало и самого Феллини. Но в его фильме наличествуют и другие свойства монументального произведения. Разносоставность изображаемого мира, его многоплановость, многослойность, а также многоязычность, многоголосие, не только пластическая фресковая многофигурность, — все это вместе взятое делает несомненной близость «Сладкой жизни» к монументальным формам в разных видах искусств. Ее можно назвать и ораторией (старого полифонического стиля), и кинематографическим романом, можно увидеть в ней многое от средневекового зрелища. В «Сладкой жизни» есть что-то от площади, от мистерии — вольный размах, стихия импровизации, эксцентричность, кривлянье мистериальных «чертей» в современном обличье. Тем более, что в «Сладкой жизни», кроме всего прочего, бушует и карнавальная стихия сатиры, пародии. И так же, как в мистерии, в фильме есть ожидание откровения. Сочетание несовместимое: панельно-бульварные эпизоды жизни одной из столиц мира — с поисками «откровения», ответа, надежда на преодоление катастрофичности и ощущение непреодолимости ее.

⁴ «Federico Fellini par Gilbert Salachas». P., 1963, p. 191.

Вот почему не в меньшей степени, чем все старинные жанровые определения, к «Сладкой жизни» могут быть непосредственно отнесены и такие слова, как хроникальность, репортажность. Именно эту сторону произведения прежде всего увидел Виктор Шкловский. «Мир, — заметил Шкловский, — дается в сенсационном разглядывании»⁵. Это верно хотя бы уже потому, что Феллини начинал работу над «Сладкой жизнью», листая журналы и газеты, вникая в хронику скандальной светской жизни, приглядываясь и прислушиваясь к многоязычной шумихе Рима богатых. Он увидел хаос и «абсурд всей этой искусственной жизни» и захотел их документально запечатлеть. Но ради документальной точности надо было найти особый стиль изобразительного, пластического языка картины.

Стиль «Сладкой жизни» сочетает в некоем полифоническом единстве холодную репортажную деловитость и атмосферу приближающегося «конца света».

Сочетание несовместимого — газеты и библии, уличной сцены, гротеска, анекдота, многоязычного «сленга» с миром апокалипсиса — и создает истинную природу сложного, многослойного единства, которое представляет стиль «Сладкой жизни». Будучи найден, он дал возможность показать искусственность, фантомность того образа жизни верхних слоев общества, который Феллини с горечью назвал «сладкой жизнью». И соответственно показать судорожное состояние «читателей газет, глотателей пустот» (М. Цветаева), людей, которые торопятся урвать кусок жизни послаще, да поскорее и побольше насмотреться зрелищ, сенсаций, изведать жгучую остроту наслаждений, скрывая от самих себя собственную пустоту, страх и бессилие перед нависшей над миром тотальной угрозой. Цель художника — языком экранной выразительности передать взвинченность, судорожность, размагниченность, томительность искусственной жизни, симптоматичное для нее беспрерывное отсутствие удовлетворения.

Внутренний мир некоторых персонажей проецируется на экран гигантской феллиниевской фрески подчас внезапно и резко, но специального анализа психологии, того, что называется «психологизмом», здесь нет. Не судьба отдельного человека, не внутренний мир личности, а определенный социальный слой, общество в его полномочных представителях — вот многоликое главное действующее лицо.

⁵ В. Шкловский. Конфликт и его развитие в кинопроизведении. «Вопросы кинодраматургии», вып. 4, М., 1962, стр. 75.

«Абсурдная светскость», «холод и усталость», образ жизни «такой невыносимо поверхностный, такой плоский» — так и еще многими сходными эпитетами определял Феллини свой предмет, то явление, которое, он считал, непременно требует масштабности изображения — наглядной, видимой, широкой, всем доступной для обозрения и даже самой формой обязывающей к обозрению. Короче, ему вздумалось перед обществом поставить зеркало прямое и громадных размеров. Вместе с тем он прекрасно понимал, что в явлении, которому он навсегда оставил кличку «сладкой жизни», необходимо «вскрыть и более глубокие корни»⁶. Другими словами, нужны художественные открытия, приемы, средства, рассчитанность, вылепленность, вычерченность, план во всем том, что в результате предстает на экране как «поток».

Итак, для решения всей проблемы фильма Феллини требовались пространство и лицо.

Как мы уже видели, Феллини всегда осознанно и принципиально стремился охватить мир и человека в целом, как бы ни были трагичны их внутренние связи. Метод Феллини — контакт с миром. В «Сладкой жизни» этот метод подвергся новому испытанию — испытанию пространством. Его объективностью, безмерной громадностью и — что открыл Феллини — особой, таящей в себе нечто ужасное, близостью к зрителю. Не внешний мир и не внутренний, а целое. Таков предмет. (Не целостное, не монолитное единство, но целое, составленное из разорванности, многоликости и т. д.) Отсюда четкая интерпретация проблемы, для чего широкий экран: пространство и лицо.

Такие задачи потребовали преодоления некоторых технических сложностей. Феллини вышел из положения совершенно фантастическим и одновременно простейшим способом. Оператор Отелло Мартелли рассказывал: «В „Сладкой жизни“ он хотел использовать оптику, только следуя своей фантазии, часто вообще не считаясь с техническими возможностями того или иного объектива. Что прикажете мне делать? Спрятаться за обычай, за правила и законы? Следовать здравому смыслу? Но дело в том, что и я немного такой, как Феллини, и я люблю экспериментировать. Вот почему я склонен следовать за ним даже тогда, когда делаю вид, что я с ним не согласен. На этот раз дело дошло почти до пари». Феллини потребовал, чтобы Мартелли снимал весь фильм объективами, предназначенными для портретных съемок, для крупных планов; обычно, когда пользуются такими объектива-

⁶ «Bianco e Nero», 1960, N 1—2, p. 12.

ми, камера неподвижна. «Он пожелал,— с ужасом и восхищением вспоминает Мартелли,— применить их... при движущейся камере. Ему было важно сосредоточить внимание на персонаже, и он вовсе не заботился о том, что получится в глубине кадра». Мартелли считал, что фон будет скучным и «пестрым». Но Феллини возражения оператора не смутили, он стоял на своем. «Как это часто случалось,— резюмирует Мартелли,— он оказался прав. Это и придало стиль фильму»⁷.

Поспешим отметить, что, хотя Феллини изыскал новые средства и действительно представил здесь гигантское целое (мир, человек), все же, сопоставляя «Сладкую жизнь» с другими творениями мастера, видишь: в данном фильме превалирует образ внешнего мира, образ объективированный, хоть и пропущенный сквозь призму феллиниевского взгляда и подчиненный воле режиссера и его руке, держащей камеру. Здесь феллиниевская камера, снова, как в «Вителлони» и как когда-то у Росселлини в «Пайзе», снимает прежде всего внешние условия существования. Душа человека не игнорируется, но и не исследуется специально.

Однако вернемся к вопросам «языка». Считалось ранее, что крупные планы создают интимность ценой утраты фона, среды, пространства. Когда сверхкрупные планы человеческих лиц, да и не только лиц, как мы убедимся, возникли на таком широком полотне, каким предстал экран в «Сладкой жизни»,— интимность эта превзошла все пределы художественной откровенности и пафоса. Ибо и за рамкой кадра у Феллини чувствуется огромное жизненное пространство. Тут — выразительность противоречия. Тут — реализм. Считалось также, что общие планы эпичны, ибо в них, представляющих персонажей вместе со средой, возникает отдаленность от зрителей. В «Сладкой жизни» Феллини иногда использует и обратную связь: общие планы со всем их свободным пространством и многофигурностью акцентированы по линии «рампы» отдельными фигурками, так, что общий план кадра то воспринимается как картина в раме, а то вдруг откровенно приближается к зрителю. Эпос становится интимным. Разумеется, тут важную роль играет ритм; монтажный ритм в «Сладкой жизни» одновременно энергичен, лапидарен и задумчив, когда надо. Моменты напряженной динамики внутри долгих, тягучих, ритмически замедленных кусков намеренны и заранее расчислены.

Феллини пользуется и резкими монтажными стыками, имеющими смысл концепционный. В начале фильма резкие стыки об-

⁷ «Federico Fellini par Gilbert Salachas», p. 207.

ретают значение отрицания, «снятия», если угодно — превращения: колокольный звон опровергается синкопами джаза, величественный купол собора «превращается» в гигантскую качающуюся маску, снятую крупным планом.

Очень часто сперва показывается часть, громадная деталь реальности, потом камера удаляется, и мы видим многофигурную композицию целого. Более обычный, традиционный для кино ход — от целого к частности, конечно, также применяется в фильме, но тогда уже деталь, подробность, часть целого, к которой внезапно сводится и в которой сгущается весь образный смысл и драматизм эпизода, занимает весь гигантский экран, получает значение особое, обобщающее. Таков образ умирающего, растерзанного дерева в массовом эпизоде «чуда», таков же образ протянутой через весь экран женской руки, молящей о близости. Во всех этих случаях конкретные образы выжимают эмоциональное и смысловое назначение эпизода до предела, до символа, до сверхреального максимума понятности. А кроме того, такие кадры прекрасны сами по себе, как полотна живописца, иначе они не выражали бы всякий раз мысль Феллини до конца, с экспрессией предела. Движение от сверхобщего плана к плану сверхкрупному, сверхблизкому завершается кадром безупречным по композиции и выразительности.

Феллини на широком экране удалось реализовать идею Эйзенштейна: «Вместо того, чтобы приближаться к сцене (имеется в виду театральная сцена.— *Т. Б.*), широкий экран должен, по-моему, оттащить кинематографию еще дальше от нее, раскрываясь для волшебной силы монтажа — совершенно новой эры конструктивных возможностей»⁸.

В «Сладкой жизни», наиболее объективном и наименее лирическом из произведений Феллини, внезапные монтажные встречи глубоко обоснованы и эмоционально, и драматически. Например, массовая экзальтация «чуда» кончается тишайшей смертью никому не известного ребенка. Скорбный кадр перебивается, «сшибается» с экрана не характерной для «Сладкой жизни» (как и для всего Феллини) сидячей разговорной сценой уютной комнаты Штейнера. Логики в житейском смысле нет, зато есть логика выразительности монтажного ритма и образное движение сюжета. Сюжет «Сладкой жизни» все время развивается в двух плоскостях — логической и образной. Так вот, в этом случае волшеб-

⁸ С. Эйзенштейн. Динамический квадрат. «Вопросы киноискусства», вып. 4. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 232.

ство монтажа продиктовано существенным для автора мотивом детей. В страшной массовке «чуда» заводилами являются двое маленьких, разряженных, проданных бизнесу детей; в доме Штейнера нам будут представлены их чудесные «двойники» — простые, воспитанные и милые ребяташки.

Между этими двумя образными комплексами Феллини непринужденно вставляет скорбный реквием по неизвестному ребенку, погибшему среди обезумевшей толпы.

В тайной же структуре фильма этот момент исподволь готовит эмоции зрителя к тому, что предназначено судьбой и автором прелестным детям Штейнера.

Широта экранного полотна дала Феллини возможность создавать необычайные композиции кадра. И так как Феллини чрезвычайно близко чувство живописи, то и в этом смысле его находки очень интересны.

В живописной организации широкоэкранный кадр Феллини идет двумя путями: то он прямо использует всю ширь полотна по его прямому назначению — для громадных общих планов города, толпы и т. д., то дерзко решается на преодоление новых возможностей, создавая на широком экране композиции узкие, вертикальные (коридор Эммы — ее пространство); неустойчиво диагональные (бег Сильвии по винтовой лестнице внутри купола — тоже особая пространственная характеристика персонажа и ситуации); наконец, длительные по временной протяженности, горизонтальные композиции (такова целая автомобильная серия поясных, парных в большинстве случаев, портретов: лица людей отделены от нас дважды — фронтально развернутым автомобильным стеклом, придающим экрану особый эффект линзы; самим движением автомобиля, которое подразумевается и отражается во взгляде персонажей, следящих за невидимой дорогой).

Многие формальные открытия, впервые сделанные в условиях широкого экрана Феллини, в дальнейшем прочно вошли в обиход мирового киноязыка.

Целесообразно присмотреться к тому, как режиссерская рука Феллини выжимает всю полноту возможностей из еще неосвоенной широты изобразительного пространства.

Феллини интенсифицирует движение внутри общих планов. Достигается это глубиной широко открытого кадра и динамикой внутрикадрового движения. У Феллини в «Сладкой жизни» массовые эпизоды отличаются от массовых эпизодов обычного экрана тем, что само пространство интерпретировано у него по-иному. Достоверно и полно снято не только место действия (аэродром,

улица, римские окраины и т. д.), обстоятельно обозначена не только среда, непосредственно окружающая данное событие в толпе. Кроме всего этого в глубине кадра есть и иное, далекое, вибрирующее собственной жизнью, независимое пространство, динамичный фон, не имеющий прямого отношения к тому, что творится на переднем крае. Там, в глубине, идет своим чередом повседневная жизнь, здесь — случайно выхваченная из фона схватка, спешка, суэта, сенсация, драка, массовая экзальтация, ярмарка тщеславия в центре Рима, — что хотите.

За пределами показываемого события есть жизнь, которая уходит за рамки кадра, фильма и даже искусства. Разумеется, эта потребность Феллини связывать композицию общего плана с «бесконечностью» не мешает ни вторжению более спокойных средних (поясных) планов «кусков» толпы (их много в мистериальной партитуре «чуда»), ни экспрессивным ударам крупных портретов или фрагментов. Этими ударами эмоциональное и смысловое развитие той или иной массовой сцены, прерываясь, обобщается, подытоживается, словно кинематографическое зрелище, достигнув накала, взвивается, кричит, вопит — то саркастически, то гневно, то с глубокой, травмирующей болью.

Необычны и вполне оригинальны вертикальные и диагональные композиции широкоэкранный кадра. Что касается горизонтальных, фронтальных композиций, то их множество; несколько раз, как мы уже сказали, варьируется в фильме мотив автомобильного ветрового стекла, повторяющий рамку широкого экрана.

В самом деле, лицо Марчелло за стеклом автомобиля часто предстает одновременно в разных рядах системы относительности: по отношению к городу он движется, и его лицо — экран невидимого физического движения, которое диктует город; вместе с тем относительно нас, кинозрителей, Марчелло сидит вполне неподвижно и изолированно от города, он только крутит руль, а лицо его для нас — психологическая проекция взаимоотношений с лицом другого, того, кто с ним в кабине (Маддалена, Сильвия, Эмма, отец, фотограф Папараццо и др.). От этого подсознательно ощущаемого зрителем относительного единства движения и неподвижности кадру передается живой импульс выразительности.

А если еще раз пристальнее присмотреться к другим, тоже упомянутым уже приемам — к винтообразно-диагональной композиции кадра (лестница внутри купола Сан-Пьетро) и к вертикали «пространства Эммы» (коридор), то мы увидим, как гибко служит широкое полотно экрана образным заданиям Феллини. Светлый прямоугольник коридора (на полу сидит Эмма, только

что принявшая яд) кажется самым высоким и самым узким, герметически замкнутым интерьером, какой только можно припомнить. Само собой, это не так, но впечатление стойко. Оно создано сдавленностью кадра темными массивами боковых «пространств» экрана, которые ничего не изображают. Это — «антипространства», негативные, со знаком минус, отсутствующие пространства, ничто, неприязненно выдавливающее из себя вертикально стоящий прямоугольник коридора, светлый и пустопорожний, как женское раздражение. Персонаж под именем Эмма еще и слова не произнес, но изобразительным языком уже охарактеризован, брошен на пол, прижат к неумолимой геометрической вертикальной плоскости стены, высвечен столь же неумолимым верхним освещением (поджатые колени, плечо, головка): перед нами тюрьма, какой, как мы потом убедимся, и окажется агрессивная несвобода души Эммы.

Узкий кадр винтовой лестницы внутри собора наклонно вертикален. В своей «неустойчивости» кадр словно качается, то выпрямляясь, то наклоняясь — вот-вот рухнет. Это зрительное восприятие достигнуто косыми, едва ли не волнообразными линиями стен необычайной толщины (затененные, как и в первом случае, боковые пространства широкого экрана), а также бегом персонажей вверх; наконец, фиксируется одним из жестов Сильвии. Она оглянулась на зрителя и приложила палец ко рту — тихо, мол, а то упаду вместе с этой древней лестницей, стенами, собором, вместе со всем кадром! Бег Сильвии — преодоление экрана, стремление вырваться из тесноты на волю, — такова изобразительная характеристика, прямо противоположная герметически замкнутому, остановленному, тюремному пространству Эммы.

Изобразительные решения, задания и находки в языке «Сладкой жизни» бесконечно богаты, различны и приведены к единому стилевому знаменателю. Одной из авторских задач было преодолеть плоскостность фотографии, сломать ее.

И в ранних произведениях Феллини умел достичь на полотне скульптурности, фактурности, трехмерности объемов экранного изображения. В «Сладкой жизни» этот момент играет роль важнейшую. Возьмем наугад — вполне обыденный, абсолютно спокойный, реалистически обстоятельный кадр. Встреча Марчелло с отцом за столиком кафе на тротуаре Виа Венето. Обычный столик. Слева сидит Марчелло, справа — его отец. А на переднем плане кадра, слева от Марчелло и немного заслоняя его, сидит у другого столика какая-то дама с сигаретой. Потом ее случайная фигура, лишенная каких бы то ни было иных функций, кроме

единственной — дать кадру емкость, оказывается между беседующими персонажами, при этом она по-прежнему остается на переднем плане. Кадр получается удивительный по своей реалистической жизненности, изображение приобретает пространственную емкость, фактурность, плотность, живую вибрацию объемов, воздух наконец.

Тайн такого — и иного — рода у Феллини много. В них соединилось чувство кинематографа с чувством жизни и с интуицией художника, каждый миг своего временного вида искусства превращающего в эстетическую ценность. Многие из феллиниевских пластических решений долго остаются на экране (и если бы он не достиг объемности изображения, эти долгие экранные минуты могли бы показаться скучными длиннотами, но этого не происходит), другие же, наоборот, вспыхивают на экране лишь на какую-то долю секунды, они обрываются, молнией проносятся, иногда и не замечаемые зрителем.

Приведем два примера, во всем отличающиеся от тех, которые мы только что рассматривали. Один — длительный кадр, композиция которого явно подсказана классической живописью XVI—XVII веков. Это — феллиниевская полуобнаженная Венера. В центре «полотна» снята сверху фигура лежащей на полу женщины, ее тело слегка прикрыто мехом, голова откинута с независимой грацией. Рамку кадра фиксируют чьи-то ноги, босые ступни, сандалии; на переднем плане — две сидящие на полу почти детские фигурки, отдаленно напоминающие инфант Веласкеса. Композиция законченно-прекрасна, и ее трехмерность, фактурность, объемность совсем иные, нежели в кадре за столиком в кафе, на улице, о котором мы только что говорили. В первом случае (улица) Феллини достигал объемности фигур и воздуха, чтобы создать полную иллюзию реальности, здесь — с целью чистой живописи. Зачем? Разумеется, не ради конкуренции со старыми мастерами Ренессанса и барокко и не только из любви к ним. Мы вырвали картину из контекста безобразной, ультрамодерновой оргии седьмого круга «Сладкой жизни».

Мы вырвали эту картину из кинематографического действия именно потому, что Феллини ее в это действие вставил. Среди атмосферы уродства, нагнетаемого последней оргией фильма, он показал вдруг по контрасту красоту женского тела и задержал наше внимание на том, чего не замечают, не способны уже заметить пьяные, полубезумные персонажи сцены.

И, наконец, кадр, занимающий все пространство гигантского экрана и в одно мгновение выражающий очень многое. Белый

фон, на котором черной линией взвивается ввысь спираль. Это — лестница, снятая снизу и увиденная глазами героя, полными ужаса. Умер друг. Человек отказался от жизни, покончил с собой. Таковы обстоятельства. Но самый кадр, их выражающий и ими вызванный, — абстрактен в своей графике и бесконечно конкретен во всех своих значениях (хотя на экране нет ровно ничего, кроме этой спирали и белизны). Стремясь показать разнообразие структурных элементов, составляющих ленту «Сладкой жизни», отметим, что данный кадр-спираль выдает и тайный «код» композиции всего фильма, и абстрактное понятие «ничто», ударно передает и человеческую эмоцию, как бы со скоростью света догоняющую некую иную движущуюся систему, и, наконец, белую метафору смерти. Известный датский кинематографист Карл Теодор Дрейер, прославившийся своим фильмом о Жанне д'Арк (1928), говорил, что белый цвет — цвет трагедии, и снимал на белом фоне очень крупными планами и отрешенное лицо Жанны, и отвратительные лица ее палачей и судей. Кинематографический прием был постоянен вплоть до финального костра и сожжения. В отличие от абсолютного трагического отсутствия пространства в дрейеровских белых кадрах с выхваченными крупно человеческими лицами здесь, у Феллини, трагизм соотнесен с движением пространства, с отсутствием человеческого лица и остановкой времени.

Мы выбрали из разных эпизодов гигантской киноленты лишь некоторые, мельчайшие элементы художественной формы, призванной передать бесформенность. Ибо такова была главная цель формальных исканий создателя «великосветской хроники» и современной эпической поэмы, предмет которой — хаос.

Как уже сказано, Феллини снизу, с самого дна общества поднялся вверх — к его «сливкам» и пене, из одной крайности кинулся в другую. Мотив отверженности сменился мотивом гарантированной безответственности. От социальной несвободы униженных и оскорбленных режиссер обратился к мнимости свободы «сильным мира сего». В таких катастрофических контрастах увидел художник свой «свободный мир».

Похищенная у других, постыдная, «постылая» свобода — вот главная иллюзия, которую разоблачает фильм. Персонажам «Сладкой жизни» иллюзия мстит, превращая свободу в страх и скуку. Погоня этих персонажей за наслаждением и неспособность испытать наслаждение, их потребность в любви и неспособность к ней, их суетливое желание быть все время в толкотне, на виду, на «ярмарке тщеславия», суета, сенсация, сутолока, мишура —

все это вполне реальный жизненный материал, который Феллини круто и крупно деформирует и именно этим способом добивается впечатления жестокой объективности обобщений и документальности фактов. Деформация в «Сладкой жизни» сложна и как будто незаметна, но она есть, иначе Феллини не удалось бы передать этот дух мнимой, искусственной жизни. «Деформация, то развлекающая, то устрашающая, но безусловно фантастичная, должна была помочь мне рассказать то, что моя душа хотела излить. Мне кажется, этот стиль очень хорошо выражает общество, в котором мы живем»⁹. Говоря это, Феллини уже знал, что цель его достигнута, что ему удалось во весь голос сказать своему обществу все, что о нем думает, показать мир всевозможных мнимостей, которые взрываются то как шутихи, то как мины в каждом круге «Сладкой жизни». Авторская оценка включена в изображение структурно и, если надо, его деформирует.

Заметим, впрочем, что Феллини, который, кажется, ни перед чем не останавливается, никогда не посягал на целостность портрета, не снимал, к примеру, одни огромные глаза, как это делали в немом кинематографе. Суть в том, видимо, что нравственная, психологическая, да и живописная концепция художника отвергает деформацию лица и в то же время приемлет маску.

Объективная реальность, положенная в основу «Сладкой жизни» и стимулировавшая появление на свет такого фильма, имеет ряд особенностей, так же как и взаимоотношения ее с художником. Предметом изображения является здесь то, что называется окружающей человека реальностью. Феллини дает почувствовать ее фактуру, образ окружения обретает на его экране плотность, объемность. Далее, реальность «Сладкой жизни» — не только реальность внешняя, но и реальность текущая, незавершенная, в каком-то смысле условная, ибо это реальность не будничной, а искусственно-праздничной и призрачной ночной жизни.

Когда фильм вышел на экран, его, как уже говорилось выше, сравнили с фреской «Страшного суда» Микельанджело, где выпуклые тела грешников словно падают на вас, давя друг друга. Сравнение это верно по мысли и по мощи. Но на нем не остановились. Фильм сравнивали потом с развернутой газетной полосой (тоже своего рода «фреска!»), с «Божественной комедией» Данте, с «Апокалипсисом» и с пышными «Пирами» Веронезе. Во всех этих сравнениях есть нечто общее, что делает их равно законными, и все же в такой системе сопоставлений ускользает одна важ-

⁹«Bianco e Nero», 1982, N 1—2, p. 14.

ная особенность «Сладкой жизни». Речь идет о силе документального свидетельства.

Фильм этот остался неопровержимым документом «потребительской цивилизации» середины XX века, эпохи, когда в обществе стала удушающе распространяться роскошь, избыточность и потерялась человеческая мера. Образный комплекс фильма стал понятием собирательным, нарицательным, универсальным.

Скажи: сладкая жизнь, и всем понятно, что это значит, даже тем, кто не видел фильма. Также, как всем понятно, скажем, что такое «мертвые души» или кто такой Дон Жуан. Документ здесь обладает властью мифа. И хотя «Сладкая жизнь» документальным произведением в строгом смысле слова, конечно, не является, хотя она не может быть названа и «мифологией» в традиционном понимании, тем не менее европейская действительность конца 50-х годов со всеми ее особыми приметами обработана таким образом, что обладает и безусловностью и условностью, и злободневностью газетной хроники и философской обобщенностью. Противоречия самой реальности, которая послужила материалом Феллини, многократно усилены столкновением с его интенсивной художественной индивидуальностью.

Отношение Феллини к своему предмету всегда является как бы нравственным императивом произведения, определяет его кинематографическую оптику, тем самым подчиняя себе взгляд зрителя.

В «Сладкой жизни» соотношения — автор, предмет, произведение — гораздо драматичнее, чем прежде. Часто писали о магии Феллини («волшебник», «маг» и прочее); не магия, но некая магнитность, завораживающая притягательность есть в его произведениях. Это — воля. Не только особый образ мысли, свой взгляд на мир, своя манера и необузданность могучего воображения. Феллини — это фантастическая чрезмерность плюс такой же громадной силы творческая воля и дисциплина. До «Сладкой жизни» эти черты были не столь заметны, здесь они проявили себя полностью. Неистовая феллиниевская бурность впервые так открыто хлынула с экрана, обрушилась на зрителя, организующая же воля автора оставила его свободным и независимым, способным спокойно размышлять над тем, что видит, ничем не отвлекаясь, все время оставаясь самим собою и думая лишь о самом предмете.

Напряжение между предметом и автором, несущими противоположные заряды, — вот что образует в конечном счете поэтику произведения. Текущая, разбросанная, незавершенная действительность заряжена отрицательно. Заряд поэта положителен,

авторский характер обладает определенностью, завершенностью и личной силой. Столкновение оказывается неизбежным. Реальность смятенного и хаотичного мира обступает художника со всех сторон, но наталкивается на его жесткое сопротивление. Тайная схватка поэзии с хаосом скрыта, и тревожное ее биение дает себя знать лишь в смеси разнородных, разнородных элементов, образующих единую структуру «Сладкой жизни». Структура эта кризисна, внутренне трагична, а внешне течет плавно, естественно и прихотливо; естественна она в той предельной мере, в какой могут быть естественными суевливые и резкие минуты, когда людская общность обнаруживает свою притворность, веселая общительность — разлад, благополучие — беду и бездну, публичность существования в толпе — глухую замкнутость отдельного несчастья.

Но все это «там, внутри». Прикрыто сверканием столицы, тревожным блеском юга, острым сочетанием старинной прелести Европы с современным «американским» ритмом, желанием все схватить, никуда не опоздать, ничто не пропустить.

Вот почему, касаясь отдельных образных приемов фильма, мы много раз пользовались несовместимыми, на первый взгляд, понятиями: форма, бесформенность, деформация. Получалось, что в результате на экране все это дает достоверность воспроизведения объективной реальности, внешнего мира вещей, условий, условностей, социального обряда и обихода. Так оно и есть. Достоверность, с какой изображена реальность, и критика ее художником соучаствуют в поэтике произведения, сталкивая в самой структурной ткани фильма удивительные противоположности: бесформенность, которая вливается в тугую форму (спиралевидную сюжетную конструкцию, о чем мы говорили раньше); изобразительную роскошь стиля, который клубится, бурлит и пенится, словно вскипает, потом рассеивается в каждом из семи рассветных туманов фильма, чтобы каждый раз обнаружить под собою пустоту. Пустоту и бесстильность общества, от которого только и осталось, что пышная внешность, переизбыток всякого рода материальности и бутафории: наряды, привычки, ритуалы, улыбки, очки от солнца, шляпы, скандалы, стриптизы, экстазы, сенсации и молитвы, фонтаны и фотоаппараты, автомобили и аристократы, шлюхи-миллионерши, работяги-проститутки, туристы, которые неустанно и неуклонно, рискуя инфарктами и инсультами, берут приступом каменную, вихревую внутренность купола Сан-Пьетро. (Бешеный американский темп освоения забавной, старенькой Европы с тайным юмором показан в знаменитом эпизоде, где голли-

вудская кинозвезда Сильвия взлетает по крутым ступеням витой лестницы римского собора, оставляя далеко позади себя бывалых итальянских фоторепортеров. Лишь один Марчелло поспекает за белокурой фурией; им движет мужской азарт, прикрытый застенчивой улыбкой Мastroяни.)

Итак, пустота и переизбыток. Вот то основное противоречие, социальный ритм и пластическую формулу которого Феллини нашел, искусно сочетая натуральность со скрытой деформацией.

Так и сделана «Сладкая жизнь». Кажется, что перед нами на экране самовольно и безотчетно проносится поток бурной жизни, на самом деле форма фильма вылеплена, сотворена. Лирическая и репортажная стихия в ней слиты полностью. Плоскостность экранного изображения сломана, ему придана трехмерность, плотность; безмерна глубина пространства, то окружающего вас, то втягивающего в себя.

Пропорции предметов изменены, экспрессия одной какой-нибудь детали мира вдруг словно кричит от имени самой материи; мы ощущаем твердость камня и сухость штукатурки, сырость вечера, мохнатый, мокрый мох фонтана; вся материальная фактура мира осязаема.

Духовная же фактура человека на этом фоне как бы ускользает, она изменчива, текуча, неопределенна, ее материя инертна.

В развитии «Сладкой жизни» на экране нет ни грана импровизации, хотя во время съемок ее было очень много и всякого рода непредвиденности, внезапные находки весьма решительно влияли на ход работы. Но следов импровизации не осталось в форме фильма, и цель автора — впечатление объективного, живого и хаотического потока самой жизни — была достигнута.

«Сладкая жизнь», как и все предыдущие фильмы, снималась «на натуре, среди людей. В павильоне, — говорит Феллини, — я чувствовал себя несчастным. Меня угнетало то, что в павильоне я был закрыт со всех сторон. Меня угнетал порядок, который я воспринимал как ограничение свободы и творческого начала. До „8½“ позиция у меня была такая: верность тому, что возникло в моем воображении до начала съемок, но и полное предрасположение к тому, что могло мне встретиться совершенно неожиданно уже во время съемок. Я очень тщательно искал заранее типаж, лицо, пейзаж, но в последний момент мог выбрать совсем другое лицо и совсем иной пейзаж. Между верностью тем образам, которые творила моя фантазия, и постоянной готовностью принять любую неожиданность был натянут канат, по которому я ходил, подобно эквилибристу.

— Как Матто?

— Вот именно. Но когда я снимал „8½“, то почувствовал вдруг, что на этот раз позиция постоянной готовности к сюрпризам становится опасной»¹⁰.

В этих словах с предельной простотой выражено типичное различие между произведением объективного реализма («Сладкая жизнь»), всегда готового к тому, что жизнь изменит обстоятельства, а действующее лицо поведет себя не так, как было задумано автором (вспомним слова Толстого об Анне), и произведением, где импровизация романтически вынесена на поверхность формы и потому может держаться только на стальном ее каркасе. В XX веке русская театральная режиссура восстановила на сцене чудо импровизации, но при этом и подтвердила необходимость внутренней железной конструкции — в драматургии, пластике, мизансценах. Чаплин как актер работал методом свободной импровизации при условии абсолютной рассчитанности монтажа и сценария.

Природа «самовольности» поступков актера, творящего методом импровизации, диктуется маской. Но внутренним импульсом этой свободы является личность самого художника, выражающего себя не только через объектный образ другого человека (другого быта, мира и т. д.), но и непосредственно. Во всех случаях импровизационный метод эксцентричен по внутренней своей природе, даже тогда, когда эксцентриада вовсе не является ни целью, ни стилем творчества. Импровизации на сцене и на экране тем вольнее, чем жестче сценарная ее основа. Импровизационный метод подчинил кинодраматургию двух последовавших за «Сладкой жизнью» фильмов. Вот тогда-то Феллини почувствовал, что его прежняя позиция готовности к сюрпризам жизни с ее неожиданностями и превратностями опасна. В «Сладкой жизни», открытой и распахнутой всем вторжениям и всем случайностям внешнего мира, такая позиция не только не была опасна, наоборот, она-то и была предельно плодотворна.

Бессюжетность «Сладкой жизни» не менее метафорична, чем сюжет «Дороги», хотя метафора тут иная по структуре. Там острашению подверглись сами образы, необыкновенно близкие сердцу поэта; здесь он себя поставил в позицию крайней острашенности и отделенности: на изображаемое он смотрит с очень далекой, чуждой, враждебной всему этому безумному и роскошному миру дистанции — с позиции низов.

¹⁰ Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.

Феллини выразил пастроепие низов того самого общества, верхи которого он изобразил. Вот почему мы и вспоминаем «Дорогу». Однако характерно: в сравнении со «Сладкой жизнью» фильм о нищих бродяжках поставлен был с изысканной поэтичностью, строгой простотой. Лишь после утонченных полотен ранних неореалистов «Дорога» показалась резкой. Интонация же «Сладкой жизни» отчетливо плебейская. Феллини вообще «плебей» в своем искусстве.

«Взгляд провинциала» (который угадал в «Сладкой жизни» Росселлини) означает не что иное, как широту демократического кругозора художника. Монументальность формы обращена скорее к массам, нежели к личности. Фильм адресован к массовой аудитории. Феллини воспроизвел народный миф о сладкой жизни правящего класса. И тем самым выставил одновременно и властителей жизни, и миф о них на площадное всенародное обозрение или, словами Гоголя, «в посмешище вставил».

Широкий демократический взгляд художника определил многие особенности формы. Мощный императивный реализм «Сладкой жизни» вобрал в себя не только отрицание, но и утверждение, не только социальную конкретность, но и глубину общечеловечности, второй план, двойной смысл, просвечивающий сквозь все реалии. «Оборотная», другая, сокровенная сторона действительности здесь, как и во многих произведениях середины нашего столетия, — позитивна, все отрицательное вынесено на поверхность. Идеальное начало выражено эстетически, в самой красоте произведения, которая наперекор всему мажорна и чувственна. В ней реализует себя идея мужественного совершенства, утверждающая неповторимую, действительную, сладостную жизнь. Отражаясь в красоте, словно в зеркале, идеал, как всегда у Феллини, имеет и юного посланца из будущего, здесь — простолюдинку Паолу, совсем девочку, которая дважды попадает на пути Марчелло и оба раза при солнечном освещении, будто существо из другого, гармонического мира, будто обещание его. Впервые фигурка девочки появляется в минуту творческой капитуляции героя, во второй раз — в минуту его последней, человеческой капитуляции, в самом финале фильма.

На душу населения «Сладкой жизни» приходится невероятное количество свободы. Казалось бы, вот истинная мера достойного существования. Но нет, ничего достойного не получается, количество выданной в кредит свободы не переходит в качество. Нужно еще что-то, чего у здешних персонажей нет. Что же? Да то, что было у Джельсомины, когда она сажала помидоры на пустыре, разгля-

дывала травинку у дороги, шла вслед за трубачами, во все глаза смотрела на канатоходца Матто, самозабвенно играла на трубе их общую мелодию, осталась с Дзампано вопреки всему и, наконец, погибла так же закономерно, как осталась. Творческое соучастие с миром, пусть трагическое, чувство твоей нужности, твоей лично, персонально, как ты ни мал и как мир ни плох, — вот что было у Джельсомины и вот чего нет ни у кого из персонажей «Сладкой жизни». Тут нащупана закономерность.

«Внизу» дурочка Кабирия, жизнью избитая, истерзанная и оскорбленная, была (как и Джельсомина) личностью, человеком, «наверху» же никакая умная Мадалена человеком быть не может.

Состояние полного и постоянного насыщения благами и успехами вызывает у «разумных тварей» некую моральную тошноту.

Чтобы проверить и доказать это, Феллини ставит социологический эксперимент. Он берет два противоположных по своей психологии типа людей — легкомысленного эпикурейца Марчелло и духовного максималиста Штейнера, наследника протестантской традиции, и создает обоим практически идеальные условия жизни, каждому из них по потребностям. Он испытывает их счастьем, успехом. Суть эксперимента — в полном исполнении желаний.

Штейнер — просвещенный интеллигент, ученый-гуманист, вероятно, талантлив. В фильме к его услугам и счастье семейной жизни, и любовь друзей, и великий Бах, даже санскритскую грамматику достал ему Феллини, только бы угодить высоким запросам его души.

А милому Марчелло даже не пришлось стать Растиньяком. чтобы завоевать столицу: Феллини запросто подарил ему Рим.

Тщательно обдуманы и внутренние качества, которые позволили бы каждому жить по своим способностям. Ум Штейнера не горд, а добр; Марчелло же неотразимо легок, небрежно впечатлителен и деликатно ироничен. Сдержанной душе интеллигента доступны сокровища всей мировой культуры и все наслаждения: искусством, любовью к детям, пониманием своей эпохи и даже своей жены — Феллини ни перед чем не остановится, конструируя модель; Марчелло взамен всего этого наделен чудесным личным обаянием и — главное — умением легко и элегантно жить фантазией минуты. Марчелло независим от идеалов в той же мере, в какой изысканно-старомодный Штейнер от них зависит. Один опустошен всем окружающим безумьем мира, другой им опьянен. Элегантны, впрочем, оба. И даже есть меж ними нечто общее — особенная полуулыбка, застенчиво-насмешливая у Марчелло и ви-

новато-добрая у Штейнера. Надо было долго искать такие два лица, единственная связь которых в таинственной манере улыбаться — чуть заметно, смущенно как бы, приветливо и все-таки лишь вглубь себя, не людям. Смутная полуулыбка понадобилась потому, что она снимает пафос. Изящная беспринципность Марчелло и сдержанная высоконравственность Штейнера уравнены в правах; они — противоядие против геройства, фразы, позы.

С моральной точки зрения — с точки зрения Штейнера — поведение Марчелло, сладкоежки, выковыривающего изюм из жизни сладкой сайки, неприемлемо, на что он и указывает другу очень деликатно, всего лишь соблазняя его зрелищем своих убежищ: идиллией семьи, идиллией духовных и научных наслаждений. Марчелло уклоняется от них, как истый Дон Жуан, а Штейнер, как истый Фауст, их испытывает. По отношению к ним напрашиваются: блоковское — «что теперь твоя постылая свобода, страх познавший Дон Жуан?» (для Марчелло) и пушкинское — «Мне скучно, бес.— Что делать Фауст, таков вам положен предел. Вся тварь разумная скучает» (для Штейнера).

Штейнера ждет тоска, Марчелло — стыд и трусость. Итог эксперимента — гибнут оба. Марчелло гибнет постепенно, его, как пробку, уносит жизненный поток. Штейнер кончает с собой. Марчелло прожигает жизнь, Штейнер отказывается быть.

Принято считать, что Штейнера погубил страх перед грядущей всемирной катастрофой человечества, что мозг его не захотел смириться с так называемым «временем ожидания» (ожиданием конца, который может вызвать «нажатием кнопки» безумец, властолюбец, случай, рок, ошибка и пр.) Мотив этот в фильме звучит.

И все-таки причина самоубийства Штейнера запрятана поглубже.

Поступок Штейнера ужасен, но героичен. Перед нами не акт отчаяния, но акт логики и антитворчества. Раз мир нельзя спасти, надо из него уйти. Штейнер — мученик идеи всеобщности. Личная истина для него не истинна. Его преступление — это преступление быть личностью. Не быть самим собой — унижительно и тошнотворно, а оставаться только самим собой, с его точки зрения, — слишком мало и потому преступно.

К выбору смерти Штейнера привел страх перед последствиями собственной мысли. Экзистенциалисты в годы войны отстаивали право человека стать разумным существом, хотя бы ценой смерти. Штейнер платит ту же цену за то, чтобы перестать думать. Он по своей воле, одиноко сел на скамью подсудимых и признал трагическую вину разума, неспособного ни остановить обезумевшее че-

ловечество, ни спасти его достоинство. Кто же будет судить его на этом страшном суде? Бог? Но бога Штейнер обвиняет в соучастии со злом. Так кто же? На это ответа нет. А раз его нет и поиски внеличной истины бесплодны, то это значит, по логике Штейнера, что данная человеку свобода — нечто вроде дурной бесконечности.

Штейнер не видит главного — духовной перспективы человека. Кабирия нашла в себе жизненные силы снова улыбнуться людям, хотя больше мучить, топтать и истязать человеческое существо, чем мучил, топтал и истязал Кабрию тот самый город Рим, где гибнет Штейнер, можно лишь в концлагере. Штейнер мог бы стать борцом. Но он торопится во всех своих логических предвидениях. Страх, в сущности, есть торопливость.

С точки зрения Феллини, весь «штейнеровский комплекс» как раз и есть величайшее нравственное преступление. Ужасающий поступок, который Феллини вменил в вину своему персонажу, повис над жизнью громадным вопросительным знаком. Жизнь — под вопросом, если такие, как Штейнер будут уклоняться от реального решения ее сегодняшних проблем.

В. Божович, автор большой и содержательной статьи об искусстве Ингмара Бергмана, считает, что на этот раз Феллини «ввел в мир своего творчества бергмановского героя. Это — Штейнер из „Сладкой жизни“, изображенный с сочувствием и ужасом, с болью сердечной и душевным содроганием. По своему облику, кругу интересов, по фамилии даже Штейнер — наследник протестантской традиции. Чуждый какого бы то ни было сектантства, Феллини подчеркивает нравственную чистоту и бескомпромиссность своего героя среди моря пошлости, лицемерия, разврата. Но Штейнер, в своем нравственном максимализме, утратил бога, как утратил и живую связь с природой. В его доме слушают записанные на пленку магнитофона „голоса природы“: свист ветра, шум дождя, пение птиц... — Грустный, сулящий недоброе символ. И катастрофа не заставляет себя ждать. Отчаяние и страх перед жизнью ведут Штейнера к страшному преступлению: он убивает себя и своих детей. Таков, по мысли Феллини, неизбежный конец бергмановского героя»¹¹.

Вероятно, догадка критика правильна. Феллини с уважением и интересом вводит в мир своих образов чужого и внутренне ему чуждого героя. Он вглядывается в Штейнера пристально и долго. В «Сладкой жизни» Штейнер оказывается единственным мысля-

¹¹ Б. Ч и ж о в (В. Б о ж о в и ч). Ингмар Бергман в поисках истины. «Ингмар Бергман. Статьи, рецензии, сценарии, интервью». М., 1969, стр. 25—26.

щим человеком. Но ему уготована казнь. Ибо это — именно казнь. То, что Штейнер совершает по воле Феллини, только с поверхностно сюжетной точки зрения может рассматриваться как сознательный выбор, сделанный самим героем. По отношению к позиции Штейнера, рассматриваемой настойчиво и внимательно, у Феллини есть своя позиция — заведомо отрицательная. Его видимая объективность, его сочувствие и интерес к Штейнеру обманчивы и коварны. Ужас тут сильнее сочувствия. При всех своих бесспорных достоинствах, очевидных и наглядных, Штейнер для Феллини человек не просто чужой и чуждый, но и ужасный. В какой-то мере он — феллиниевский антагонист. Дело не в том, что он отлучен от природы: запись лесных звуков на магнитофонной ленте — всего лишь деталь, и она может быть понята иначе, не так, как ее интерпретирует В. Божович. Существеннее другое: в интеллектуальной системе Штейнера, в его строгой логике и в его нравственном максимализме нет места таким простым понятиям, как совесть и сострадание. Вот это для Феллини — главное. Вот с этим он примириться не может. Бездушной духовности он не принимает, в нее не верит. Над усилиями интеллекта, пусть благороднейшего, пусть сильного, пусть мужественного, но изолировавшего себя от элементарнейших понятий простонародной нравственности, над всей этой головной, мозговой работой Феллини сумрачно и жестоко ставит знак неминуемой смерти.

Кстати, Ален Кюни, который играет Штейнера, с самого начала роли обозначает и ведет — едва заметно, тонко, но последовательно — именно тему смерти. В его походке, в каждом его жесте, в смене выражений лица — особая, потусторонняя медлительность. Когда Марчелло, поверхностный, легкий, какой-то «текучий», непринужденно изменчивый, задает Штейнеру самые обыкновенные житейские вопросы, Штейнер отвечает здраво, умно и наставительно, однако как человек, уже заглянувший за грань небытия. В собственном доме, вечером, в сумятице и безвкусице интеллектуального салона, Штейнер ходит среди своих монстрообразных гостей, вычурных, искаженных, спокойно и медлительно, как человек «оттуда», с того света. Вспоминается Блок: «Как тяжело ходить среди людей и притворяться непогибшим...» «Вы похожи на готический шпиль!» — восторженно говорит Штейнеру американская писательница. Гостья хотела бы подчеркнуть возвышенность и величие духа Штейнера. Но Штейнер возражает скромно и твердо: «Если вы приглядитесь, то увидите, как бесконечно я мал...», — и это — чистая правда. Возвышенность души Штейнера — очередная мнимость. Она может произвести и производит известное впе-

чатление в обстановке штейнеровского салона, где, словами Андрея Белого, «разложившийся быт производит чудовищ», где возникает сочетание «бытика» с «бредиком». (Эта тема станет потом доминирующей в фильме «Джульетта и духи».) Но возвышенность интересов представляется уже насильственной в момент, когда Штейнер произносит свой монолог над кроватками мирно спящих детей.

В его монологе ставится кьеркегоровская альтернатива: либо добро и смерть, либо красота и жизнь. Или — или. Или жить эстетически, отдавшись созерцанию и наслаждению по законам искусства (ибо жить на фоне смерти — это эстетическое решение). Или не жить, выбрать смерть как добро, сознательно предпочесть смерть жизни.

Стремясь все понять и найти некую общую идею жизни, он находит только страх и идею смерти.

«Говорят, — размышляет он вслух, — что наступит счастливая жизнь. Но что это значит? Достаточно одного звонка красного телефона, чтобы объявить конец света... Или же надо жить без страстей, вне привязанностей, следуя лишь тому порядку, который устанавливают для нас произведения искусства. Этот порядок оборожителен. Во всяком случае, надо бы как-то уметь жить вне времени, развязаться...»

Вот логика страха, ведущая к смерти, логика человека, который не способен понять настоящее потому, что живет будущим, логика «чистого» интеллекта.

Человек, который находится во власти перманентного страха, недоступный надежде и вере, — не только мал, его вообще как бы нет среди живых. Когда, наконец, к Штейнеру приходит гибель, то она не пугает, ибо она — при всей ее полнейшей неожиданности — заранее подготовлена, подспудно, незаметно и режиссером, и актером Кюни, прекрасно реализовавшим его намерения. Гибель «бергмановского героя», Штейнера, в фильме Феллини внезапна. Гром среди ясного неба. Но когда это событие свершается, мы вдруг чувствуем, что оно было неизбежным.

Для Феллини же во сто крат важнее страдания, ожидающие несчастную жену Штейнера (мы лишь мельком видим ее на экране, но этого достаточно), чем все пессимистические выкладки ума Штейнера относительно судеб человечества — в целом и в будущем.

По свидетельству одного из сотрудников Феллини, Брунелло Ронди, такого рода полемика вполне органична для итальянского мастера, всегда испытывавшего живейший интерес к искусству

своего шведского собрата. Ронди пишет, что «тревожное чувство соучастия и солидарности (будто к своего рода спутнику) у Феллини к Бергману вызвано чем-то вроде неожиданной и неподвижной общности судеб. Никого из послевоенных режиссеров Феллини не ставит так высоко, как Бергмана»¹². Ронди указывает также на мотивы, сближающие искусство Бергмана с искусством Росселлини. Связь здесь очевидна, очевидны также и неизбежные моменты столкновений между бергмановским кинематографом отчаяния и феллиниевским кинематографом надежды.

Отсутствуют — или отвергаются, опровергаются — категории жалости и сострадания и в сложнейшей проблематике фильмов Бергмана; в раскаленном холоде бергмановских концепций места им нет.

Штейнер действительно напоминает и бергмановского рыцаря из «Седьмой печати» (1956), играющего в шахматы со Смертью, и профессора Борга из «Земляничной поляны» (1957). В картине Бергмана «Причастие» (1962), вышедшей после «Сладкой жизни», образ пастора, утратившего и веру в человека, и веру в бога, и любовь к женщине, и любовь к истине, с каким-то прозаическим, сухим отчаянием снова подтвердил актуальность и беспросветность всей той проблематики, которую Феллини сконцентрировал в фигуре Штейнера.

(В 1968 году Ингмар Бергман сказал, что по манере ему «близок, пожалуй, лишь Феллини... как художники мы с ним сделаны из одного теста. Недавно мы впервые встретились лично. И впервые я испытал чувство, будто нашел брата по искусству»¹³).

Мотивы ужаса, мотивы апокалиптические закономерно возникли и у Бергмана, и у Феллини, и вообще в западном искусстве в 50-е годы. Аранжированы они были по-разному, а обусловлены одним и тем же общественным разочарованием в социальных и моральных итогах второй мировой войны и возникшей угрозой ядерной катастрофы. Трагическое восприятие мира отразилось тогда в искусстве различно и очень бурно. Оно скрывалось под оболочкой комической нелепости в драме абсурда, конструировало новую символику в философском кинематографе, занимало позицию «аморализма» в движении французской «новой волны» и т. д. В отличие от многих художников Европы, так или иначе толковавших этот мотив, у Феллини «светопредставление» рассматривается в «Сладкой жизни» социологически конкретно и обстоятельно, не

¹² Brunello R o n d i, Il cinema di Fellini. Roma, 1965, p. 20—21.

¹³ Ингмар Б е р г м а н. Осуждаю насилие. «Литературная газета», 10 июля 1968 года.

изнутри событий и образов, а со стороны, с жестокой объективностью. Последовательно и неотступно Феллини исследует и разоблачает все институты и установления общества, в котором он живет: религию, церковь, семью, мораль, интеллектуальную элиту, молодежь.

Напор демократической критики в «Сладкой жизни» напоминает напор Толстого. И, вероятно, именно благодаря этому напору в фильме, вопреки всему, бушует вольная стихия жизни, вместе с болью и тревогой прорывается надежда, а вместо страха — смех. Откровенный смех над современной «светской чернью» некоторые критики приняли за «клоунский инфантилизм» Феллини, а его плебейскую интонацию, о которой мы уже говорили, — за «невежественность», «чудовищность» и наивность; красоту произведения — за игру «эстетическими эффектами», свойственное Феллини трагическое чувство — за пессимизм. Именно такой позиции придерживался по отношению вообще к Феллини и особенно по отношению к «Сладкой жизни» серьезный английский киножурнал «Сайт энд саунд». Феллини не раз на страницах этого журнала был представлен безвкусным, ему ставили в пример Микель-анджело Антониони; Феллини выдавали при этом за бездумного аморалиста, Антониони — за моралиста и критика общества. В рецензии на «Сладкую жизнь» Эрик Роде писал, например, что поскольку подлинным героем Феллини является клоун, то, следовательно, и сам Феллини обладает «интеллектом ребенка и чувствительностью клоуна», что «этические проблемы „Сладкой жизни“ растворяются в эстетических эффектах» и т. д.¹⁴ То, что английскому критику не нравится в искусстве Феллини — «клоунское» и «эстетически эффектное», нам представляется глубоко положительным по самому своему содержанию, по существу. В форме «Сладкой жизни» есть не только неистовая выразительность, но и содержательная красота, вызывающая в памяти давние слова, сказанные Добролюбовым о Гоголе: «Он изобразил всю пошлость жизни современного общества, но его изображения были свежи, молоды, восторженны»¹⁵.

¹⁴ «Sight and Sound», 1961, Winter, p. 34. Примерно так же оценивалась «Сладкая жизнь» и в книге редактора этого журнала Пенелопы Хоустон «Современное кино» (Penelope Houston. The contemporary cinema. London, 1963): «„Сладкая жизнь“, эта искусственная фреска современного Рима, отмеченная блеском и вульгарностью, а также уверенным обращением с экраным движением и поверхностным символизмом... установила своего рода стандарт, добавив новую идиому в международный словарь авторов газетных сплетен» (p. 32—33).

¹⁵ «Н. В. Гоголь в русской критике». М., 1953, стр. 511.

Каждый из семи кругов (новелл, эпизодов) «Сладкой жизни» заканчивается картиной предательства и одиночества.

До сих пор замкнутая композиция фильмов Феллини обосновывалась тем, что в них фигурировали «проданные» люди, запертые в драму тисками неумолимых законов общества, персонажи, схваченные за горло. Теперь на экран вторглись уже не подчиненные, не «проданные», а «покупатели». И вот они-то, покупатели, владельцы всех мыслимых благ, тоже оказываются изнуренными и изуродованными тем же обществом, которое сделало из Дзампано — Дзампано. Жизнь «наверху» кипит и пенится — красотой, оргиями, интеллектом, любовью, религией, но везде, куда ни взглядишь, — пустота, вакуум, тоска. Сгустки образуются, рассасываются, снова нет ничего...

Люди оторваны от труда, от своего естества, от природы. В конечном счете обман и самообман идентичны: все уравнивается пустотой.

В открытом пространстве «Сладкой жизни» каждый круг начинается веселым общим планом и спускается к плану частному и темному. Начинается надеждой на радость и заканчивается горечью и одиночеством Марчелло. Каждый раз Марчелло остается один в сером освещении рассвета. При этом общем, напоминающем воронку движении семи кругов, постепенно спускающихся куда-то вниз в сознание героя, общие, начальные планы становятся все меньше, уже, суетнее, судорожнее, а «частные», горькие соответственно увеличиваются, сгущаются, утяжеляются. Ибо он, Марчелло, — свидетель обвинения на этом суде. Но внутри каждого круга «разочарований» между широтой бурных проявлений внешнего мира и ежедневным одиночеством человека есть свое собственное ритмически выверенное и определенное каждый раз своей темой движение.

Первый круг начат ярким солнечным утром — уже известными нам кадрами Христа, плывущего над Римом. Марчелло и его напарник, фотограф Папараццо, хохочут в кабине вертолета. Они наслаждаются игрой, полетом, солнцем, ощущением свободы. А заканчивается все эта история в стенах больницы, под ее тяжелыми сводами.

Круг второй открывается тоже под распахнутым небом, и Сильвия, подобно деревянному Христу, спускается с небес на землю Рима и, подобно ему, божественна: она — кинозвезда. Прекрасная, сильная, солнечная женщина появляется в дверях воздушного лайнера, распростершего свои громадные крылья над широким полем аэродрома, среди мечущейся, теснящейся, кричащей

и клокочущей толпы репортеров, которая в сравнении с лайнером похожа на комариную тучу.

В конце этого эпизода Сильвия получает пощечину, Марчелло — сильнейший удар в живот.

Круг третий начинается в ритме медленном, в ритме анданте. Знойный день, улица. Под одной из арок нечто совсем неожиданное: женщина с ослом позирует фотографу. Забавный и глупый момент журналистской повседневности. Отсюда, с этой шаловливой отправной точки начинается стремительное движение к мощной массовой сцене, которая завершается внезапной и страшной тишиной похорон. Священник стоит над могилой. Серое, пасмурное небо. Ветер шевелит травинки на земле. Нависла исполненная глубиной скорби и горечи тишина.

Марчелло стоит в стороне, смотрит.

Начала первых трех новелл происходят на открытом воздухе, связаны как-то с небом.

Круг четвертый впервые открывается в комнате — напряженной болтовней гостей в доме Штейнера. Пятый круг — вечер на оживленной Виа Венето, с ее шумом, светом, ее открытыми кафе и скрытым беспокойством. В начале шестого круга на Виа Венето уже настала ночь; мгновенная уличная драка, затем сверкающие автомобили богачей устраивают стремительные гонки. Заканчиваются, останавливаются все круги в сером предрасветном освещении, когда жизнь измята неудавшимся весельем, искажена отрезвлением, возвращена из своей искусственной взвинченности к постылой и трусливой прозе, когда снова и заново надо спасаться от себя, «убивать время».

Умная Мадалена сформулировала это состояние наиболее точно: «Знаешь ли ты, что я так же необитаема, как этот замок?».

Необитаемость души — свойство всех персонажей «Сладкой жизни». Мы, например, знаем, что Марчелло — журналист, тем не менее мы знаем и другое — у Марчелло нет ни настоящей профессии, ни призвания, ни ремесла, он вообще не занят никакой осмысленной жизнедеятельностью. Он безотчетен, неподотчетен, живет, как живется, не сознавая, что к чему. Источник драматизма «Сладкой жизни» находится не в фоне, а в инертной материи бессознания Марчелло, которое «не хочет» превратиться в сознание, но, однако, превращается на наших глазах. Мы предчувствуем необходимость, даже неотвратимость этого превращения.

Это тем труднее, что Марчелло с самого начала предстает уже изрядно пресыщенным парнем; его обаяние слагается только из отсутствия неприятных черт.

Как видим, «Сладкая жизнь» являет собой классический образец строго продуманного, мастерского и энергичного сюжетосложения, которым управляет неумолимая композиционная закономерность.

Для фильма характерны ритмические приливы и отливы двух основных его «образных сил» — пустоты и массы. Его ритм — это смена пустоты и массы. Неистовый танец в термах Каракаллы сменяется пустотой церкви, где звучит одинокая фуга Баха. Из этой церкви, из этой пустоты фильм бросает зрителя в грандиозное мессиво беснующейся толпы верующих.

Теоретически можно себе представить и иные эпизоды, но непременно того же стиля и в том же ритме, с той же внутренней взаимосвязью.

Все в этом фильме объединяя, как новое эстетическое качество ощущается широта. Не просто широта экрана и даже не широта повествования, не размах его, а необыкновенная широта охвата действительности. От судьбы класса до судьбы индивидуума, от объективной трагедии века до субъективной трагедии личности.

Красавицу Сильвию привозит красавица-машина. Они даже чем-то похожи — и воздушный лайнер, и женщина производят впечатление чудес. Сперва мы видим только что приземлившийся, жемчужно-белый самолет, он легко скользит по аэродрому, влезает в кадр, разворачивается, потом — осатаневшую, веселую и шальную толпу репортеров, бегущих к этому самолету. Это не совсем обычная для Феллини толпа — азартная и радостная, взбалмошная, чуть преувеличенно восторженная. И хотя репортеры отчаянно работают локтями, хотя они принимают самые неожиданные и нелепые позы, ложатся на землю, ползают, налезают один на другого в поисках эффектных ракурсов съемки, хотя все они при этом увешаны с головы до пят всевозможной фотокинотелерадиоаппаратурой, тем не менее Феллини фиксирует судорожное движение этой глупой толпы с явным добродушием. Снимает с улыбкой.

Скорчившиеся, словно приплясывающие парни нахально наводят объективы своих фотоаппаратов прямо на нас. Вся сцена залита ярким солнцем, и под ногами кривляющихся репортеров мечутся их собственные тени.

С вольным приветственным жестом является Сильвия. Ее пышные волосы развеивает ветер. Она привычно позирует перед репортерами.

Но делает это так, словно языческая богиня приветствует солнце, землю, воздух Рима.

В победоносно стремительном темпе сенсации мчится действие дальше. Автомобили, толкая друг друга, гонятся за машиной Сильвии по шоссе; с шиком и шумом происходит пресс-конференция Сильвии, заученно-банальные фразы «звезда» произносит с каким-то вдохновенным подъемом и великолепным озорством. В кадре, в глубине общего плана всего этого неперменного ритуального словоговорения («Итальянский неореализм жив или умер?», «Как вы относитесь к итальянскому типу мужчин?», «Вы спите в пижаме или в ночной сорочке?» — «Ни то, ни другое. Только две капли французских духов» и т. д.), среди всех этих вялых и дряблых фигур и помятых лиц красуется действительно грациозная, сильная фигура Сильвии. Она — центр и магнит всей композиции, которую Феллини, впрочем, тут же на мгновение иронически перечеркивает: по первому плану, заслоняя всех и все, движется столик с бутылками. Тотчас Феллини дает еще одну, еще более резкую, на этот раз монтажную перебивку: Марчелло звонит Эмме, и мы вновь ее видим. Для нее, цепкой и нудной мещанки, для ее домашнего, кухонно-постельного существования режиссер особым приемом отменяет широкий экран, затеняя его с двух сторон. Коридор Эммы, комната Эммы, огромная, неряшливая постель Эммы — какой контраст, хотя ведь и эта женщина внешне недурна. Но неистовые побелевшие от страсти и ревности глаза, растрепанная голова, прижатая к телефонной трубке; но истеричный тон, каким она кричит в трубку: «Приезжай немедленно, я буду ждать тебя целый день. Я приготовлю тебе на обед твое любимое... Я хочу любить тебя сейчас, сию минуту» и т. д. Эмма возникает в кадре как напоминание о женщинах неистребимо обыденных и повседневных, как бесплывная и жалкая реплика божественному могуществу Сильвии.

«Звезда Стокгольма, воспитанная в Голливуде, одевающаяся в Париже по русским моделям, ангажированная для съемок во франко-итало-германском фильме, должна же она побывать в главном соборе мира»¹⁶, — читаем мы иронический автокомментарий в сценарии. В фильме же убеждаемся — для Сильвии нет ничего невозможного. Вот тут-то она — в платье, стилизованном под сутану, в шляпе «а ля прелат», — тут-то она и взлетает стремительно по крутым маршам лестницы собора св. Петра. За ней, сбиваясь с ног, задыхаясь, бегут Марчелло и Папараццо. (На протяжении повеллы тема погони за Сильвией возникает неоднократно. За ней не угнаться.)

¹⁶ «La Douceur de vivre». Paris, 1960, p. 54.

«Не женщина, а лифт», — эти слова произносит Папараццо, бездыханно падая в нишу и, уже не глядя, напоследок «щелкая» Сильвию; получается тот самый «снимок», о необычной композиции которого мы говорили (экран пересечен винтообразно, светел наклонный проем лестницы, вверху фигура женщины, по бокам густеет чернота и т. д.). Сильвия на бегу оглянулась, мелькнуло ее улыбающееся лицо. Наконец, экран распахивается во всю ширь, его заливают свет и простор древнего Рима. Сильвия и Марчелло стоят на крыше собора под самым небом, и вечный город расстилается у их ног. Крупный план: Сильвия смотрит на Рим. Владеет Римом. Минута торжественная, за которой следует быстрое «снятие» патетики: американская богиня перепутала итальянские города и церкви, задает глупые вопросы насчет Джотто. Марчелло смущенно отвечает: «Это Рим, мадам, а колокольня Джотто во Флоренции». Тут она вдруг вглядывается в Марчелло и спокойным, уверенным движением снимает с его лица черные очки. В тот же миг ворвался ветер, сорвал с нее шляпу, рассыпал ее волосы, заиграл ими. Их лица освободились, она смеется. Она только сейчас впервые заметила Марчелло и тотчас, все с той же великолепной непринужденностью, им завладевает, его «присваивает». А Рим словно исчез и опустел, стал только декорацией их близости.

Улыбаясь, оба смотрят вниз. Совместность созерцания, когда и видят и не видят то, чем любуются, близость, еще не омраченная ничем, равно независимая от суеты и веры, от власти человеческих страстей, над которыми они оба поднялись (ровно на семьсот ступенек).

Громко звонят колокола.

Ночной ресторан в древних термах Каракаллы. Обстановка наипошлейшая. Здесь пожилые лакеи носят «древнеримские» хитоны. Сюда съезжается кутить весь великосветский сброд. Феллини надо было, чтобы на этом фоне красота Сильвии выглядела почти нестерпимой. Цель достигнута. Необузданная и фуриозная, радостная и стихийная, она каждым своим движением безмятежно подтверждает всю ту торжественную чепуху, которую бормочет ей на ухо Марчелло («Ты прекрасна, как женщина первого дня творения, ты мать, сестра, любовница, подруга, ангел, дьявол, земля, убежище...»¹⁷). Феллини снова и снова крупным планом показывает ее великолепную голову, развевающиеся волосы, ликующее и гордое, смеющееся лицо, ее высокую грудь. Белая волна меха пенится на ее плече.

¹⁷ «La Douceur de vivre», Paris, 1960, p. 60.

Начинается вакханалия. Сильвия танцует безоглядно, самозабвенно, увлекая за собой всех; она впереди, она снова недосягаема; толпа, приплясывая, гонится за ней; платье летит за ней. Она сбрасывает туфли, бежит, летит, плывет, пляшет босая... Но и этого мало: некий Фрэнки (актер, акробат, голливудский гистрион в гриме Нерона) подхватывает Сильвию на руки, и уже она с запрокинутой головой летит в кадре, летит над толпой, длинные золотые волосы развеваются. Наконец, точка. Сильвия сидит на полу. Поза небрежной красоты, слишком совершенной, чтобы заботиться еще и об изяществе.

Что же Марчелло? А он в сторонке, он созерцал все эти пронесшиеся мимо него экзотические и неудержимые вихри, которые уже и танцем не назовешь: они и царственны и доисторичны, они вне морали и вне эстетики, как полет Валькирий. Он созерцал и ощущал себя «присутствующим при изобретении любви» и был «очень растроган собственными чувствами»¹⁸.

Во всех этих кадрах Сильвия по-настоящему прекрасна, хотя Феллини успевает показать нам и ее жениха — скучающего, раздраженного, равнодушного ко всему происходящему, и ее партнера — суетливого, веселящегося фальшиво и профессионально, наконец, Марчелло, восхищенного и ею и собою, но трезвого, не способного разделить ее подъем и ее экстаз.

Все же над всей этой точно и быстро означенной немощностью окружения царит и торжествует Сильвия. Хаос показан мельком, информационно, иронично, стихия же вольной красоты — победно, громко. Пока еще никак и ничем не поставлена под вопрос потрясающая свобода Сильвии — внутренняя и внешняя.

Но если никто не в состоянии ни ограничить, ни сдержать Сильвию, то никто не может и соответствовать ей. В ответ на грубый окрик жениха, хозяина, она, не усмиренная еще и гневная, вместе с Марчелло, почти его не замечая, удирает из ресторана в ночной Рим. Где-то за городом, на шоссе в ночи, на краю леса Марчелло останавливает машину, смотрит на Сильвию, но она — сама по себе, Марчелло она не видит, отдается ветру, вслушивается в доносящийся откуда-то собачий вой — и вдруг отвечает протяжным, долгим воем волчицы! Эта немислимая женщина общается с природой, с лесом, с ветром, только не с мужчиной.

Мужские заботы Марчелло, который, как только они въехали в город, оставив Сильвию в машине, звонит из бара своим друзьям — и даже Маддалене! — в поисках квартиры, куда он мог бы

¹⁸ Ibid., p. 61.

привезти свалившееся ему в руки нежданно-негаданно счастье, это чудо-юдо, эту «секс-бомбу», ее совершенно не интересуют. Сильвия в это время играет с котенком. Ночной Рим пуст, нежен, торжествен. Сильвия слушает его тишину и шествует босиком по узким улочкам, большая, с белым котенком на царственной голове, словно шлем надев, что ли, или корону, — фантастика, одним словом, пронизанная, впрочем, тайным авторским юмором и его же явным восхищением. (Эту ночную прогулку Сильвии по Риму Феллини потом положит в основу своей сатирической киноновеллы «Искушение доктора Антонио» в фильме «Боккаччо, 70»).

Итак, медленно и безмятежно идет себе Сильвия по узенькой улочке, не заботясь ни о чем, забыв и о своем женихе, и о своем спутнике Марчелло, которого только что послала искать молоко для котенка (он в это время бегает, как дурак, в поисках молока и будит незнакомых людей). И вдруг Сильвия оказывается перед ослепительно прекрасным (с ее точки зрения) фонтаном Треви. Потрясенная невыносимой красотой, Сильвия бросает котенка, без колебаний перешагивает балюстраду и, как была в вечернем длинном платье, решительно вступает в водоем и идет прямо по воде. Надо сознаться, что когда вот так пытаешься описывать эти кадры, то ощущаешь коварную близость то ли пошлости, то ли комической пародии. Не может быть сомнений в том, что Феллини, придумавший историю с фонтаном, отлично сознавал такого рода опасность. И тем не менее создал минуты подлинной поэзии и патетики. Камера смело приближается к Сильвии. Крупный план: запрокинув голову, Сильвия стоит под струями каскада, и лицо ее выражает безмерное наслаждение.

В этом кадре рафаэлевская нежность и плавность линий. Портрет Сильвии дан на фоне рустованного камня и струящейся воды. Мягкий свет заливает ее белые плечи, ее руки; одна рука поднята вверх, пальцы ловят воду, другая упала вниз, прямой линией легла на глубокий черный цвет платья. Все внутрикадровое освещение создано, кажется, только улыбкой женщины, скромным сиянием ее омытого, строгого сейчас лица, ее упоением.

А Марчелло? Он, бедняга сидит на скамейке возле фонтана, у ног его котенок и бутылка молока. Он говорит себе: «Да, Сильвия, ты права, мы все трусы, жить надо так, чтобы делать, что хочется». И он тоже перешагивает черту невозможности, входит в воду; идет к Сильвии, стоит рядом с ней под струями фонтана, привлекает к себе, наконец, ее лицо. Минута прекрасна, живопись кадра проста и ослепительна, поэзия торжествует молча, и женщина теперь готова ответить на поцелуй. Тишина.

Но Марчелло оглянулся. В ту самую секунду, «когда не думает никто», он оглянулся. Движение произвольное, трусливое, убийственное, безотчетно предательское. Его-то Феллини и использует как толчок к началу горькой партитуры отрезвления.

Тотчас интимный крупный план сменяется широким городским, публичным, общим. Фонтан вдруг выключился. Проза вступает в свои права. Во внезапно «случившемся» рассвете, в мгlistом утреннем освещении две нелепые мокрые фигуры в черном — среди водоема, подле громадных, застывших, барочных фигур Нептуна и тритонов, замшелая фактура которых сейчас обнажилась, очерилась, а бурная их динамика, как только каскад затих, застыла во всей своей сомнительности и ненужности. Какой-то разносчик остановил свой велосипед и с удивлением смотрит на странную пару. Все умерло, все погибло.

Размытое, невнятное, глухонемое утро сменило свободную и смелую ночь. Теперь, когда Сильвия и Марчелло жалкие, несостоявшиеся выходят из водоема, Феллини приказывает оператору внезапно изменить ракурс: мы видим ноги, хлюпающие по воде, мокрый подол платья Сильвии, облепившие Марчелло мокрые брюки... Как красиво входили они в этот бассейн, как некрасиво выходят. И богиня теперь уже вовсе не богиня, а просто сумасбродная дама в испорченном вечернем платье.

Что же произошло? Феллини «поймал» внутреннюю связанность, «несвободу» человека, хуже того — его неподготовленность к свободе. Он уличил Марчелло в слабости, непростительной перед лицом счастья, обнаружил в счастливейшую, быть может, секунду жизни героя всю его несостоятельность. Событием, ударом, поворотным пунктом стала секунда перед поцелуем. В эту секунду все открылось: боязливый самоконтроль, непременно оглядка, раздвоенность, трусость.

Все дальнейшее — только неизбежные последствия. Возмездие приходит быстро, оно коротко и внушительно. Как только Марчелло привозит Сильвию к отелю, где она остановилась, их встречает ее «Тарзан», жених, ее хозяин. Резкая пощечина Сильвии. Жалкий, униженный плач, всхлипывания. С богиней покончено. Побитая, возвращенная к банальнейшей реальности и сама в эту минуту уже банальная и некрасивая, она исчезла в дверях отеля. Но и это еще не все. Удар в лицо Марчелло, профессионально боксерский удар в живот — молча, быстро; Марчелло падает, корчась, на тротуар. Наконец, последняя, жестокая и все завершающая деталь новеллы; веселое лицо расторопного фотографа — вот кому повезло, он оказался в нужном месте в нужный момент, — безжа-

лостный круглый глаз объектива, фиксирующего эту расправу. «Марчелло, Марчелло! — с возбуждением просит репортер, — открой лицо!».

Жизнь полна соглядатаев, все фиксируется.

Так исчерпывается тема красоты, чтобы тотчас уступить место следующей, еще более важной для Феллини теме — теме религии. Ценности погибающей цивилизации проверяются одна за другой. Всеохватывающая трагедия целого общества раскрывается перед нами с эпической неумолимостью. Действие идет под конвоем анализа. Новеллу открывает маленький эпизод, в тени одной из псевдоклассических аркад здания Выставки. Папараццо фотографирует манекенщицу. В данный момент девица в шальварах а ля «Белый шейх» стоит на столе, рядом понурый осел. Это глупейшее сочетание тупой архитектуры, отупевшей манекенщицы и осла явно родилось в переутомленном мозгу какого-нибудь мастера рекламы. Марчелло тут же сидит, позевывает: очередное дело, повседневная работа, жара, тощища, воображение молчит, лень страшная. Кадры эти мимолетны, но их глупая солнечность, вздорная ясность контрастно подготавливают следующий эпизод.

В пустой церкви, под высокими сводами звучит орган. Играет Штейнер. У него умное, благородное, умиротворенное лицо человека, углубленного в себя, в свои, без сомнения, высокие мысли и чувства.

Образ Штейнера, статичный, сдержанный, возникает в фильме как прямая антитеза вихревой Сильвии, его благородный ум противопоставлен ее красоте, уже поверженной.

Когда Марчелло слушает игру Штейнера, камера то приближается к ним, то отъезжает, и мы видим слева, в глубине кадра, большой белый крест. Здесь, в церкви, лицо Марчелло становится задумчивым, чуть встревоженным. Без чрезмерной четкости, без нажима артист Мastroяни все же дает нам понять, что встречи со Штейнером значительны в жизни Марчелло, что Штейнер для него — некая надежда, точка опоры. Марчелло, притихнув, глянул на белый крест, прислушался несколько мгновений к торжественным и величавым звукам фуги Баха и медленно отошел от Штейнера, оставив его наедине с музыкой и с богом.

Марчелло должен спешить. Где-то за городом произошло чудо: маленькие дети видели — ни более, ни менее — самое мадонну, и мадонна говорила с ними и назначила им новую встречу! Это заранее обусловленное свидание с мадонной приводит в движение и огромные массы верующих, жаждущих лицезреть пресвятую деву, и больных, увечных, мечтающих об исцелении, и просто лю-

бопытных. А кроме того, само собой разумеется, явление мадонны должно быть зафиксировано и запечатлено всеми новейшими средствами информации, и армия репортеров со всех сторон мчится к месту действия. В конце концов прибытие мадонны представляет для телезрителей, радиослушателей и читателей газет не меньший интерес, чем визит прославленной кинозвезды.

Марчелло, его неизменный спутник Папараццо, а также Эмма, которая всю дорогу с невыносимой заботливостью, нелепо и агрессивно, «как жена», сует в рот своему любимому то яйцо, то банан, торопятся туда, где будет чудо.

Вся эта огромная, мистериальная новелла снята Феллини с замедленной, сдерживаемой, но явно клокочущей ненавистью, с гневом и сарказмом.

Можно с твердой уверенностью сказать, что мировое киноискусство никогда еще не достигало такой силы обличения монументальной мистификации, бесстыдной и наглой спекуляции именем бога.

Феллиниевская ненависть срывает все покровы, показывает поистине величественную панораму лжи.

В центре всего этого грандиозного зрелища — маленькая группа скромных жуликов: семья, в которой созрела идея мистификации. Мать, усталая, бедно одетая женщина с простым крестьянским лицом, торопливым и привычным движением прячущая в чулок деньги, полученные от репортеров. Старик, счастливый уже тем, что он впервые в жизни оказался всем интересен. И дядя — явный мошенник, разбитной и нахальный тип, который несомненно все это придумал и организовал: бойко и уверенно повторяет он в микрофон рассказ о том, как все это было и что сказала мадонна, — он все видел, все слышал, все знает; он — режиссер этого спектакля, и он управляет, как марионетками, его маленькими персонажами — детьми.

Толпа напирает со всех сторон, разрастается, не вмещается в широкий экран, не охватывается даже далекими общими планами. Скопище автомобилей всех марок, расставленные везде юпитеры, их внезапно вспыхивающие огни, металлические лестницы, деловитая суeta репортеров, организующих съемку, энергичная деятельность людей с фотоаппаратами и микрофонами придают этому религиозному торжищу вполне современный облик. Вообще вся сложнейшая партитура эпизода строится Феллини приемом постоянного и патетического в своем роде смешения двух, казалось бы, совершенно несовместимых и несоединимых мотивов:

экзальтированной веры, нищей и горестной, загнанной п истеричной, древней, как мир,— и вполне современной холодной, деловой индустрии сенсаций, оснащенной новейшей техникой. Два эти потока, сливаясь и бурля, постепенно создают чудовищный образ массового психоза.

Вера и бизнес в равной мере возбуждают расчет и экстаз. Служители религии и дельцы при организации «чуда» для масс одинаково предприимчивы: каждый зарабатывает по-своему.

Толпа все прет и прет. И каждый в этой толпе одинок до ужаса. Киноязык Феллини становится здесь столь неистов, что рассмотреть партитуру всего массового действия в последовательности невозможно; то бешено, то мрачно бурлят сменяющиеся гигантские картины толп. Общее впечатление такое, будто все черное пространство земли давится этими толпами, не может, не успевает проглотить нескончаемые массы экстатически возбужденных людей.

Все они слепы, все они во власти инстинктов разнузданных и страшных. Им несть числа. Движение их подобно движению дымящейся лавы. Постепенно лава сгущается, возникает гигантский сгусток тел. Это сцена апокалиптическая. Люди давят друг друга. Не со зла, а просто потому, что мощная энергия толпы по природе своей убийственна, самоубийственна для каждого в толпе.

Из жажды чуда рождается ненависть. Все сбивается в кучу — вера и страх, экстаз и боль, тупость и вдохновение, все топчет и топчется, уничтожает и уничтожается.

Над всей этой давкой сгущается ночь. Темноту режут лучи прожекторов. Они вырывают из ночи блестящие носы автомобилей, они выхватывают из кишения людского стада площадку, где снуют репортеры: здесь центр «уникального репортажа». Лучи света скользят вдоль выстроенных в шеренгу носилок. На носилках, прикрытые белыми простынями, лежат калек.

Да, мы помним: нечто подобное, очень схожее было в «Ночах Кабирии». Но там в сравнительно спокойной, чинной, торжественной процессии именно лица калек выражали религиозный экстаз. Здесь искажены испуганием бесчисленные лица мечущихся и несчастных, физически здоровых людей, лица же калек стали ко всему безучастны. Они ничего не ждут. Их сюда приволокли, они лежат, неподвижные, равнодушные, а сзади ходит задумчивый священник.

Между тем дети ждут мадонну под тем самым деревцом, где святая дева назначила им встречу. Быть может, самое страшное

во всей этой, по выражению Г. Козинцева, «кликушеской фабрике чудес и исцелений»¹⁹ — лица детей.

Маленькие торгошники — хорошенькая девочка и смысленный мальчик — с жуликоватой бойкостью играют свои роли. Детское, возможно, сказывается только в том, что они «играют», не ведая, что творят, не понимая, сколь грандиозна мистификация, их дядей пнсспирированная.

Слева — площадка с юпитерами, «ложа прессы»; в центре — деревце (вертикаль, которая держит всю композицию кадра), под деревцем — дети в белом, справа на первом плане — прикрытые белыми простынями носилки, а сзади смутный мятущийся и нервный фон — напирющая и сдерживаемая нерасчлененная, многоголовая толпа, ее гуденье, ее стоны, ее мольбы, выкрики.

Начинается — в довершение ко всему — страшный ливень. Кажется, небо разверзлось, над всем этим кощунственным безобразием.

Толпа вдруг вся под этим проливным дождем растопырилась зонтиками. Огромный общий план — зонтики, зонтики, зонтики, вода хлещет, ни одного лица и вообще ничего, кроме какой-то слипшейся массы тел, не видно более; наступает символическая безликость нелюдей. И где-то вдали, над ними, в мокрую мглу врезаются в небо огненной апокалиптической надписью неоновые буквы рекламы.

А дети на коленях все ждут мадонну. Священник (умное, скорбное лицо) говорит Марчелло: «Я убежден, что эти дети обмануты. Мадонна не спекулирует. Чудо может свершиться в сосредоточенности, в тишине, а не на ярмарке».

Вполне вероятно, что священник «представляет» на ярмарке, посреди всей этой мистификации, так сказать, «от автора», от лица Феллини, что его слова в какой-то мере близки точке зрения самого художника. Во всяком случае, среди этих людей, либо охваченных религиозным экстазом, либо поглощенных делом, бизнесом, только священник не участвует в общем действе.

Дети срываются с места: они «увидели» мадонну, бегут к ней. За ними, все сокрушая на своем пути, мчится обезумевшее людское стадо. Страшен и дик этот массовый бег в темноте (юпитеры выключены, могут лопнуть под ливнем) — бег в размытой дождем ночи. Даже маленькие подлецы растерялись и бросаются в разные стороны. Девочка наглым голосом, плохо играя роль, с интонация-

¹⁹ Григорий Козинцев. Три встречи. «Литературная газета», 30 июля 1960 года.

ми автомата восклицает что-то на бегу. Толпа мечется во все стороны, кричит, ревет. Феллини мгновенно вырывает из толпы и крупными планами придвигает к нам отдельные портреты неистовства: обезумевшая женщина с искаженным лицом что-то кричит, но голос ее тонет в общем вое; вот лицо старухи — запечатленная на миг и навечно маска недоверчивого любопытства. Еще и еще лица. Среди них искаженное экстатическое лицо Эммы.

Трагический и автором вполне осознанный парадокс произведений Феллини состоит в том, что, стремясь объединять людей, он настойчиво показывает бестолковую тесноту толпы. Идущая из фильма в фильм и по сути не меняющаяся в своей интерпретации тема толпы — одна из кардинальных, лейтмотивных тем Феллини — достигает своего апогея в «Сладкой жизни», если брать фильм в целом и в эпизоде «чуда» в особенности. Тема стихийного бедствия жалких и страшных масс, если рассуждать плоско тематически, противоречит гуманистическому стремлению Феллини к общности людей. Но противоречие это объективно, Феллини его лишь обостренно отражает, его трагический кинематограф — зеркало коренных противоречий того общества, которое, объединяя, разъединяет, спекулятивно обращая стремление людей к единству против них самих. Как мы помним, у Феллини накапливались еще с самых ранних его фильмов два образа толпы: толпа слепых «низов» и толпа разнузданной безответственности «верхов». Мотив пьяного буйства богатых, начатый еще в «Огнях варьете» и развивавшийся во всех дальнейших произведениях (кроме «Дороги»), стал ведущим мотивом «Сладкой жизни».

Мотив слепоты «низов» здесь соединился с мотивом безответственности верхушки общества, отчего и возникла атмосфера катастрофичности всего происходящего. Г. Козинцев по первому же впечатлению очень точно и верно написал: «Критика светских нравов лишь предлог для Феллини. Сила фильма не в изображении сенсационных безобразий, но в мощи поэтического образа надвигающейся катастрофы»²⁰.

В грандиозной массовой сцене «чуда» длинная череда всех предыдущих религиозных процессов феллиниевского экрана вылилась в мистерию толпы, обманутой, слепой, несчастной, охваченной то страхом, то гипнозом массового самозаражения. Впервые так исчерпывающе разработанная и явленная Феллини, картина массовых эмоций доказывает, что эмоции эти могут стать питательной

²⁰ Григорий Козинцев. Три встречи. «Литературная газета», 30 июля 1960 года.

средой для чего угодно — и для фашизма, и для религиозного фанатизма.

Феллини сумел исследовать и показать нам природу и угрозу того фанатизма, что бывает порожден бедствием, нищетой, несчастьем и жаждой самообмѣна. Стихийность массовых эмоций может быть направлена церковью или господствующим классом в нужном им направлении — утверждает Феллини своими, в данном случае абсолютно недвусмысленными образами. Понятие массы и массовости Феллини, таким образом, критически дифференцировал, заставил нас отличать солидарность и сплоченность народных масс от опасного массового психоза, который становится вполне реальной силой в условиях социального неравенства и неблагополучия.

Когда массы под властью психоза, — их не то что «сильная личность», их малые дети могут за собой повести и увести неведомо куда.

Давая такие мощные образы страшных толп, экзальтированных и обманутых, взвинченных или униженных, Феллини всякий раз жестоко и твердо подчеркивает одну и ту же, важнейшую для него мысль.

Толпа предстает на экране как особая и, быть может, наиболее тяжелая форма разобщенности людей. Вот они все вместе, в куче, в давке, сбились, сгрудились, теснят друг друга, никто не поступитя ничем ради другого; думают, что рвутся к богу, к наживе, к сенсации, к славе, не все ли равно, — так или иначе все разъединены, хуже того, они вовлечены в глухую вражду.

Фанатическая толпа, «Ходынка», есть апогей взаимной людской ненависти.

Эта мысль с характерной для Феллини прямоотой выражена в финале описываемого эпизода. Мошенник-дядя нахальным голосом уличного торговца-зазывалы объявил, будто пресвятая дева сообщила детям, что не явится до тех пор, пока на этом месте не будет заложен храм. Тотчас озверевшая толпа бросается к деревцу, каждый хочет отломить для себя свою собственную «священную» ветвь.

Терзаемое деревце мечется в кадре. В этот момент оно — живое существо, пытающееся спастись. Сверхкрупным планом показывается агония, смерть дерева. Его рвут, треплют, раздирают на части. Следуют стремительные общие планы массового насилия, озверения, преступления, убийства. Феллини дает нам заметить и Эмму: и она прорывается к дереву, и она, с обезумевшими глазами, судорожно отталкивая кого-то, топча, беснуясь, рвет к себе

ветку. Уже не видно ничего, кроме груды дерущихся человеческих тел.

В последний раз весь широкий экран заполняет, распластавшись по горизонтали, дрожа мокрыми листьями в густой ночной черноте, сломленное, разодранное, погибающее дерево. Гибнет одинокое дерево, и завершается давний мотив. Такое дерево «играло» с Джельсоминой, оно наблюдало картину развала на деревенской свадьбе, потом было свидетелем афер мошенников; теперь оно растерзано толпой верующих и в следующих фильмах Феллини больше не появится.

Однако расправой с деревом здесь дело не кончилось. Идут общие планы. Расползаются во все стороны автомобили. Стадо машин задвигалось, зашевелилось, заерзало, загудело. Автомобили «вывозят» за пределы кадра всю — уже законченную — тему бизнеса, сновавшего среди экстаза и наживавшегося на нем. Те, что в автомобилях, свое получили, хоть чудо и не состоялось. Они всегда свое получают, а потом расползаются. Что же еще остается там, где только что бесновалась вся эта чудовищная ярмарка? Остается одно — смерть.

Вдруг все стихает. Ночь кончилась. Утро. Ночью на носилках под дождем умер ребенок. Похороны.

Под белесым рассветным небом на поросшем травой бугре белой простыней накрыто маленькое тело. Слева коленапреклоненная фигура плачущей женщины. Справа тот самый, знакомый нам священник с горестным и опустевшим лицом. На втором плане Марчелло и Эмма. Видно, как травинки дрожат на ветру.

Склонность Феллини к двойным, а то и тройным финалам в «Сладкой жизни» обнаруживается неоднократно. Внезапный поворот Марчелло в фонтане Треви, серо-трезвый рассвет, превращение богини в мокрую курицу — это, конечно, финал, исчерпанность темы. Но только в общелогическом плане. Оказывается, Феллини этого мало, и он дает еще страшную и быструю сцену расправы у дверей отеля, он все договаривает до конца и в эмоциональном, не только в логическом плане. Так и здесь: растерзанное дерево полностью исчерпывает тему и даже символически ее завершает, закрывает. Но Феллини идет дальше, перешагивает через символ и просто, без обиняков, без иносказаний ставит в конце всей композиции смерть.

Такая агония финалов не только экспрессивна, она беспощадна. Вся многоплановая сложность взятой проблемы каждый раз неумолимо сводится Феллини к простейшему и точному итогу. Ужас изображаемого побуждает художника безоговорочно допи-

сывать свое полотно до последней, решающей точки. Нет, он не удовлетворится ни емкой метафорой фонтана Треви, ни волнующим символом гибнущей, трепещущей ветки. Жизнь страшнее, и вы сполна получите все, что вам причитается: грубое зрелище избиения Сильвии и Марчелло, скорбное зрелище похорон.

После этих похорон, мгновенной и контрастной монтажной перебивкой, в которой, если вдуматься, сплошной сарказм — сарказм монтажной фразы, Феллини переносит нас вместе с Марчелло в интеллектуальный салон Штейнера. С какой целью? После психо-за масс — снобизм идиотов мысли. Об этом сам Феллини сказал ясно и недвусмысленно: «Я попытался разрушить мифы, которыми мы все еще живем, и среди них миф о том, что интеллектуальная жизнь — единственное средство спасения. Но интеллигент, отгораживающийся от жизни, оказывается вовлеченным в умственную акробатику, которая может привести лишь к абсолютному одиночеству и отчаянию»²¹.

Надо сказать, что Феллини не медлит ни мгновения и сразу же показывает всю суетность, пустоту, ничтожность этой «умственной акробатики». Одухотворенное лицо Штейнера резко контрастирует с лицами его гостей. Вокруг Штейнера все какие-то монстры, уроды, претенциозные ломаки, так называемые «интересные люди», на самом же деле жалкие обыватели салонов. Старая и страшная кликуша-поэтесса, экзотическая таитянка с гитарой, некий глупец-востоковед, беспрерывно болтающий о Востоке. Каждый из них норовит обратить внимание на себя, «занять площадку». Их, однако, слушают не очень внимательно (ибо мало что понимают, да и нечего понимать). Много интеллектуальных дамочек, которые в курсе того, какие нынче идеи модно носить в голове. В конечном счете салон Штейнера — пошлый салон. Феллини собрал в нем представителей почти всех видов искусств, и вот они болтают, осуществляя пародийный «синтез». «Штейнер — человек среди обезьян» — так однажды сформулировал Феллини суть всей этой сцены.

Интересно, что Эмма тут чувствует себя, как рыба в воде. (Правда, ей хорошо оттого, что Марчелло вывел ее в свет, взял с собой.) Ей тут прекрасно, она сразу же липнет к молоденькой жене Штейнера и к другим дамочкам. Среди нескольких функций Эммы в драматургии фильма едва ли не самая важная состоит в том, чтобы поддаваться всем иллюзиям, которые одну за другой, круг за кругом сбрасывает с себя Марчелло. Среди бесноватой,

²¹ «Films and Filming», 1960, N 6, p. 30.

одержимой религиозным экстазом толпы и Эмма становится бесноватой и одержимой. Тут, в атмосфере интеллектуальной нирваны и остренькой, дрянненькой болтовни («К чему ведет цивилизация?» и т. д.). Эмма все принимает за чистую монету, она, как все, делает вид, что восхищается, когда восхищаться нечем, изображает заинтересованность, когда нечем интересоваться... Она вообще «как все», быть «как все» — вот ее оборонительный идеал.

И если есть в салоне Штейнера люди, какой-то невидимой стеной отделенные от всей этой обезьяньей игры в «эли́ту», то это сам Штейнер и Марчелло. Их отчужденность выражена пластически: в многофигурной композиции кадра, фиксирующего длинную «сидячую» (что совершенно нетипично для Феллини) разговорную сцену, вытянутым полукругом расположились все — знаменитая американская поэтесса в пологом кресле, ее «мальчик» (секретарь, любовник), группа мужчин, группа дамочек и Эмма, конечно (не сводит глас с Марчелло). Все упорно сидят. Стоят — упорно — только двое, справа на первом плане, оба в черных костюмах, оба рассеянные, углубленные в себя и прислушивающиеся друг к другу — Штейнер, «похожий на готический шпиль», и Марчелло, похожий на всех и ни на кого. «Умственная акробатика» их более не увлекает и не обманывает, она для них в прошлом. Теперь оба безучастно присутствуют на этом сборище, чего-то ждут, силятся что-то вспомнить.

Они молча стоят вдвоем у окна. Видно, как за огромными стеклами в черном ночном небе скрещиваются лучи прожекторов. Марчелло все-таки уютно в этом мирном, как ему кажется, защищенном доме. Нравятся книги Штейнера, жена Штейнера, рояль Штейнера, плюшевый медведь на ковре. Подходят вдвоем к висящему на стене натюрморту Моранди. (Феллини долго не мог решить, какая картина должна висеть в гостиной у Штейнера; одно время предполагалось водрузить репродукцию с какой-нибудь картины Сальвадора Дали. Феллини терпеть не может Сальвадора Дали; в конце концов он решил «отдать» Штейнеру картину, которую повесил бы у себя.) Штейнер объясняет Марчелло, почему любит эту живопись, что видит в ней, и рассуждает об этом так же изящно, приветливо, как в церкви говорил о величии Баха. «Посмотри, — показывает он, — предметы купаются в нематериальном освещении, и тем не менее они написаны так материально и с таким страданием, что ты их почти осязаешь; это искусство, где ничто не случайно...» До этого в салоне говорили и спорили о литературе, о современном стиле в искусстве — все было, как полагается, и тогда Штейнер лишь улыбался, Марчелло же, наобо-

рот, уверенно произносил более или менее стертые суждения, искренно полагая, что это его собственные мысли. Например, такая бутада: «Искусство, которое я люблю (следует обаятельная улыбка Мastroянини),—это искусство завтрашнего дня. Искусство светлое, мощное, точное. Без риторики. Без лжи. Без лести. Ну, а сегодня... сегодня я занимаюсь своим ремеслом, которого не люблю, но часто думаю о том, что должно делать для будущего». Ответ на эти разглагольствования Марчелло услышит позже, в конце эпизода, когда Штейнер прямо и сухо скажет ему: «Бросил бы ты печататься во всех этих полуфашистских листках»²².

Болтовня об искусстве, о любви, о цивилизации бегаёт из одного конца комнаты в другой. Вдруг раздаются звуки нелепейшей какофонии: магнитофон включен, только что отзвучавшая болтовня визгливо повторяется. В воздухе висит чистейшей воды словесный абсурд. Словно цитата из пьесы Ионеско. Теперь все смеются, а когда спорили, перебивая друг друга, никто нелепости своей не замечал. Абсурд внезапно сменяется громом. Самый натуральный гром, грозовые раскаты разражаются вдруг в мирной комнате. Штейнер обеспокоен: надо снять эту старую ленту. «Почему?—встрепенулась Эмма.—Разве эта музыка запрещена?»

В общем, оказывается, что однажды в лесу Штейнер записал грозу. Вот тут только действие обретает тревожную многозначность. Ясно, что природа, ее звуки, щебетанье птиц, шум леса противопоставляются дурацкой болтливости салона. Но ясно также, что Штейнер боится этих звуков и что самый лес этот не совсем обычен, хотя и записан с натуры. Если верно, что Феллини в лице наследника протестантской традиции Штейнера ввел в мир своего творчества бергмановского героя, то вот этот вой мрачного лесного ветра звучит прямой цитатой из Бергмана. Почти во всех его фильмах имеется именно такой вот, внушающий смертную тревогу, ломающий ветки, символический, бергмановский лес. Полнуро слушает эту музыку Штейнер. Камера панорамирует. Лучи прожекторов бродят по небу. Теперь-то и появляются дети Штейнера — их разбудил гром. Они встали с постели и в рубашонках, босиком вошли в гостиную. Стоят у порога, обыкновенные, милые, чуть заспанные мальчик и девочка.

Их явление можно истолковать как прямую реплику детям предыдущего эпизода: те были плутоватые негодяи, эти ясны, как ангелы. Все идет нормально. Кажется, ничто не предвещает подсту-

²² «La dolce vita» di Federico Fellini, Capella editore, Roma, 1961, p. 256.

пающую трагедию. Но Феллини готовит восприятие зрителей к неминуемой беде.

Штейнер ведет детей спать. Кроватки задернуты нежным тюлем. Оба — и Марчелло, и Штейнер — поочередно нежно гладят по головке детей. Нужно не один раз смотреть фильм, чтобы, наконец, заметить, что за кадром в это время слышится ничем необъяснимый, житейски никак не мотивированный, сухой и четкий стук метронома. Удар за ударом. Стук смерти. Вы не обращаете на него внимания, ибо слушаете серьезный разговор Штейнера и Марчелло. Но стук этот существует, он-то и воздействует на наши эмоции тревожнее, чем слова Штейнера: «Спокойствие внушает страх. Достаточно движения руки какого-нибудь безумца...».

Интересен диалог Марчелло и Штейнера перед этим.

« — Штейнер, — говорит Марчелло, беря его за руку, — приглашай меня почаще к себе.

— Приходи, когда вздумается, я уже говорил тебе. Что с тобой происходит, Марчелло?

— Я должен что-то изменить вокруг себя. Я должен массу вещей изменить. Знаешь, твой дом напоминает убежище. Дети, жена, друзья... А я трачу свои дни и ничего не делаю. Когда-то у меня были какие-то намерения... Мне кажется, что я все потерял, все забыл...

Штейнер отвечает ему с рассеянной улыбкой:

— Не думай, Марчелло, что спасение состоит в том, чтобы уйти в себя, как это сделал я. Я слишком серьезен, чтобы быть дилетантом, но недостаточно, чтобы стать профессионалом. Да. Профессионал для дилетантов и дилетант для профессионалов. И, поверь мне, лучше жить трудно, чем целиком зависеть от общества, где все организовано, предусмотрено, практично, все на своих местах... Я только твой друг и могу лишь советовать. Если ты в самом деле хочешь изменить все, что тебя окружает, я познакомлю тебя с серьезным издателем, ты сможешь писать о том, что тебя интересует, ты будешь получать наслаждение от настоящей работы...»²³ (Штейнер советует Марчелло засесть за давно задуманную им книгу; разговор об этой книге, которую Марчелло вынашивает уже десять лет, начался еще в церкви. Тогда Марчелло выкручивался, врал, что книга уже вчерне готова, что он непременно, на днях принесет рукопись Штейнеру и т. д.; теперь он молчит). Следует фраза о том, что пора кончать с работой в полуфашистских газетенках, после чего они идут в детскую, Штейнер произносит здесь свою речь о

* Ibid., p. 168.

«безумцах» и тишине, таящей угрозу. И все, больше Феллини пока ровным счетом ничего не объясняет.

Это место фильма, смысл которого обнаружится много позже, вызвало замечание, будто здесь «Феллини открыто тенденциозен и даже прямолинеен. Нужно ждать какого-то жестокого поворота — и он не медлит»²⁴. В том-то и дело, что поворот «медлит», что вопрос о Штейнере остается открытым, да, собственно, и вопроса пока никакого нет в сознании зрителей. Показали обыкновенную вечеринку в обыкновенном римском интеллигентном доме — и все как будто.

Развитие темы Штейнера в драматургии «Сладкой жизни» проходит пунктиром; в ритмике фильма этот мотив обозначает паузы раздумья, остановки. Первая такая остановка — в церкви — была после бурной истории с Сильвией и перед накатом всей шквальной мистерии «чуда», между ними. Вторая остановка — салон, о котором мы только что говорили, — следует сразу после массовой сцены. Завершается же тема Штейнера много позже, условно говоря, через две новеллы, в интервале между двумя оргиями, к которым все тяжелее, обрастая вещами, проблемами, неразрешимостями, неудержимой лавиной мчится теперь фильм.

Нужно вместе с Марчелло пройти еще несколько тематически четких кругов его познания, чтобы тема Штейнера могла неожиданно для зрителя завершиться.

Как видим, если вот так, как мы это делаем, рассудочно расчленять феллиниевский фильм, то обнаруживается строение сюжета, до удивления строго и точно рассчитанное. Вот вам и «поток». Кругами расходящиеся эпизоды «Сладкой жизни» тем не менее сливаются, многие лица приходят и исчезают; даже крупно выписанные персонажи, такие, как Сильвия или отец Марчелло, один раз появившись, уходят навсегда. Лишь присутствие Марчелло — свидетеля — обязательно. Что касается образов-спутников — Эммы, Штейнера, Маддалены, Папараццо, то все они, в сущности, различные ипостаси одной и той же проблемы жизни, которая перед Марчелло поставлена; и когда Марчелло «натывается» в своих блужданиях на эти образы, он всматривается в них, видя отражение себя, разных сторон своей собственной личности. Нити сквозных тем связывают фильм воедино. Темы «Сладкой жизни» возвращаются, вторятся, одна в другой отражаются, иногда внезапно обрываются. Но если уж обрываются, то это — катастрофа, обвал, грохот которого звучит до конца фильма.

²⁴ Н. З о р к а я. Между прошлым и будущим. М., 1961, стр. 41.

Когда, сразу после штейнеровского салона, нам открывается вся пронизанная светом, испещренная солнечными бликами открытая веранда пустого пляжного кафе, где Марчелло пытается работать, кто скажет, что это такое — конец предыдущей новеллы или начало следующей? Важно совсем другое — естественный ритм смены, контраст. С едва ощутимой иронией, штрих за штрихом Феллини создает тут, на веранде, атмосферу радостного духовного здоровья. Назидания Штейнера не пропали даром, Марчелло пытается работать. Он выбрал для возвращения на путь истинный самое подходящее место. Солнечно и спокойно. Правда, мешает радио, но радио можно выключить. Это охотно сделает официанточка Паола, девочка в клетчатом платье. Вот, наконец, и она — «высветленный, одухотворенный идеал», как замечено было Н. Зоркой, «символ естественной и прекрасной жизни»²⁵. Марчелло называет Паолу «умбрийским ангелочком».

Портрет Паолы воспринимается как тихое, сдержанное и скромное, но, по существу, очень сильное и веское опровержение триптиха героинь ленты — возражение Сильвии, Магдалене, Эмме. Языческая красота и буйная свобода Сильвии, пресыщенность и горечь Магдалены, утомительная ревность Эммы — вариации одной и той же темы женской несостоятельности, неприбранности, зависимости. Сильвия несовместима с реальностью (это уже доказано). Магдалена тянет вниз, в грязь, с ней теряешь себя. За Эммой же стоит удручающая, давящая, угнетающая сила «бессмертной пошлости людской». Эмма, быть может, олицетворенная первопричина внутренней смятенности, неопределенности Марчелло. Одна Паола возникает в фильме как обещание спасения. У этого «умбрийского ангелочка» высокий, выпуклый лоб, как на женских портретах кватроченто, опрятно и туго затянуты назад волосы, ясные глаза. Улыбка ее — нежная, добрая, никому, собственно, не адресованная — чем-то напоминает последнюю, прощальную улыбку Кабирии. В улыбке Паолы произвольное «самовыражение» естественной гармонии светлого дня, естественной и непритязательной молодости.

Провинциальная девочка — посланница другой, оставшейся за пределами фильма, простой и безыскусственной жизни. Жизни трудовой, недоступной Марчелло. Недоступна ему и настоящая писательская работа; и характерно, что эта невозможность истинного труда показана и доказана Феллини именно здесь, среди танцую-

²⁵ Н. З о р к а я. Между прошлым и будущим, стр. 44.

щих солнечных зайчиков. Марчелло морщит лоб, задумывается, пытается сосредоточиться, и хотя, казалось бы, ничто ему не мешает, все же он сосредоточиться не может. В глазах его рассеянность, близкая к растерянности. Белый лист бумаги выглядывает из-под ролика пишущей машинки как документ его душевной пустоты.

Особое коварство изобразительного языка Феллини состоит в том, что сцена, суть которой — духовная несостоятельность Марчелло и значит заведомая обреченность недавних назиданий Штейнера, снимается в лучах обильного, всепроникающего солнечного света.

Кажется даже, что оператор Отелло Мартелли снимал эти кадры (как и финал фильма) на какой-то другой пленке, настолько необычны они в общей световой гамме картины. В тонко рассчитанных взаимоотношениях света и тьмы, пустоты и массы вся интермедия с Паолой (очень недолгая) обретает смысловое значение прежде всего благодаря освещению. Интенсивность света становится решающей эмоциональной силой. Волны света и волны покоя разлиты вокруг Марчелло, а он предстает как человек, который ничего из себя, из души своей извлечь не может. Ему нечего сказать, кроме того, что ему нечего сказать. Но Марчелло на это не решится. Да он и не догадывается, что такая формула представляет общий интерес.

Поэтому для Марчелло известие о том, что в Рим неожиданно приехал из провинции его старый отец, — только по внешности помеха, досадный перерыв столь тщательно и хорошо налаженной работы, а по существу-то — избавление, спасение. Ему все время надо как-то, все равно как, спастись от себя, от собственной неопределенности, неуловимости, душевной смутности, от внутреннего разлада. Чтобы существовать, ему нужны сумятица и несвобода, нужно, чтобы жизнь влачила его за собой. Поэтому, как всегда по вечерам, оказавшись в шумном центре Рима, в сутолоке и безалаберности Виа Венето, Марчелло вновь обретает свою внешне упорядоченную форму: элегантен и рассеян, невозмутим, самоуверен. Рядом с отцом он чувствует усталость и превосходство. Марчелло старше отца на целую эпоху.

Психологически эта встреча сделана очень интересно и уточненно. Многие находят в ней даже ключ ко всему фильму: тут и встреча двух поколений и двух эпох; характерна бодрость стареющего провинциала, его наивность; а рядом наблюдающий прищуренный взгляд сына, его меланхолическая улыбка, столичная усталость.

В фильм вступает тема вчерашних радостей прошлого поколения, теперь уже старомодных и смешных. Прошлое становится зеркалом настоящего: в прошлом настоящее видит свою будущую старомодность, свою жалкую и горестную изжитость. Сюжетный ход прост и достоверен: отец (играет Аннибал Нинчи), чуточку испуганно озирающийся в суматохе современного Рима, захотел вспомнить молодость, побывать не где-нибудь, а именно в кабаре «Ча-ча-ча» (Марчелло поднимает снисходительно бровь). А дело в том, что это кабаре славилось в годы отцовской молодости, т. е. в двадцатые годы. Там бушевала тогдашняя «сладкая жизнь», там был сосредоточен самый модный по тем временам разврат. Теперь это кабаре такая же допотопная достопримечательность Рима, как остальные его древности. Туда, к «краю пропасти», провинциальный коммерсант в молодости, возможно, ни разу и не приблизился. А может, и погулял там разок-другой, кто его знает. Как бы то ни было, Марчелло, подавляя зевоту, везет отца в это самое «Ча-ча-ча».

И мы участвуем в трагикомедии запоздалого исполнения желаний. Все происходит именно так, как грезились и мечтались отцу. На эстраде, лихо задирая в канкане ноги, девицы исполняют танец тигриц (в стиле парижского кабаре 1914 года). Потом следует вереница полуобнаженных герлс, прикрытых только страусовыми перьями. Отец пьет шампанское (кутит!). И (предел мечтаний!) одна из танцовщиц, одна из этих явно второсортных, недорогих девиц, присаживается за столик, пьет с пожилым респектабельным господином, говорит ему комплименты, подбадривает старика, как ребенка, без обиняков дает ему понять, что все возможно.

Фанни знает свое дело. У нее индивидуальный подход. Разумеется, она весела и добра. Развлекает отца наивным фокусом с монеткой. Фокус старый, как мир, и Фанни, сравнительно молодая женщина, тоже кажется старой, как мир. Вышло из моды ее женское «амплуа». Вышла из моды сама ее доброта. С жестокой иронией, с холодной трезвостью смотрит Феллини на искренних, добрых, отзывчивых проституток, на их неуместную человечность, на их почти домашнюю и безвкусную заботливость.

«Старый добрый» канкан так естественно сочетается с этой профессиональной имитацией обязательных чувств, с почти ритуальным соблюдением добропорядочных условий торговли собой.

Раньше ведь надо было не просто продаться, надо было еще убедить клиента (а чуточку и себя) во внезапно вспыхнувшей симпатии, в том, что гость будет принят не только за деньги, но и по душевному расположению. Теперь вальс отца с Фанни уже «очень

1920 года». Отец счастлив, Марчелло скучает (за исключением тех минут, когда ему удастся чем-нибудь прихвастнуть), Папараццо и вовсе не знает куда себя девать.

Все в этом кабаре пошло, нудно, безвкусно. То, что когда-то было развратом, выглядит сейчас утомительной пародией, глупой и пресной. До тех пор, пока на эстраде не появляется в буффонном черном фраке с длинными фалдами, в неряшливой белой жилетке, в цилиндре старый клоун Полидор.

Печальная пантомима клоуна — центр этого круга фильма.

Да, и он старомоден, весь в прошлом. Грустное, пустое лицо, наивна и грустна мелодия флейты. Но в его номере с огромными мячами вдруг совершенно неожиданно прорывается заветная феллиниевская любовь к чудесам цирка и клоунады. Мячи идут за своим хозяином, потом что-то делают «не так», клоун на них сердится, и по зову флейты шары, смущенно толкаясь, вслед за клоуном сами убегают со сцены. Вот и весь номер. Кусок «чистого Феллини». Почему мячи послушались мелодии? Фокус. Феллини его не объясняет, он Полидору — сообщник, он его секреты не выдает. Но, выпуская Полидора на эстраду кабаре «Ча-ча-ча», Феллини печально напоминает о независимом ни от времени, ни от моды волшебстве таких вот простых чудес. Он же сказал как-то, что если бы не случайная встреча с Росселлини, то наверняка стал бы директором цирка.

Когда новелла близится к концу, когда отец потерпел фиаско в опрятной и уютной комнате проститутки и беспомощным, стыдливым жестом оправляет слегка помятую постель, даже в этот момент, когда помочь ему может — и помогает, усаживает в машину, отправляет на вокзал — один Марчелло, старик как бы даже и не замечает сына. Связи между прошлым и настоящим, между отцом и сыном разорваны. Каждый сам по себе, каждый сам за себя. Сцена прощанья Марчелло с отцом снята сверху — с точки зрения заботливой проститутки, выглядывающей из окна. Ночная пустая улица, зажатая среди высоких домов. Примчавшееся такси, Марчелло, усаживающий отца в машину, обязательный поцелуй. Машина развернулась, укатила. Шаги Марчелло гулко и мрачно зазвучали в ночной тишине. Еще один рассвет, еще один конец. Все более одинок Марчелло. Он чувствует и видит: «Что-то действительно идет к концу. Спешка героев, ощущение того, что их срок на исходе, — нарастает. Нарастает вместе с их безответственностью за ход истории»²⁶.

²⁶ Инна Соловьева. Кино Италии. М., 1961, стр. 166—167.

Предчувствие гибели становится главной и патетически звучащей, просто кричащей темой двух последних новелл — двух сознательно затянутых до изнеможения оргий, в которых живописуется уже «сладкая жизнь» конца 50-х годов как таковая, во всем ее клубящемся кошмаре. Все более мощно, как трубы страшного суда, звучит мотив крушения мира, мотив обреченности. Феллини анализирует причины и следствия всеобщей коррупции, ее отражения в отдельных человеческих судьбах. На истинно широком экране „Сладкой жизни“ проступают планы крупные, возникают своеобразные „физиогномические очерки“. Обнажается второй пласт картины — психологический, аналитический. Здесь прослежены связи человека и общества, сложные связи, в итоге сводящиеся, однако, к тому, что общество, жизнь формируют человека по своему подобию, искажают его естество, подчиняют своим неумолимым, вне его лежащим законам, превращают в маленькую, бесильную песчинку, увлекаемую бесплощадным вихрем»²⁷.

Шестая, специально анализирующая уже не чувства, а только чувственность, новелла фильма начинается в бурлящем водовороте ночного центра Рима — среди его роскоши, в толчее самых дорогих, экстра-класса автомобилей. С простой и даже почти наивной определенностью Феллини как бы говорит зрителям: а теперь посмотрим, чем они могут себя потешить, эти властители жизни, обладатели всех ее материальных ценностей и благ, те, которым все отпущено щедрой мерой. Посмотрим, как они, лишенные любви, красоты, веры, интеллекта, семьи, прошлого (мы уже знаем об этих опустошениях), как они развлекаются «всерьез». Грациозно и легко скользящая среди двигающихся и рычащих машин шведка Нико с длинными волосами цвета соломы — маленький озорной сатаненок нового мира, в узких, обтянутых брючках, повелительница автомобилей; она и втягивает Марчелло во всю эту историю с замком аристократов.

Развлечение. Каково же оно, в чем? Совсем не затаенным, а, напротив, откровенным сюжетом новеллы становятся безуспешные попытки персонажей пробудить, растолкать свою глухо спящую чувственность. Гонка шикарных длинных автомобилей. На поворотах ночного шоссе — опасные виражи. Замок. Он торжествен, мрачен, массивен. Внутри — фешенебельный развал. Все уже пьяны. В нишах стен застыли и холодно смотрят на людей нового времени мраморные статуи и бюсты — изображения кардиналов, пап, полководцев. История почти в каждом кадре смеет-

²⁷ Н. З о р к а я. Между прошлым и будущим, стр. 39.

ся над жалкой немощью современности, «над всем, чему нельзя помочь». Виднеются надменные, холодные мраморные лица римлян. Они современнее живой галереи карикатурной знати, но они — ее предки, эти мраморные патриции, отмеченные характерной солдатской грубостью и силой. Сегодняшние же «хозяева жизни» — уникальная в своем роде коллекция дегенеративных лиц, сборище монстров. Что ни лицо — то жалкая гримаса. Вот дон Джованни — самый младший отпрыск знатной фамилии, в пуловере, висящем на хилых, узких плечах; какое-то ненавистное воплощение бессилия и идиотизма в сочетании с безукоризненной изысканностью манер. И все таковы — один, другой, третий. Бабушка заснула в своих бриллиантах и диадеме. Юная Ирен застыла, как истукан. Дон Джулио (наследник) с лицом маклера. Весь вечер он пьяно играет жемчужным ожерельем, как четками.

Тут появляется и разгуливает по коврам и каменным плитам без туфель, в одних чулках неслышными, скользящими шагами Маддалена. Ее «возвращение» в фильм и ее появление в замке совершенно обоснованы. А где ей быть, как не здесь, ей, дочери миллионера, странствующей по жизни в поисках минуты?

С другой стороны, только она может с изысканнейшим цинизмом охарактеризовать всех присутствующих. Точно, убийственно рассказывает она Марчелло о каждом.

Сдержанная, растрепанная, строгая, она долго водит Марчелло по залам замка, как гид в музее.

«... Вот американская художница, живет в Риме, как в своей колонии.

— ... Федерика, по прозвищу Волчица. Обожает кормить грудью молодых людей.

— ... вот чета Гонфалоньери: владеют половиной Калабрии и большей частью земли Рима.

— ... нежная Элеонора, 80 000 гектаров. Две попытки самоубийства. Беспричинно.

— ... семья Сансеверино; фантастический замок в Тоскане.

— А этот (с жемчугами) — ну, этого ты уже знаешь: дон Джулио Маскальчи и Нико, или Николина, его любовница, шведка. В этом году она станет его женой; модельерша должна же сделаться герцогиней в конце концов.

— ... Ты что же, воображаешь, что мы с тобой лучше их?»

И так далее. Да и сама Маддалена, горькая и пресыщенная, ломкая и вслушивающаяся в себя, и она — женщина из этого же реестра искательниц острых ощущений. Неутолимость скрываемых ею страстей должна здесь найти какое-то пластическое выявление.

Ибо тут, в замке, конец ее партии в этом фильме. Оператор Отелло Мартелли снимает актрису Анук Эме крупнейшими планами, и на широком экране возникают удивительные, почти графические поясненные портреты Маддалены в черном платье на светлосером шероховатом и грубом фоне каменной стены. Узнаем знакомый нам уже мотив последней стены — мотив «расстрелянности» феллиниевских персонажей. На повернутом в полупрофиль лице медлительное, томящее ожидание, по губам скользит обманчивая улыбка.

Марчелло тянется к ней, вслед за ней проходит по анфиладе комнат замка — в каждой комнате по-своему умирают от скуки; в одной — спиритический сеанс, и некая дамочка в экзальтации, в изнеможении валится на круглый стол, стонет, бьется на столе, вопит «хочу любви!». Каждый из этих людей по-своему представляет себе последнюю, наипостыднейшую грань падения, и каждый из них именно эту, последнюю грань хотел бы перешагнуть. Насладиться безнравственностью — вот их мечта.

Эта мечта сбывается и для Маддалены. Блестяще проведя свой саркастический вернисаж кретинов и спиритов, Маддалена сама обречена дойти «до сути». Она говорит Марчелло: «Я хотела бы всегда быть с тобой. Но я не могу выбирать. Я — только шлюха». Для этой исповеди миллионерши нашлась случайно в старинном замке некая архаическая конструкция с резонирующей раковиной. Феллини сажает бедного Марчелло в кресло посреди пустой комнаты, а сверху, с площадки лестницы второго этажа, «невидимая и свободная» объясняется ему в любви Маддалена. Мизансцена получилась действительно экстравагантная, достойно завершающая тему Маддалены. Пока Маддалена произносит свою исповедь, ее тайком, неслышно хватает и прижимает к себе некто третий, подкравшийся.

Марчелло напрасно зовет ее. Отдаться одному, объясняясь в любви другому? Да, это ново. И, конечно же, Марчелло напрасно бродит в поисках Маддалены — найти ее он не может. Машинально он идет вслед за остальными гостями осматривать заброшенное палаццо, построенное папой Юлием II в XVI веке. Кортёж ведет сам хозяин с факелом в руке. Герцог такой-то, родич двух римских пап, родовитейший аристократ, он рассказывает о том, какое это было прекрасное время, когда в 1922 году он командовал отрядом чернорубашечников. В старинном палаццо пыль, хлам, призрачно и мрачно. Через весь экран зовущим движением протягивается к Марчелло тонкая, красивая, длинная женская рука. Эта рука находит руку Марчелло, пожимает ее, и кто-то уводит Марчелло во мглу.

После ночи экран заливают — в шестой раз — серая муть рас-света. Двумя чопорными, торжественными шеренгами выходят из захламленного палаццо хозяева и гости. Причудливое шествие. Теперь пора к мессе! Бывший фашист, аристократ движется с сыновьями навстречу утру и священнику.

Чего уж логичнее: вся история и вся идеология как на ладони. Древний род, фашизм, романтика похода на Рим, теперь по ночам — оргии, по утрам мессы. Положительно, Феллини любит полную ясность. Между прочим, среди ночи он не забыл даже подвести Марчелло к открытому окну и заставил его прислушаться к шуму тракторов, работающих в поле. («У герцога столько-то гектаров земли, а теперь, знаете ли, страдная пора, в поле приходится работать даже ночью, страдная пора, понимаете?») Так что Феллини ничего не пропустил, ни о чем не забыл, ничто не простил. А когда идиотское маскарадное шествие двигалось по парку, обстоятельность его информации была почти сладострастна. Красивая седая дама, которая ночью увела Марчелло, теперь, в беспощадном утреннем освещении, знакомит его, тайно собою гордясь, со своим тридцатилетним сыном. Без сомнения, Мадалена была права, когда говорила Марчелло об аристократах: «Они, по крайней мере, умеют некоторые вещи делать элегантно». А теперь пора в церковь. Пора к мессе, пора помолиться. Порядок есть порядок.

Марчелло снова остается один.

Все дальнейшее можно назвать явлением кредиторов к Марчелло. Ему пора расплачиваться по жизненным счетам. Бурной и грубой ссорой и компромиссным примирением завершается протянувшаяся почти сквозь весь фильм линия его отношений с Эммой. Крикливая, ожесточенная ссора происходит в машине, на шоссе. Оба — и Марчелло, и Эмма — не скрывают взаимной, прорвавшейся ненависти. Они в эти мгновения — в скандале бесформенном и диком — поразительно красивы. Парадоксально, необъяснимо, но так. Вот они в кадре: слева Марчелло, справа Эмма, оба сняты в профиль, оба с бешенством смотрят друг другу в глаза. Одухотворенные яростью, волевые, тонкие лица. Эта пошлая Эмма орет во всю глотку то самое, что и следует сказать Марчелло: «Ты вечно недоволен, суетишься, находишься в постоянном беспокойстве. Трус! Чего ты боишься?» Едва ли не впервые — на всем протяжении фильма — мы видим в лице Марчелло ясно выраженное чувство собственного достоинства, мужественность, бунт. Вот когда он надумал защищать свою личную свободу! Поздно уже. Ему остается одно — обличать в Эмме мещанку. Он это и делает, причем в тех самых выражениях, в каких потом бу-

дут писать об Эмме киноисследователи и кинокритики: «Ты эгоистка! Твои идеалы изменны, жалки. Ты навязываешь мне жизнь червя! Ты способна говорить только о кухне и о постели. Человек, принимающий такую жизнь, — конченый человек. Он — червяк, грязь. Твоя любовь мне отвратительна, она агрессивная, липкая...»

Тем не менее, когда они яростно восстали против взаимной приспособляемости, унижающей обоих, когда каждый выступил за себя, каждый пытается отвоевать свою, другим присвоенную и другим искажаемую личность, — вот тут они больше всего люди. Ушедшее обаяние их отношений открывается нам тогда, когда отношения, кажется, уже разрушены до основания. Дело все время шло к этому, Эмма все время воспринималась только как обременительная тяжесть, как олицетворение пресной прозы существования, как посланница мещанской повседневности. Теперь же в Эмме видится еще и иное — оскорбленная, оскверненная, измученная душа, чья естественная заурядность, во всяком случае, не дешевле неестественной, мнимой и суетной судьбы Марчелло. Но, увы, они стоят друг друга и расстаться не в состоянии. Марчелло кричит: «Уйди, я хочу быть один, один!», но одному быть трудно, смелости не хватает. А Эмма вынослива и будет вечно ждать на шоссе. Резкий разворот машины — Марчелло, уехавший было, возвращается. Молча открывает перед Эммой дверцу. Предстоит все то же самое: уже не однажды отрететированный, заученный ритуал примирения. Марчелло платит по счетам. Мы видим — рядышком на подушке — две спящие головы.

Телефонный звонок. Штейнер покончил с собой и убил своих детей. Резко сломаны тягучие ритмы трагедии. Катастрофа.

Такие ужасные и такие внезапные, кажется, вовсе ничем не подготовленные удары наносит людям только сама жизнь. Искусство их, как правило, избегает. Искусство свои катастрофы готовит и заранее тщательно мотивирует, либо с катастрофы начинается и потом уже занимается исследованием причин и обстоятельств.

Феллини здесь наносит свой удар с неожиданностью жизненной. Катастрофа разламывает картину.

Белый кадр-удар — страшная, снизу вверх снятая спираль лестницы в доме Штейнера (мы уже упоминали о ней).

Отверстие в никуда. Нам передается чувство ужаса и невероятности, охватившее стоящего внизу и взглянувшего вверх Марчелло. Ослепительное отверстие в небытие.

Любой другой режиссер превратил бы эту находку в начало целой многозначительной монтажной фразы. У Феллини это —

мгновение, пространственный образ занимает какую-то неуловимую долю секунды. Ибо все подчинено ритму потрясения Марчелло, его реакции на событие и в конечном счете ритму самого события. Действие идет в быстром темпе (Марчелло бежит к месту смерти Штейнера), кадр с взлетающей вверх лестницей «звучит» как неожиданный белый взрыв.

Далее следуют тягуче, медленно длящиеся кадры: кабинет Штейнера; деловитая, энергичная работа вокруг смерти. Все заняты делом. Никто не обращает внимания на Штейнера: покойник в кресле, на втором плане, лицо в крови — единственный, кто делом не занят. Потрясенный Марчелло проходит мимо людей, что-то измеряющих, что-то записывающих. Выходит на балкон. Он в самом центре экрана и смотрит на нас. На лбу капли пота. Волосы на висках слиплись.

За спиной Марчелло размытая, блеклая — в каком-то мареве — панорама Рима.

«Боялся чего?» — допытывается следователь. «Боялся жизни», — неуверенно, сам себя не вполне понимая, говорит Марчелло.

Казалось бы, тема Штейнера окончена, казнь героя совершена. Но Феллини, верный себе, дает еще один финальный удар. Жена Штейнера. Она ничего не знает, на улице ее ждут. Ждут репортеры, целая толпа, ждут фотографы. Они хотят запечатлеть именно момент, когда она узнает. И вот молоденькая женщина, бодрая, оживленная, выскакивает из автобуса, торопливо направляется к дому. К ней подходит полицейский инспектор в штатском. Объективы фотоаппаратов со всех сторон нацелены на нее. Ее снимают — щелкают затворы. Она смеется, не понимая, почему привлекает внимание своры этих шустрых, работающих газетчиков. Каждый из них торопится урвать кусок чужого горя, чтобы продать — только и всего.

Женщину усадили в машину, захлопнули дверцу, машина рванулась, взвыла сирена. Вот теперь только со Штейнером действительно покончено. Пронзительный вой несчастья словно дробится в стеклах сияющего новизной многоэтажного дома.

Истории Штейнера, говорил режиссер, «можно дать много объяснений, и все они будут обоснованы, каждое толкование зависит от вашей точки зрения, от вашей веры, от вашей идеологии»²⁸. О своем понимании этой истории мы уже говорили.

²⁸ «Bianco e Nero», 1960, N 1—2, p. 13.

Добавим, что в феллиниевском «апокалипсисе» крайности сходятся, восторги оборачиваются сарказмами, неистовая жажда жизни — ужасом, отчаянием, комедия оказывается трагедией, а трагедийное нередко осмысливается иронически.

Трагическая, странная, даже зловещая тема Штейнера содержит в себе, кроме всего прочего, глубоко запрятанный оттенок жестокой иронии. Поступок Штейнера тоже обладает переизбытком, которым отмечен весь образ жизни, показанный в фильме. Только в данном случае это переизбыток рациональной последовательности, догматизм. Перед нами «все додумавший до конца» интеллект, с его надменными претензиями приносить своему представлению о будущем — оптимистическому или пессимистическому, своей железной логике проекта человеческие жертвы. Некая иная эстетическая система могла бы принять всерьез, за чистую монету этот трагический вывод и итог.

В этической и эстетической системе Феллини решение, принятое Штейнером, отвергнуто и осуждено.

В «Сладкой жизни» единственный поступок, совершенный с чувством ответственности перед людьми, — страшное, чудовищное убийство и самоубийство. Таков трагический итог взаимоотношений человека «частного» и человека «общественного» (определения Феллини), в которых формулируются для этого мастера противоречия между обществом и индивидуумом.

«Сладкая жизнь» сплошь посвящена «необщественным людям» и их «несвободе».

Мы знаем уже, что социология Феллини намеренно сосредоточена на проблеме праздности и паразитизма. Он открыл для себя, что именно в праздности, в досуге, в «ничего неделании» познается человек. «Скажи мне, как ты „ничего не делаешь“, и я скажу тебе, кто ты» — мог бы перефразировать Феллини известное изречение.

Но что бы мы ни думали о Штейнере и как бы ни воспринимали его гибель, для Марчелло она уже бесспорно означает крушение последней надежды. И Феллини ввергает Марчелло в последнюю оргию седьмого круга.

Пока люди испытывают какую-то тоску, они еще люди, когда даже тоску перестают ощущать — становятся обезьянами.

Последняя оргия «Сладкой жизни» — именно обезьянья оргия.

Начинается она снова сильным аккордом «автомобильной симфонии»: роскошные белые машины, сияя и ослепляя огромными фарами, мчатся по ночному шоссе. Но тут уже и автомобили будто осатанели: они обгоняют друг друга, стучаются боками, от-

чаянно летят в ночь. Ворота загородной виллы современной архитектуры заперты; это не препятствие, их расшибут сходу автомашиной. Дом пуст, хозяйна нет, и это не беда: камень летит в огромное стекло. В виллу вламывается обезумевшая орава. И тотчас оказывается, что им скучно.

Если аристократы предыдущей оргии стремились испытать удовольствие, перешагнув последнюю градь нравственности, то это значит все же, что некое представление о последней грани и, следовательно, о нравственности они имели. Эти же лишены даже возможности перешагнуть какой-то нравственный порог, ибо ни малейшего понятия ни о нравственности, ни о безнравственности не имеют. У них нет ощущения аморальности. Два педераста в женских платьях, с женскими прическами, с покрашенными губами танцуют. Но в танце их нет ничего вызывающего, ничего эпатажного, они просто скучливо танцуют и все; не подозревают, что такое зрелище способно кого-нибудь смутить. Извращение для них столь же пресно и скучно, как и то, что иные сочли бы нормой.

А коль скоро только понятия нормы (пусть самые элементарные) и морали (пусть даже первобытной) создают возможность общежития людей, то, приглядываясь к поведению всех этих юнцов и девиц, стройных или горбатых, видишь: они не люди. Просто не люди. Они — обезьяны. Так Феллини и эту свою мысль довел до конца, до полной наглядности.

И впечатление только усиливается от того, что оргия время от времени прерывается деловыми разговорами на биржевые, торговые, спекулятивные темы. Не колеблясь, Феллини размещает всех монстров обоих полов на фоне белой, современной, комфортабельной, выстроенной со вкусом и размахом виллы. На фоне совершенных, прекрасных, целесообразных в каждой мельчайшей мелочи и стремительных автомобилей. Итак, вот для кого тысячи людей работали, думали, творили, создавали эти машины, вот для кого зодчий рассчитывал свою уникальную постройку, вот для чего натерли эти полы, протирали огромные стекла, мигом разбитые.

Марчелло бродит тут в состоянии последнего опустошения. И в то же время он возбужден, активен; впервые пьян и впервые он проявляет инициативу; пытается забыться — и начинает злиться; старается вдохнуть жизнь в подыхающее обезьянье веселье — и начинает буйно раздражаться, мстить, оскорблять, хотя здесь никого уже не оскорблешь.

Оргия тянется вяло и долго, перебиваясь приступами бессильного гнева и фиглярскими выходками Марчелло. Вот он разорвал

подушку и пригоршнями кидает пух в лица гостей. Вот облепляет пухом лицо совершенно ослотившей и томно кудахчущей женщины. Вот эта дама на четвереньках, счастливо улыбаясь, пересекает гостиную, а Марчелло, оседлав ее, яростно погоняет, хлопая пьяное четвероногое по заду... Женственные юноши, прижавшись друг к другу, скучливо следят за его эскападами. Феллини, кажется, тут и сам изнемогает от скуки и усталости, в этом эпизоде он теряет чувство меры и ритма, скука изображена скучно, бесформенность развала — бесформенно. Однако в правдивости и актуальности этих изображений Феллини заново с горечью убедился через десять лет после премьеры «Сладкой жизни». Вернувшись в 1970 году из Соединенных Штатов, он рассказывал: «Я побывал в Нью-Йорке в подпольном клубе. Огромный слабо освещенный зал, обычное брэнчанье джаза. Полуобнаженные тела на полу напоминали разноцветную морскую водоросль, вздрагивающую в ритме музыки, потонувшую в транс. В стенах виднелись большие ниши. Из каждой ниши свешивалось по четыре, пять, шесть пар ног — мужских и женских, белых, черных, желтых. В этой сырой тараканьей темноте, в этой половой беспорядочности все эти парни и девушки казались мне одним гигантским существом, корчащимся, чтобы согреться, чтобы сожрать ту часть самого себя, глубокую и сокровенную, без которой индивид перестает быть самим собой, т. е. человеком. На это было страшно смотреть. Процесс превращения молодых людей в огромную дышащую амебу, их затерянность в страшном горниле, где все сгорает и все растворяется — старые мифы, изношенные идеологии, изжившие себя утопии — во всем этом было что-то жертвенное. Это — всеобщее и очень спокойное самоубийство, незаметно охватывающее все больше и больше людей»²⁹.

Как десять лет тому назад, так и теперь молодость приносится к жертвеннику гибнущей цивилизации. Феллини испытывает страх перед этим зрелищем, — страх, но не жалость. Молодежь, гибнущая в последней новелле «Сладкой жизни», жалости не вызывает. Авторское сочувствие привлечено только к одной Наде, и ее стриптиз показан драматически взволнованно.

Ибо только одна Надя — еще живое человеческое существо в зевающей толпе уродливых всезнаек (на самом-то деле ничего не знающих о жизни, никогда не живших). Она попала в кадр в тот момент, когда только собирается «освободиться», хочет потерять стыд, последние остатки человечности. Надя — дебютантка в этом

²⁹ «Play Boy», 1970, may, p. 30.

«бедламе нелюдей». Ее «посвящают в новую жизнь». Красивая, стройная, очень пластичная женщина раздевается. Глаза полузакрыты, лицо изнемогает; процесс избавления от стыда и уничтожения своего женского естества мучителен. Внутренне драматичное, снимаемое долгими, плавными кусками, в разных ракурсах, сбоку, сверху, это зрелище представляет собой изысканную и очень гармоничную киноживопись. Перед нами, как уже замечено выше, — вариант ренессансной Венеры. На полу лежит красавица, а в кадре — возле самого ее лица, прекрасного и мучительного, — чьи-то босые ноги.

Слышатся деловитые, технические замечания: «Ошибка. Чулки снимаются в самом конце».

После такой оргии кажется, что жизнь на земле кончилась. Фильм завершает образ почти сверхъестественный.

Утро. Участники оргии вываливаются из дому в лес. Бодро ковыляют под высокими соснами, протрезвевшие, серые, лица у всех стертые, пустые. Лес дан в каком-то сумрачном, нездешнем освещении. Фигуры в лесу — движущиеся с непонятной и неожиданной (откуда только у них еще силы берутся?) энергичностью, торопливостью и видимой целеустремленностью — воспринимаются как образы людей, перешагнувших, возможно, грань земного бытия. Эти мертвые души поспешно движутся к какой-то непостижимой и загадочной цели. Вдруг, оказавшись уже на опушке леса, все они, эти измятые, сами себя измучившие люди, застывают на мгновение. Им что-то открылось, что-то явилось. Что-то произошло. Они остановились на грани следующего феллиниевского кадра, который уже предвещает свое торжественное приближение, свое подступающее — и неотвратимое — чудо все усиливающимся и непонятым пока мощным рокотом.

Перебивка. Впервые в кадр широким, вольным движением вкатывается морская волна и заливает прибрежный песок.

Вся «сладкая жизнь» при последнем своем издыхании тоже своего рода «волной» выкатилась на берег, навстречу равнодушной к людям и к их нравственному убожеству, всегда прекрасной и всегда свободной морской стихии. Открывается общий план. Длинная пенистая линия прибоя. Мерный накат невысоких, монотонно бегущих к берегу валов. Пустынность пляжа. На опушке леса маленькие, едва заметные фигурки тех, с кем вместе мы только что провели дикую и утомительную, изнурительную ночь. Среди деревьев виднеется белым пятнышком летний костюм Марчелло. И белый цвет, цвет трагедии, заливает постепенно весь широкий экран.

В «Сладкой жизни», как уже замечено выше, рассвет неизменно приносит с собой разочарование и боль. Финал картины — снова рассветный — стократно усиливает эти чувства и дает им новый, последний поворот, новый окончательный смысл. Феллиниевская живопись светом становится одновременно изощренной и вдохновенно простой. Доминирует белизна. Белесое море, утонченно — дугой — выгнутая, легкая и подвижная, отчетливо белая кромка прибоя, серо-белая полоса пляжного песка, серый — с жемчужной пленкой — топкий слой воды, накатывающейся на песок, размыто-сероватый дальний план леса. Чистая, почти крахмальная белизна костюма Марчелло становится цветовым центром всей композиции. Мертвые души, окружающие Марчелло, вместе с ним приближаются к морю, к самому краю воды, и тут мы замечаем группку людей с блестящими голыми спинами. Рыбаки, с трудом напрягая все силы, выволакивают из моря тяжелую сеть. Марчелло и его спутники с любопытством ждут: что-то будет? В этот момент Феллини наносит и им, и зрителям совершенно непредвиденный эмоциональный удар. Ставит мрачную и многозначительную точку.

Рыбаки вытаскивают на берег моря чудовище. Это — скат. Он огромен и мерзок. Камера приближается. Крупные планы: заключенное в шершавую, мерзостную шкуру студенистое, колышущееся серо-белое тело морского монстра. В складках кожи его проворно движутся маленькие, гнусные торопливые крабы. Еще более крупный план. На экране — один только глаз чудовища. Большой, слезящийся, тоскующий глаз.

Чудовище, вытасченное из морских глубин, с какой-то странной, непостижимой, потусторонней горечью — словно с того света — глядит на выродков. А они глядят на него. Холодное, бледное море подкатывается к их ногам.

В этот миг Феллини дает средним планом их лица. Все отрезвели. Все не то чтобы снова стали людьми, но как-то опомнились, внутренне остановились, на мгновение себя осознали. Что-то высшее коснулось, наконец, бледных лиц и угарных душ. Стыдливо-горестная морщинка прорезала вдруг лоб Марчелло. Глаза Мастроянни прищурены. В них — озадаченность, напряженная попытка что-то понять... Руки упали вниз, вдоль элегантного белого пиджака. Весь этот средний план молчания людей, увидевших чудовище, молчания сосредоточенного и будто ожидающего разгадки — длителен и намеренно статичен.

И тотчас откуда-то из-за кадра ветер приносит слабый, зовущий голос. Мы видим Паолу, которая заметила Марчелло, узнала

его, окликнула. Он слышит ее, но слов разобрать не может, видит ее, но не узнает. Неширокая полоска воды разделяет их, но эта полоска непреодолима. Марчелло делает несколько шагов по направлению к девочке, опускается на колени в песок, бессильно уронив руки. Мучительное желание что-то важное вспомнить скользит по его лицу. Он совсем одинок — фигуры его спутников отступили назад, в фон и глубину кадра. Он не может ни вспомнить, ни услышать, ни понять Паолу. Он будто оглох, не слышит зова своего ангела.

Долгим горестным взглядом смотрит Марчелло на Паолу, что-то кричит ей, но шум прибоя заглушает его голос, и хотя он на коленях движется к Паоле, хотя хочет приблизиться к ней, Паола для него недостижима.

Тут слиты воедино в одном мощном аккорде противоречивые, противоборствующие чувства, которые пронизывают весь фильм: скученность людей и их разобщенность, одиночество человека и его потребность в другом, бессмысленность жизни и мучительное желание постичь, услышать ее смысл.

Один из репортеров, интервьюировавших Феллини, спросил его, что олицетворяет собой Паола, эта «девushка на пляже». Здесь, сказал журналист, есть «элемент загадочности. Делаете ли вы это умышленно?»

«Видите ли, — возразил Феллини, — художнику трудно отличить, что он делает умышленно, а что загадочно или необъяснимо. Я знаю, что я хочу определенного эффекта, и я пытаюсь достигнуть его и знаю, зачем мне нужен этот эффект. Но что касается более глубоких мотивов, смысла некоторых событий внутри фильма, я не думаю, что это планируется заранее. Это происходит спонтанно и необъяснимо. Так что, с моей точки зрения, нельзя пускаться в научное исследование, пытаюсь с его помощью проанализировать каждый момент фильма и все намерения его создателя»³⁰.

К словам режиссера можно было бы добавить и простое соображение о многозначности всякого подлинного искусства. Знание — пусть даже вполне достоверное — замыслов и намерений художника не гарантирует восприятия, вполне адекватного его намерениям. Но в данном конкретном случае эффект, которого хотел добиться Феллини, без сомнения достигнут — перед нами финал, завершающий все мотивы огромного кинематографического полотна, освещающий их светом далекой, едва брезжащей, но

³⁰ «Загадка Федерико Феллини». — «Неделя», 1965, № 51, стр. 16.

все же существующей надежды. Именно надежду приносит с собой образ Паолы.

Все человеческое, все духовное, истинное сожжено в ночах «сладкой жизни», все «расхищено, предано, продано». И все-таки Паола улыбается своей непостижимой, детской и приветливой улыбкой. Конец.

Все уходит в песок — один из лейтмотивных образов феллиниевской поэзии. Человек, обессиленный и обезволенный, ползет на коленях, увязая в песке. Человек гибнет.

Его еще, однако, можно спасти. Об этом кричит Паола над ветром, над песком и морем.

Итак, фильм начался с символического полета Христа над Римом, фильм кончился символическим образом моря и изверившимися, потерявшими себя людьми. Вся знаменательность такого обрамления фильма небом и морем подчеркнута тем, что на протяжении «Сладкой жизни» природа как действующее лицо почти вовсе отсутствует. Ее образы в фильме редки и «специальные» — темная стена леса, возле которого Сильвия перекликается с собаками, одинокое деревцо, терзаемое толпой, — и все почти.

Функции пейзажа в «Сладкой жизни» принимает на себя архитектура. Обитатели этого фильма далеки от природы, от леса, моря, полей и неба, они живут среди мира, возведенного человеческими руками. Этот мир тоже по-своему прекрасен, и Феллини любовно открывает его красоту: красоту древних сооружений и новейших, самых современных зданий, торжественных церквей и больниц, целых ансамблей и отдельных вилл. Но вся эта красота, материализовавшая в себе талант и труд людей, людьми же попорана. Вот почему в конце произведения оказывается необходимым возвращение к природе, к миру, независимому от человека, от человеческой несостоятельности, — к гневному морю и к соснам рощи «последнего берега мира».

Мы уже говорили, что интонация фильма объективна до жесткости. Вместе с тем автор, конечно, прав, когда ему «кажется, что весь фильм, все герои его рассматриваются с некоторой симпатией, с некоторым чувством соучастия»³¹. Тут явное противоречие: взгляд со стороны и в то же время сопереживание, нескрываемое сочувствие и соучастие. Вот это именно противоречие — мнение самых существенных для понимания стиля «Сладкой жизни». И с ним самым непосредственным образом связано

³¹ «Bianco e Nero», 1960, N 1—2, p. 12.

феллиниевское «торможение»: намеренная «долгота» ритмов, изменившая самую природу эмоции, процесс, темп, характер восприятия кинозрелища.

Если говорить о сокрушении всех и всяческих иллюзий, то следует сказать, что прежде всего у самого искусства Феллини отнимает возможность создавать какие бы то ни было иллюзии. Если верно, что, как заметил Ло Дука, «в отличие от литературы кино не дает времени для размышлений»³², то «Сладкая жизнь» выстроена и распостерта на экране таким образом, с такими незаметными внутренними паузами и замедлениями, что зритель имеет полную возможность наблюдать и думать.

Феллини всячески тормозит — не столько действие даже, сколько так называемый «зрительский интерес» (сюжетный), настойчиво добиваясь эпической глубины и серьезности восприятия.

Торможение это (как и «удары», ритмически его сменяющие) аккумулирует огромную энергию художника, которая распределена таким образом, что, как и в брехтовской системе, диктует зрителю восприятие не только эпически размышляющее, но и активно ассоциирующее (ибо всякая метафора активна), не только резко критическое, разумное по отношению к изображаемому, но и очень личное, независимое от воли автора, как она ни велика.

Во всем стиле фильма есть гармоническое и напряженное сочетание трагедии и комедии, чрезмерности и лаконичности, патетики и пародии, гиперболы и документальности.

Киноязык Феллини далеко не прост, но в «Сладкой жизни» оказался понятен всем, всему миру. О своих идейных задачах Феллини, после того как фильм появился на экранах, сказал без обиняков: он хотел «отразить беспомощность и хаос, царящие сейчас в мире, в котором мы живем», хотел охарактеризовать «бесстрастное общество, влачащее день за днем вынужденное существование»³³.

О том, что фильм «попал в цель», в один голос говорили прогрессивные критики и мастера кино.

Католическая же критика бушевала. Франц Турки, выступая в сенате, потребовал запрещения фильма, ибо он-де «изображает Рим в качестве средоточия разврата и оскорбляет его достоинство как центра католицизма и древней цивилизации»³⁴.

Джойс Луссу писала в советской «Литературной газете»:

³² L o D u c a. Introduction. «La Douceur de vivre», p. 14.

³³ «Fellini tells why... to John Francis Lane». — «Films and Filming», 1960, N 6, p. 28.

³⁴ «Советская культура», 10 марта 1960 года.

«Те, кто изображен в этом фильме, возмутились, как никогда... На просмотре „Сладкой жизни“ в Милане весьма приличные господа, которые, по-видимому, сочли, что Феллини слишком точно изобразил их в персонажах своего фильма, плевали режиссеру в лицо и хотели его избить. В Риме один господин вызвал Феллини на дуэль на том основании, что картина, по его мнению, „поливает грязью лучшую часть итальянского общества и, следовательно, родину“. Группа дам покинула зрительный зал, крича, что Феллини — „большевик“ и что если так будет продолжаться дальше, Падуанскую равнину „заполнят донские казаки“. Орган Ватикана — газета „Оссерваторе романо“ в статье, озаглавленной „Довольно!“, заявила, будто фильм наносит вред общественной нравственности...»³⁵.

Итальянская писательница Флора Вольпини сказала, что в фильме «нет ни гуманности, ни жизни», что он «полностью лишен всякой морали». Редактор одного из католических журналов дон Умберто Тавернари отозвался сухо и пренебрежительно: «Если говорить о документальном фильме, то Феллини достиг своей цели, создав мозаику эпизодов, подчас не связанных с общей идеей произведения. Как священник я отвергаю возможность показа этого фильма молодежи, ибо даже если его автор и ставил перед собой какую-то позитивную задачу, то он стремился к ее осуществлению посредством слишком неприкрытого описания пороков изображенного им общества». Этот отзыв интересен тем, что священник не отрицает правдивости феллиниевских изображений, даже называет их «документальными». Но именно поэтому против них возражает.

Наивно было бы думать, что Феллини оказался «социологом поневоле», что «Сладкая жизнь» возникла сама собой и «безотчетно». Феллини обычно заранее знает почти все, что хочет сказать. После того, как стало ясно, что «Сладкая жизнь» вызвала скандал и переполох мнений, Феллини шутя заметил: «В мои намерения не входило вызвать гражданскую войну в Италии... Но я испытываю удовольствие, видя, что фильм попал в цель»³⁶.

Он, однако, настойчиво спорил с теми, кто считал, что фильм «ужасает». Феллини ссылаясь на Ювенала, «у которого сквозь сатиру всегда проглядывает радостное лицо жизни», спрашивал, «что может быть ужасного в таком нежном повествовании.

³⁵ Джойс Луссу. Фильм «Сладкая жизнь» и его хулители. Письмо из Италии. «Литературная газета», 28 апреля 1960 года.

³⁶ «Films and Filming», 1960, N 6, p. 30.

да, именно, исполненном нежности?». Постановка вопроса кажется парадоксальной, как и настойчивое указание на «нежность» повествования, монументального и грозного, полного тревоги и тоски, гнева и мрачных предчувствий, трагического и пророческого. Тем не менее в неожиданном авторском определении есть своя правда. Феллини продолжал: «Мне кажется само собой разумеющимся, что сквозь каждый предмет, каждое лицо, каждую фигуру, каждый пейзаж, как сквозь прозрачное стекло, видна их внутренняя сущность. Именно это я и пытался сказать, хотя мой фильм представляет собой панораму траура и руин. Эти руины освещает такой яркий, такой празднично-веселый, такой золотистый свет, что жизнь становится сладостно приятной, она все равно сладостна, пусть даже рушатся развалины и загромождают своими обломками твой путь. Ну, в общем, я хотел сказать, что этот фильм вовсе не ужасает, это неправда... Мне кажется, что я выражаю надежду, а не отчаяние»³⁷.

Действительно, фильм Феллини целиком негативен только в логическом, рациональном и интеллектуальном плане. С этой точки зрения — с точки зрения холодного разума — видно только одно: все ценности цивилизации разрушены, перед нами — руины, обломки, траур, все связи между людьми порваны, люди не способны понять друг друга, не могут ни выявить себя, ни насладиться существованием, они разобщены, у них нет ни желаний, ни даже иллюзий.

Но есть у фильма и иной, более высокий образный сверхреальный план и смысл. Внутри его трагических ночей по полотну экрана гуляет красота, ради которой стоит жить. Природное, «запрограммированное», изначально данное совершенство мира — вот источник жизненной силы, надежды и «нежности» этого творения. Утверждение прекрасной материальности мира и одновременно высшей духовности человека, его божественного достоинства и творческой силы — такова позитивная программа, выступающая из-под траура сожалений и разоблачений. Ибо «жизни небывалой невообразимый ход», ее хаос и кошмар приведены художником «в строй и ясность». Из хаоса сотворена красота, а с красотой приходит надежда.

В 1962 году вышел фильм «Боккаччо, 70», состоящий из четырех отдельных, не связанных между собой маленьких киноновелл итальянских кинорежиссеров Марио Моничелли, Лукино Висконти, Витторио Де Сика и Федерико Феллини. Как видно уже

³⁷ Сб. «Федерико Феллини», стр. 179—180.

из названия, фильм дает современные вариации нескольких сюжетов бессмертного «Декамерона». Новелла Феллини называется «Искушение доктора Антонио» и носит отчетливо сатирический характер. Герой новеллы — мещанин-моралист, учитель Антонио, обучающий подростков «равнению направо». Антонио играет Пеппино Де Филиппо, играет своего рода вариацию «человека в футляре». Вечно в шляпе и с зонтиком, Антонио ворчит по всякому поводу и ежедневно настойчиво и неугомонно борется против всевозможных грехов и соблазнов. Он выслеживает влюбленные парочки, он мешает им целоваться в автомашинах, он прерывает слишком, по его мнению, скабрёзные представления варьете, он публично дает пощечину даме, декольте которой, с точки зрения Антонио, чересчур велико и соблазнительно. (Такой эпизод на самом деле произошёл в Риме и вызвал большой публичный скандал, — даму ударил депутат парламента, христианский демократ Скальфаро.) С веселым коварством Феллини быстро обнаруживает истинную причину рвения доктора Антонио: этот рьяный борец против нарушений нравственности на самом-то деле мучим неудовлетворенной чувственностью. Он протестует против того, что его возбуждает. Или, иначе, возбуждаясь, он вынужден протестовать.

И вот этого-то маленького человечка, воспаленного поборника нравственности, Феллини ставит перед фактом грандиозного соблазна. Грандиозного уже просто по своим размерам. На площади выставлен огромный рекламный стенд молочной фирмы. На этом стенде изображена роскошная Сильвия из «Сладкой жизни», Анита Экберг в платье с немыслимо глубоким вырезом на прекрасной груди и с невиннейшим стаканом молока в руке. Во всей своей ошеломляющей соблазнительности Анита Экберг посреди площади непринужденно разлеглась на диване. Есть от чего прийти в замешательство, в ярость, есть от чего потерять самообладание! Пеппино Де Филиппо ведет роль Антонио с тем безудержным энтузиазмом, которым в свое время так смешили своих зрителей мастера комедии дель арте. Его Антонио, дергаясь, беснуясь и горячась, пытается сплотить общественное мнение и возглавить борьбу против безнравственного плаката. Но, негодуя и проклиная, он, сам того не заметив, влюбляется в рекламное изображение. Тотчас Анита оживает. Гигантская женщина, словно Гуливер среди лилипутов, разгуливает босиком по Риму. Антонио гоняется за ней со своим зонтом. Она благосклонно сажает его, крошечного, к себе на грудь, хохочет, поддразнивает его, кокетничает с ним, рассматривает черненького человечка на своей ладони и т. д. А в голове микроскопического, как насекомое, святоши, «учителя мо-

лодежи» происходит нечто невообразимое — все это передает мимика знаменитого комического артиста.

Таково в фарсовой интерпретации Феллини искушение современного «святого Антония». Откровенная пародия кончается тем, что Анита возвращается обратно в рекламное панно и застывает в прежней позе. Что же касается Антонио, то он попадает прямохонько в сумасшедший дом. Конечно, «мораль» этой маленькой притчи не сводится к тому, что «любовь побеждает самых закоренелых моралистов», — как полагал рецензент газеты «Паэзе сера»³⁸. Вернее было бы сказать, что и в этой шаловливой киноновелле Феллини высмеял тех самых мещан и святош, которые были напуганы и скандализированы его «Сладкой жизнью». «Феллини, — писал в „Унита“ Аджео Савиоли, — дал здесь простор своей барочной выдумке, своей любви к искусственным ситуациям посредством множества зрелищных находок, в какой-то мере представляющих собой ироническое продолжение „Сладкой жизни“. Это — блестящий образец режиссерского мастерства»³⁹.

Можно добавить, что, кроме того, это — еще и непринужденная шутка художника, позволившего себе в антракте между двумя своими крупнейшими творениями маленькую, едкую, полную юмора и сарказма, выполненную с размахом феллиниевского стиля бурлескную интермедию.

³⁸ Сб. «Федерико Феллини», стр. 194.

³⁹ Там же.

Моцарт (за фортепьяно)

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.

А. Пушкин

Сумрак на экране. Ожидание замерло в кадре. Медленно различаем голову в черной шляпе. Голова неподвижна, лица не видно. Длится странное застылое молчание. Ни звука. Затем мы видим, что мужчина сидит за рулем автомобиля, но не едет. Мы как бы рассматриваем это неподвижное молчание, мы замечаем десятки других автомобилей: они стоят. Затор в современном туннеле, на современной улице. Вынужденны и эта странная тишина, и остановка, и полная изоляция одной машины от другой, хотя все они притерты друг к другу впритык, стекло в стекло, дверца к дверце. Движение замерло, быть может, надолго. Моторы остановлены. Жизни нет.

Человек в черной шляпе со странно закрученными вверх полями начинает задыхаться. Видимо, газ. Человек суетливо нажимает на какие-то ручки и кнопки — мечется, силится вырваться наружу. Ничего не выходит. Герметически замкнутое пространство не выпускает его. Стекла непробиваемы, дверцы зажаты боками других автомобилей. Раздается хриплое дыхание и отвратительный скрип по стеклу: человек, захлебывающийся в неживом воздухе кабины, скребет ладонями, ногтями, подошвами ботинок по ветровому стеклу. Он погибает. Звуки гибели остаются внутри кабины. Вне ее — прежняя тишина и десятки соглядатаев. Объектив неторопливо и

внимательно рассматривает одну машину за другой. Пассажиры других автомобилей равнодушно, с холодным вниманием смотрят на конвульсии погибающего. Некоторые занимаются своим делом, Худой мужчина пустыми глазами уставился в пространство, положив руку на обнаженное плечо соседки. Толстый уткнулся в свою газету. Женщина, сладострастно изнемогая, запрокинула голову, тело ее обнимает старик. Некий лысый пристально, не мигая, в упор смотрит, как другой задыхается. Скрежет стекла. Голый череп бесстрастного свидетеля чужой муки. Стекло — череп, стекло — череп. В окнах автобуса окоченели в странных позах пассажиры, свесив вниз тряпичные руки.

Но вот человек выбрался из герметически закупоренной кабины и выполз на крышу автомобиля. Не погиб, хотя, быть может, умер. Вот он неуверенно стоит там, на ветру, выпрямившись, наконец, во весь рост. Развеваются полы черного пальто. Шаг вперед, в воздух, в пустоту... Человек широко расставил руки и — полетел. Из замкнутости в бесконечность.

Высоко в солнечном небе летит этот человек в черном пальто и черной шляпе над большим городом. Потом, в мгновение ока, город исчез, забыт, и мы уже замечаем где-то далеко внизу песчаный пляж. Призывно сверкнуло море. Но полет нашего черного человека среди всей этой молниеносной красоты почему-то лишен свободы, фигура его странно скована, движениям мешают пальто, ботинки, шляпа, они безоговорочно нелепы в волнах света, воздуха и солнца. Полет этот бесцелен, неуправляем, мучителен, не то, что счастливый и дерзкий полет великолепной Маргариты над булгаковской Москвой. Когда Маргарита, хохоча от восторга и освобождения, вылетела из окна арбатского особняка, ей навстречу «вырвался и полетел громовой, виртуозный вальс». Она была совершенно «невидима и свободна», этот человек видим и несвободен. Приветствуя полет Маргариты, вальс над садом ударил сильнее. Здесь в фильме раздался чей-то злорадный смешок и впервые послышался звук человеческого голоса, сказавшего: «Поймали!» Поймали, накинув снизу сильным взмахом лассо и петель схватив летящего за ногу. Стремительное падение сверху, с головокружительной высоты, вниз, в бездну...

Через секунду слышен равномерный голос врача: «Дышите. Глубже. Не дышите. Дышите». И спокойное выстукивание грудной клетки. Все предыдущее было сном и кошмаром. Человек очнулся. А мы все еще не видели его лица.

Так начинается фильм «8 1/2». Этот зачин, странный и неожиданный, не дает пока никаких оснований судить о содержании и

структуре вещи, впервые публично показанной 18 июля 1963 года в Кремлевском Дворце съездов во время III Международного московского кинофестиваля. Федерико Феллини в своей речи перед премьерой говорил:

«Должен признаться, что сейчас мне хочется побежать в кинопроекторную кабину и попробовать внести еще несколько исправлений в уже готовую ленту, самому переводить ее диалоги на все языки, которые будут звучать в наушниках во время демонстрации. Однако это невозможно, и поэтому хочу постараться предварить просмотр несколькими словами, чтобы добиться полной ясности...»

«В жизни каждого человека, — продолжал Феллини, — бывает период, когда ему надо углубиться в себя, разобраться в том, что с ним происходит, может быть, рассказать об этом другим. Мой фильм — как раз такой рассказ о самом себе. Мне хотелось бы выразить в нем веру в человека, в то, что настоящий художник должен найти в себе силы победить сомнения, которые его обуревают, даже если для этого необходимо одержать творческую победу над самим собой»¹.

21 июля жюри приняло единогласное решение: «Большой приз фестиваля присуждается фильму „8 1/2“ режиссера Федерико Феллини (Италия) за выдающуюся творческую режиссерскую работу, в которой он отражает внутреннюю борьбу художника в поисках правды»².

Все, что известно нам о самом Феллини, о том, как сам он работает, как мучительно добивается единственного, предощущаемого, но до самой последней минуты неясного и неугаданного решения, о том, как упорно, напряженно, то вдохновенно и стремительно, то уныло, безнадежно, впадая в депрессию и в отчаяние, то весело и горячо, а то, поддаваясь длительным приступам «мечтательности» и «лени», обдумывает он каждый шаг вперед, каждый метр своего нового фильма, — все это показывает, сколь мучительны и трудны для него самого внутренние борения «в поисках правды». Даже такая, на первый взгляд, сравнительно элементарная задача, как выбор актера на ту или иную роль, часто оказывается для него изнурительно сложна. Когда он готовился начать съемки фильма «8 1/2», по всей Италии его ассистенты искали и никак не могли найти исполнительницу роли Сарагины. Облик и характер женщины, которая в фильме зовется Карлой, был

¹ «Москва фестивальная». — «Известия», 20 июля 1963 года.

² «Правда», 22 июля 1963 года.

подробно изложен в газетном объявлении. Понятно, что по этому объявлению к режиссеру являлись сотни женщин. Однако даже самые подходящие чуть-чуть отличались от образа, который уже жил в воображении режиссера, а компромисс был невыносим, и Феллини отказывал и отказывал претенденткам до тех пор, пока вдруг не догадался, что надо просто-напросто уговорить актрису Сандру Мило пополнить — ни много, ни мало — на восемь килограммов, и тогда будет найдена Карла. На роль главного героя фильма поиски велись в огромном диапазоне — от Чарли Чаплина до Лоренса Оливье. С Оливье даже начаты были переговоры. Марчелло Матростройни, только что снявшийся у Феллини в «Сладкой жизни», терпеливо ждал и смутно улыбался.

В конце концов эта смутная, нежная улыбка решила дело. Феллини отказался от Лоренса Оливье, ибо вся фактура английского артиста — особенно его твердый, волевой подбородок — была слишком определена, сурова. Оливье не доставало мягкости, легкости, способности к шутливости. С другой стороны, Матростройни прежде никогда не играл ролей, хотя бы издали и исподволь приближавших его к тем задачам, которые ставил перед артистом новый фильм Феллини. В актере, казалось, уже в «Сладкой жизни» полностью себя выразившем, излившемся до дна, предстояло обнаружить совсем новые возможности и новые, еще не исчерпанные ресурсы дарования. В какой-то момент Феллини почувствовал и угадал эти новые возможности, в них поверил, и одна из труднейших задач была решена.

Однако, как ни существенны назначения актеров на главные, да и на эпизодические роли затеваемой картины, это — только прелюдия к самой работе, только самое начало ее. О том, с каким темпераментом и как вдохновенно работает Феллини со сценаристами, с актерами, с художником, с оператором, с композитором, восхищенно рассказывали почти все его соратники. Они говорят и о внезапных импровизациях режиссера, и о его «яростной приверженности к блеску формы, который, — по словам Брунелло Ронди, — и есть основа его стиля, самовластно зрелищного и рельефно современного»³. Все они замечают, что Феллини «создает свой фильм именно тогда, когда снимает», — эти слова принадлежат Туллио Пинелли, многолетнему спутнику Феллини⁴. Марчелло Матростройни в одном из своих интервью назвал работу Феллини

³ Brunello R o n d i. Il cinema di Fellini. Roma, 1965, p. 30.

⁴ «Federico Fellini par Gilbert Salachas». P., 1963, p. 212.

«работой мага». «Его манера работать напоминает номер жонглера высокого класса,— пишет присутствовавшая во время съемок «8^{1/2}» Камилла Седерна,— он не перестает двигаться, не умолкает, отдает приказы молниеносно, поправляет с необыкновенной тонкостью и силой внушения, показывает, импровизирует реплики на ходу... воодушевляет статистов, актеров, рабочих, то размахивая руками, как дирижер оркестра, то сжав их на затылке, как мечтатель. Когда надо, он показывает улыбку женщины, гримасу клоуна, экстаз прелата. „Блистательное анданте“ и „грациозное крещендо“ — вот его ритмы»⁵.

Но даже после окончания съемок, когда другим кажется, что все готово и что переделывать поздно, Феллини, не считаясь ни с какими производственными сроками, подчас заново переделывает целые «главы» фильма. Феллини живет и работает в ритмах своего собственного, в высшей степени интенсивного времени. Время это не деловое и не житейское, а чисто творческое. Оно не знает торопливости и суеты, оно музыкально по своей природе. Когда все сроки безнадежно прошли, когда продюсер грозит расторгнуть договор, а журналисты заранее излагают содержание и характер якобы законченного фильма на страницах газет, Феллини все еще о чем-то мечтает, ищет, «ленится», а потом, когда фильм, наконец, выходит в свет, вдруг оказывается, что самого главного никто не знал и не мог предвидеть.

В сущности, рассказывая о том, как работает Феллини и почему его способ творить не укладывается в общепринятые кинематографические рамки, мы уже отчасти коснулись содержания и внутреннего сюжета «8^{1/2}».

Почти все фильмы Федерико Феллини воспринимались как события, почти каждая его картина вызывала споры. «Сладкая жизнь» казалась в этом смысле своего рода рекордом. Когда появился фильм «8^{1/2}», страстная полемика, сопровождавшая демонстрацию «Сладкой жизни», сразу как-то померкла, улеглась, и грандиозная фреска «Сладкой жизни» стала восприниматься уже как бесспорная, «доказанная» классика кинематографа. Характернейшая и интереснейшая черта творчества Феллини — каждый его новый фильм выдвигает перед зрителями и критикой столь сложные новые проблемы и дает их в таком новом идейном и эстетическом ракурсе, что проблематика предшествующего фильма, совсем недавно выглядевшая труднодоступной вершиной, вдруг

⁵ «8^{1/2}» de Fellini. Histoire d'un film racontée par Camilla Cederna. Paris, Ed. Jullard, 1963, p. 55.

становится ясной, как белый день, видится во всей своей классической стройности с новой высоты.

Происходит это потому, что, как уже было замечено в начале этой работы, Феллини с редчайшей стремительностью идет к самой сути эпохи, к самым сокровенным ее противоречиям, подчас недоступным точному социологическому анализу, но иногда доступным искусству, его особой аналитической силе.

И едва ли не каждый фильм Феллини оказывается поэтому «единственным в своем роде», едва ли не в каждом содержится — уже в самых общих его очертаниях, уже в конструкции, в выборе темы — некий сюрприз, полная неожиданность. Такие фильмы, как «Дорога», «Сладкая жизнь», приносили с собой открытие новой грани мира. Точно так же обстоит дело с фильмом «8^{1/2}».

Можно, конечно, сказать, что в этой картине ставится вопрос о месте и призвании художника в наши дни, в нашей жизни. Но такое обозначение формально и потому недостаточно. Хотя если совсем просто рассказать, о чем эта картина, то она о том, как мучается кинорежиссер Гвидо Ансельми, которому никак не удастся начатый фильм.

Итак, «8^{1/2}» — фильм о непоставленном фильме. Кинорежиссер Феллини повествует о творческом кризисе кинорежиссера Ансельми. Вот и все. Или почти все: этим содержанием вещи не исчерпывается.

У нас на глазах быстро и неотвратно рушится замысел Гвидо. Перед нами открывается зрелище провала, поражения и позора. Но одновременно — и тоже у нас на глазах — Федерико Феллини из осколков неудачи Ансельми создает свой шедевр.

Предметом фильма Феллини становятся творческие муки человека. Его поиски. Его терзания, кошмары, озарения, мечты, видения, воспоминания.

И если в какой-то мере правы критики, которые говорят, что этот фильм — самовыражение Феллини, то все же главной темой вещи остается мука невыраженности.

Внутренний мир художника оказывается темой фильма о художнике, духовная драма творца — содержанием.

Это не означает, что действие «8^{1/2}» происходит только в душе Гвидо. Нет, перед нами проходит и его «внешняя» жизнь. Нам открываются его отношения с женой, любовницей, продюсером, критиком, с актерами, которые должны сниматься в фильме. Более того, воспоминания героя знакомят нас с его детством, с его родителями. Нельзя сказать, что мы полностью узнаем его биографию.

Но важнейшие моменты его духовной истории, самые главные, существенные этапы творческой биографии художника мы познаем.

Сложнейшая, как бы вращающаяся вокруг Гвидо Ансельми ритмичными кругами композиция фильма Феллини центрирована. Из кошмарных снов героя, из его элегически ясных видений, из капризных или, напротив, строжайше ясных и логичных образов, вдруг свивающихся в его воображении, из напряженных и трудных отношений с женой Луизой или из приключений с любовницей Карлой, в которых он безуспешно ищет легкости и хотя бы минутного забвения, из монологов критика Домье, которые он только выслушивает, и из диалогов с продюсером, которому он вынужден все же что-то отвечать и что-то обещать, из более или менее эпизодических встреч, столкновений — отовсюду композиция фильма настойчиво и неизбежно возвращается к одному пункту, к идейному центру фильма. Этот центр — кризис сознания художника.

Сразу же возникает простейший вопрос: для чего Феллини понадобилась такая тема и такой герой? Для того, чтобы превратить фильм в своего рода исповедь? Для того, чтобы поведать миру о трудностях и муках творчества? Оба эти суждения в известной мере верны, и мы еще их коснемся. Но тут есть и другой, более веский резон.

Феллини настаивает на том, что действительность — это не только окружающий мир, расстилающийся за пределами нашего «я». Он жаждет напомнить людям о тех ощущениях, которые часто не принимаются в расчет. Речь идет о человеческом сознании, о той «жизни человеческого духа», которую Станиславский считал важнейшим объектом искусства, о внутреннем мире человека, который всегда так или иначе соединен с окружающим миром.

Вот это самое скрещение, соприкосновение внутреннего мира человека, его сознания, его духа с внешним миром и есть предмет изображения в фильме «8^{1/2}».

Не просто исповедь, не только самовыражение, не «лирика в чистом виде», но столкновение, конфликт «я» и «не я», связь между ними, ее разрывы и смыкания.

Вся эта трагическая, в сущности, тема выражена со скрытым юмором. Феллини будто послушался Томаса Манна, который советовал: «Побольше шутливости, ужимок биографа, стало быть, глумления над самим собой, чтобы не впасть в патетику»⁶. Неже-

⁶ Томас Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. 9. М., 1961, стр. 224.

ление возводит ситуацию фильма в степень возвышенной трагедии, неприязнь к патетике пронизывают всю структуру вещи, подсказывают и многие просто дурацкие положения, в которые попадает герой фильма Гвидо, и затаенную улыбку в игре Мастроянни. При всем своем неотразимом обаянии его Ансельми все же смешной человек.

Есть, бесспорно, элемент веселой мистификации зрителей в том, что установить конкретно, точно, где происходит действие фильма, почти невозможно. Вроде бы это — курорт. Усталый и больной Ансельми приехал лечиться. Как и полагается, его выслушивают врачи, как и следует, он пьет минеральную воду, блаженствует в серных ваннах. Живет в отеле. Но вся эта курортная жизнь неуловимо превращается в жизнь киностудии. И понять, где именно, на какой черте кончается лечение и начинается работа, где сонный быт курорта превращается в сумасшедший переполох кинопроизводства, где, наконец, вестибюль отеля оказывается холлом киноателье, нельзя. Все это беззаботно и лукаво спутано.

То состояние кризиса, борьбы с самим собой, в котором находится Ансельми, как раз и выражено в неустойчивости, в ритмических перебоях окружающего его внешнего мира. Сам же герой, художник, жаждущий ясности и сосредоточенности, никогда, ни разу не дается нам в состоянии спокойного размышления, раздумья. Нет, он бродит, шатается, садится на корточки, пытается встать на голову, кувыркается... Пространство вокруг него (хотя фильм снимался в павильоне) не обладает ни успокоительной замкнутостью, ни свободной открытостью. Мы видим Гвидо в тесных коридорах, в курортной толпе, в деятельном хаосе кинофабрики, в сумбуре вечерних развлечений, в ванной и в серных банях; мир, его окружающий, всегда неустойчив, иной раз до того неустойчив, что вот-вот, кажется, растает, рассеется, как туман. Так оно и бывает, и в этом тумане возникают вдруг видения, создаваемые воображением героя или выплывающие из его памяти; вот они-то обладают характерной устойчивостью, прочностью, красотой.

Тайна красоты, наконец, просто живописности кадра, которой так уверенно владеет Феллини, отдана здесь воображению героя. Даже тема природы, ее гармонии, всегда сочувственной человеку, возникает только в памяти Гвидо или в его видениях. Образ моря, столь важный для Феллини, явится в снах и в воспоминаниях детства. Но сам-то реальный курорт, где Гвидо не то лечится, не то работает, отодвинут от моря, и даже неба над ним не видно.

Феллини добивается такого чувства, будто место действия фильма «8¹/₂» находится на грани реальности и фантазии. Как в знаменитом чаплинском финале, где герой весело бежит по границе — одна нога в Мексике, другая в Соединенных Штатах, так Гвидо на протяжении всего фильма шагает по границе мира действительного и мира воображаемого.

Забавно, конечно. Но в такой ситуации всегда находится всякий художник. И прежде всего сам Феллини.

Когда, применительно к этому фильму, говорят об автобиографизме Феллини, то можно сказать только, что Феллини автобиографичен, как всякий поэт. Как поэт, чья внутренняя гармония помогает ему постичь трагические диссонансы времени.

Потому он и ставит в центре произведения фигуру художника.

Художник в современном переусложненном мире способен подчас со всем максимализмом человеческой совести если не понять, то хотя бы почувствовать и прочувствовать то, что не дано ученому в непосредственном наблюдении. Само наличие творческого импульса, отзывчивости таланта делает художника ответственным за все. Не виновным, нет — Феллини далек от такой мистической социологии. Но тем не менее ответственным, отвечающим духовно, морально за все происходящее в мире. Талант придает эмоциям художника и обостренность, и честность (или точность). Значит художник ощущает, как все, но острее, точнее и потому вместе с талантом принимает на себя миссию и потребность выражения своих чувств. Ведь осознанно или нет, интенсивно или нет, но каждый человек чувствует то, что выражает художник, — пусть сравнительно смутно или вяло, не в этом дело, но чувствует — подспудно, тревожно, с надеждой или с отчаянием.

Миссия художника предполагает обязанность до конца выразить себя. Но это означает одновременно (и неизбежно) необходимость выразить правду времени. Ибо художник, пока он художник и поскольку он художник, нерасторжимо связан с обществом, его формирующим.

Гвидо Ансельми в этом смысле не исключителен. Напротив, смятение его души выражает смятение общества, где он живет и творит. Смятением своим он и близок Феллини. Фигура Ансельми словно вытолкнута на экран трагическим эпосом «Сладкой жизни», той потребностью в лиризме, в откровенном самораскрытии, которая стала насущно необходимой для Феллини, как только закончилось его эпическое повествование. Возник необычный фильм, построенный по законам лирической поэзии, хотя законы

эти реализованы в движении зрительных образов. История одной души впервые раскрылась на экране с такой предельной откровенностью. Автор «Сладкой жизни», вглядываясь в себя, продолжает — в форме лирической исповеди — разговор «о времени и о себе».

Мощь этой лирической волны захлестывает зрителей. Итальянский критик Гуидо Аристарко в короткой статье, весьма полемичной по отношению к фильму, все же признает: «Но так же, как маг, Феллини владеет волшебной палочкой: в целом его фильм волнует и зачаровывает зрителя. Он обладает какой-то гипнотизирующей, покоряющей силой»⁷.

Сложная и действительно зачаровывающая, гипнотизирующая форма «8½» есть не что иное, как проявление предельного доверия к зрителю. Это доверие выражено даже в необычайном названии. Ведь всегда раньше в названиях фильмов Феллини содержалась квинтэссенция идеи произведения, отчужденного от автора, начавшего независимое от него существование. «Дорога», «Мошенники», «Сладкая жизнь» — примеры таких словесных квинтэссенций. «Огни варьете», «Белый шейх», «Ночи Кабирии» — названия иного рода, в них есть привкус коммерческого кино.

В данном случае, признаваясь в том, что он выплескивает на экран лишь лирическое высказывание о творческом процессе, о раздумьях и муках художника, Феллини отказывает своему фильму в названии и ставит просто порядковый номер. (Эта скромность, конечно, заинтриговывает. Зритель не может отделаться от некоего «зуда», от попытки разгадать шифр названия.) Уже одним этим Феллини как бы предупреждает зрителя: приготовиться, идут съемки, работа в разгаре, ты сейчас увидишь, как она делается, эта работа.

Конфликт между самоконтролем и творческим порывом природного дара, столкновение непосредственной художнической наивности, питающей всякое самобытное творчество, и противодействующих этому наивному творческому порыву или импульсу, охлаждающих, отрицательных сил насмешки, самопародии, интеллектуальной заносчивости и застенчивости, высокомерия и великодушия — таков внутренний конфликт героя, исследуемый и как бы преследуемый по пятам киноизложением Феллини.

⁷ Гуидо Аристарко. «Восемь с половиной». — «Искусство кино», 1963, № 11, стр. 147.

Характером этого конфликта определяются и особенности драматургии фильма, сюжет которого движется не всегда прямо «вперед» (согласно традиционному понятию о последовательности действия), а иногда и «назад» во времени (и в сознании героя), иногда и «в бок», «в сторону», по ходу возникающих у героя ассоциаций, воспоминаний и размышлений. Иногда же сюжет определенно движется «по кругу», постепенно сгущаясь и самоопределяясь вокруг какого-то одного тематического центра.

«Хронология» фильма запутана. Последовательность событий сознательно нарушена. Эпизоды жизни Гвидо Ансельми перетасованы, будто карты, весь пасьянс его биографии в причудливом беспорядке рассыпан по монтажному столу, и Феллини без всякой видимой логики берет то одну карту, то другую, выносит на экран то один, то другой кусок жизни героя. Связи между эпизодами словно случайны, своевольно ассоциативны. В момент, когда Гвидо Ансельми мог бы словами Пушкина сказать о себе: «Воспоминание безмолвно предо мной свой длинный развивает свиток», — воспоминания вдруг прерываются вторжением сегодняшней жизни, сдвигаются мечтами, образы прошлого пересекаются образами желаемого или просто возможного, вероятного.

Тут уже, как у Пастернака, «образ входит в образ».

В фильме слито воедино все, что есть (в настоящем), что было (в прошлом), что могло бы быть (в мечтах, в капризах воображения, в предвидениях и догадках). Причем Феллини настойчиво уравнивает в правах сегодняшнее и вчерашнее, действительное и воображаемое, незаметно соскальзывает из повседневности в мечту или сновидение и так же незаметно возвращается из фантазии в действительность. Он намеренно избегает четкой границы между эпизодами, происходящими в разных планах, в разных пластах реальности. Прием отбивки, резкого отделения одного эпизода от другого отвергнут.

Восприятие фильма поначалу затруднено⁸. Расставить эпизоды «по местам» и точно определить, что именно случилось с Гвидо Ансельми сию минуту, у нас на глазах, а что он вспомнил

⁸ Сам Феллини понимает и учитывает это обстоятельство. «Вот что меня возмущает, — говорит он, — картину живописца смотрят по десять раз, иную книгу десять раз перечитывают, симфонию десять раз слушают. Почему же считается, что кино надо понимать с первого раза? Это устаревшее, коммерческое отношение к искусству как к развлечению — оно убивает. А русские зрители в особенно трудном положении. Из-за субтитров сложное становится таинственным». (Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года).

или вообразил, — сразу совсем не просто. Но эта сложность для Феллини в данном случае необходима, ее миновать нельзя. Ибо Феллини, во-первых, ставит перед собой задачу показать, как прошлое живет в настоящем и как настоящее связывается с прошлым, как воображение воздействует на действительность и как действительность управляет воображением, а во-вторых, стремится представить нам духовный мир человека именно во всей его сложной слитности.

Попробуем вернуть хотя бы самому началу биографии Гвидо Ансельми ее жизненную последовательность, чтобы понять, как возникла трагедия духа, свидетелями которой мы стали.

Истоки трагического конфликта и разлада с самим собой Феллини обнаруживает в отрочестве героя. Гармония была только в детстве. Спокойной умиротворенностью, безмятежной радостью окрашено это воспоминание. Ансельми видит себя ребенком в доме, где он родился и рос, в те первые годы, когда дух и тело были в полном счастливом согласии, когда сильные руки матери поднимали ребенка, купали, укладывали спать. Мир был ясен, груб и уютен. Его суровые очертания (простой деревенский дом, огромный железный чан, в котором купают маленького резво болтающего ножками Гвидо) возникают в памяти выразительным контрастом всей атмосфере фешенебельного курорта, где мучается и мыкается прославленный режиссер.

Здоровая простота выносится ясным воспоминанием из далекого прошлого навстречу болезненной усложненности, суете, комфортабельной изнурительности настоящего. Там, в этом раннем детстве, была и своя волнующая тайна, своя наивная поэзия игры, волшебства, заклинаний. Там была душа. Воспоминание вызвано детским заклятьем, которое грациозный и чуточку инфернальный фокусник вычитывает в мыслях взрослого Гвидо Ансельми: «Аза—Низи—Маза». Детский шифр читается легко: «Аза—Низи—Маза» — «анима» — «душа». Оттуда, из этого просторного деревянного дома, из этого здорового и ясного детства отправилась в жизненное странствие душа Гвидо Ансельми. По изобразительному решению кадры первого, самого раннего воспоминания Ансельми схожи с интерьерами «маленьких голландцев»: та же простота и та же суровость, та же домовитость и та же, словно излучаемая изображением, таинственная теплота.

Следующее (по жизненной хронологии, а не последовательности фильма) воспоминание полно уже драматизма, напряжения, борьбы. На экран врывается образ Сарагины. Сарагину играет Эдра Галь, бывшая эстрадная певица, американка из Иллинойса.

В своем автобиографическом очерке «Попытаюсь один раз сказать правду», напечатанном в журнале «Синема 62» (№ 67), Феллини подробно рассказал, как воспитывали его в детстве отцы-иезуиты, обо всем быте закрытого колледжа, о том, как его наказывали, сочетая унижения телесные и нравственные, оскорбляя достоинство мальчика.

Сарагина — образ, возникший из суммы этих детских впечатлений и переживаний, из сопротивления диктату и догмам церкви, лицемерию и жестокости иезуитов.

Она впервые возникает в кадре под мерные и страстные ритмы старомодной румбы, напоминающей сверстникам Феллини и людям постарше их молодость.

Тогда, «в те баснословные года» мелодия эта звучала победительно и ново.

Сейчас эта румба звучит архаично. Она уводит в детство, она вторгается в фильм с внезапной силой, она льется за кадром властно и вольно: ее поет низкий, гортанный женский голос.

Мелодия приносит с собой зримое воспоминание: в кадре стайка мальчишек, весело бегущих по прибрежному песку. «Сарагина! Сарагина!» — зовут дети.

И она им является. Широколицая, большегрудая, в обтрепанном платье, обтягивающем эту чудовищную, массивную (хотя по своему грациозную) фигуру. Она вылезает из странного обиталища, какого-то разрушенного дота на берегу моря. Она поворачивается к детям, и ветер с моря шевелит растрепанную копну ее волос. У нее волевое и чувственное, непокорное и ко всему на свете равнодушное лицо. Заспанное лицо. «Сарагина, румбу!» — просят дети. Мелодия звучит все громче, с каким-то шаманским исступлением, и Сарагина начинает танец. Самозабвенно, медленно поводит плечами, глаза разгораются. Ее сильная талия, высокая грудь, мощный зад, большая нечесаная голова словно бы подхвачены движением музыки. Эта фигура, раскачивающаяся на фоне пустынного моря, на самом краю света, на краю бытия — там, дальше, никого нет, не будет и не может быть — выражает с величайшим напряжением и поразительной красотой музыкальное торжество жизни.

Кадры с Сарагиной — одно из чудес феллиниевского искусства. Крупные планы ее лица — грубые, но красивые, властные черты — внезапно сменяются общим планом: танец Сарагины, восторженно прыгающие дети, для которых она — за монетку — приплясывает...

О Сарагине пишут все, кто пишет о фильме «8^{1/2}», и толкуют этот образ по-разному. Гуидо Аристарко в одной статье замечает,

что «в ее косящих глазах странным образом светится материнство», что для героя фильма Ансельми (в этот момент еще ребенка) она — «олицетворение секса, сразу же травмировавшее его»⁹.

В другой статье тот же критик пишет: Сарагина — «первое, болезненное столкновение с видением пола», знакомство с ней герой фильма воспринимает якобы как свою «вину», которая «продолжает давить уже взрослого, сорокалетнего мужчину» и создает в нем «непреоборимые комплексы».

Другой итальянский критик Ди Джамматео обошелся с Сарагиной совсем просто. «Сарагина — мерзкая проститутка — остается идеей, лишенной конкретности»¹⁰, — написал он.

Примерно то же самое думает о Сарагине известный итальянский киновед, скорее, впрочем, социолог, чем критик, Пио Балделли, который назвал Ансельми «провинциальным Гамлетом». Он полагает, что темой Сарагины начинается в фильме тема «отчуждения пола» и «отрицания пола»¹¹ и т. п.

Таковы суждения итальянских критиков. Несравненно яснее восприятие Альберто Моравиа, который без особых мудрствований заметил, что «встреча с женщиной на берегу моря около Римини» — одна из самых прекрасных «не только в этом фильме, но и во всем творчестве Феллини»¹².

Критики Аристарко и Ди Джамматео пытаются понять Сарагину, изымая образ ее из тех связей, в которых он дан Феллини. Между тем Сарагина вне этих связей немыслима. Дети — и среди них маленький Гвидо — восторженно любят ее пляской. Тема Сарагины не лишена оттенка греховности, но эротическое тут слито с эстетическим, и Сарагина как бы очищена от греховности «с помощью румбы».

В «Сладкой жизни» отец Марчелло в погоне за соблазнами попадает в старомодный, славившийся в дни его молодости, кабачок. Тут есть все внешние приметы разврата, все его аксессуары и все его возможности. Но только все это внутренне мертво. «Сладкая жизнь» прежних лет умерла, остались одни ее, уже опустошенные изнутри, формы.

Марчелло скучает, и зрителям фильма кабачок представляется вполне добродетельным и пресным учреждением.

Примерно такую же роль выполняет здесь старая, добрая румба.

⁹ «Искусство кино», 1963 № 11, стр. 147.

¹⁰ «Cinema nuovo», 1963, N 3, p. 18.

¹¹ «Il Ponte», 1963, N 2—3.

¹² «L'Espresso», 1963, N 7.

Переадресовывая в прошлое наивные приемы Сарагины, лихо и смело двигающей бедрами и осторожененько приподымающей подол, заставляя мальчишек восторженно прыгать в своих черных до пят плащиках, румба превращает всю эту сцену в сцену детской радости, страстного ликования.

Она отнюдь не является лишь эпизодом отношений Гвидо Ансельми с женщинами. Она читается ведь и в другом смысле: тут первый конфликт маленького Гвидо с богом и католической церковью.

Два молодых монаха в сутанах появляются на пустынном пляже и с ужасом видят своих маленьких питомцев, радостно приплясывающих вместе с Сарагиной. Сарагину монахи воспринимают как мерзкую проститутку, совращающую безгрешных младенцев.

Монахи бегут к детям — ловить, хватать; дети бросаются врассыпную.

Путаясь в черных сутанах, монахи гоняются по пустынному пляжу, по песку за шустрými мальчишками. Те увертываются, убегают. Но один преступник пойман, это, конечно, Гвидо. И он будет наказан. И мы это наказание увидим.

Между образом смеющейся Сарагины и образами постных, гневных, поджавших губы наставников из католического колледжа — непримиримая вражда. Вражда эта врывается в сознание маленького Гвидо. Все то, что так естественно и весело влекло мальчика к Сарагине и ее танцу, тотчас выступает в новом обличье, в обличье греха и позора.

Но как бы ни гневались святые отцы, какие бы кары ни призывали они на голову маленького святотатца, все равно мальчишка, самозабвенно приплясывавший под звуки румбы, радости этой не забудет и от нее не откажется. Гвидо в дурацком, позорном колпаке стоит посреди громадной трапезной на коленях — на горохе. Гвидо кротко выслушивает упреки специально вызванной в колледж испуганной и униженной матери. Гвидо в страхе замирает перед огромными — на полотне Феллини — исповедальнями.

После открытых свету, ветру и музыке кадров морского берега этот кадр, где в полной пустоте и в грозном безмолвии, словно чудовищные когтистые птицы, расселись две черные и грозные исповедальни — две странные постройки, от которых веет смертью и вечностью, — особенно внушителен.

«Сарагина — это дьявол!» — твердят напуганному, присмирившему мальчику.

Но в этот момент взгляд Гвидо скользнул по лицу мадонны. Пресвятая дева, кажется, ответно взглянула на него. Лик изваяния, спокойный и грустный, словно что-то возразил священникам. Или мальчику это почудилось?

Вопреки внушениям и наставлениям, мальчишка вновь бежит — и теперь уже один! — к Сарагине, к ее морю и к ее пляске. Сарагина все там, на берегу. Она сидит на стуле лицом к морю и смотрит вдаль, в пространство, и румба, наивная румба мерными, тяжелыми, торжественными ритмами звучит над ней.

Маленький Гвидо становится перед Сарагиной на колени и целует ей руку.

Суровая и величественная, как языческое божество, Сарагина спокойно и с достоинством принимает этот поцелуй.

Сарагина — стихия и свобода. Сарагина — человек, оборвавший все связи с обществом, возвысившийся и над прозой жизни, и над церковной верой. В своем роде это — недостижимый идеал. Море и Сарагина, танец и Сарагина, дети и Сарагина... Тут полное пренебрежение к быту, к буржуазности и к ханжеству церкви. Тут достоинство высшее, остановившееся перед лицом красоты мироздания.

В таких именно масштабах предстают пантеистические образы женщины и моря.

Так, вглядываясь в детство своего героя, Феллини в этом великолепном большом эпизоде открывает нам первопричины мучительного для Гвидо Ансельми (да и для самого Феллини) конфликта между верой официальной, освященной авторитетом и достоинством церкви, и верой в бога, освобожденного от церковного регламента и от посредничества священников.

Конфликт этот выражен в теме Сарагины с предельной остротой: для церкви и ее служителей Сарагина — дьявол (ни больше, ни меньше), для Феллини и его маленького героя — божество, перед которым он становится на колени.

Но в новелле о Сарагине, да и во всех воспоминаниях Гвидо Ансельми есть и другой, не менее важный смысл. Воспоминания эти — духовный мир Гвидо Ансельми, его богатство, которым он жаждет поделиться с людьми. Это — образы, которые рвутся на экран, образы, которые должны — и не могут — стать содержанием фильма Ансельми. Феллини снимает то, что Гвидо Ансельми хотел бы снимать.

Это не означает, что режиссер Гвидо Ансельми куплен продюсером или какими-то обстоятельствами принужден ставить картину, противную его совести, его убеждениям. Нет, речь идет не

о зависимости художника от коммерческих требований, от власти предпринимателей, от их идейных или политических позиций. Так просто и так плоско вопрос не ставится. Ансельми формально совершенно свободен — это обстоятельство подчеркивается неоднократно.

Он знаменит, одно его имя заведомо обеспечит коммерческий успех любой ленте, у него (как и у Феллини) жаждут сниматься все актеры, продюсер готов выполнить любое его желание.

Казалось бы, о таком положении можно только мечтать, такая свобода творчества — вожделенный идеал для многих.

Тем не менее ситуация Гвидо Ансельми — ситуация мучительного компромисса. Фильм, задуманный им самим, его не вмещает. Творение, уже затеянное, начатое, «не впускает» в себя творца. В своем собственном замысле Ансельми себя выразить не может. Картины, подсказываемые ему воображением, образы, которые выносятся на свет его памятью, в начатый фильм не монтируются, не лезут. Постепенно этот конфликт между воображением художника, духовным миром, внутренней жизнью его и его же замыслом, сюжетом становится невыносимым. Где-то в самой идее будущего фильма таится мучительный компромисс.

Не то чтобы идея была плоха. Феллини сообщает нам, какой фильм хотел поставить Ансельми, и у нас не оказывается малейшего повода этот замысел осудить или отвергнуть. Очень современный, вполне благородный замысел. Ансельми придумал фильм о том, как люди спасутся от термоядерной катастрофы. Герои фильма выстроили гигантский космический корабль, собрались все вместе, одержимые солидарностью страха, сели в свой межпланетный Ноев ковчег и улетели в другую галактику, покинув навсегда грешную, опасную, готовую взорваться землю.

Для эффектной сцены взлета космического корабля выстроена уже огромная установка. Ее величественный каркас врезается в небо, напоминая об огромных затратах продюсера, монументальностью своей как бы утверждая незыблемость замысла, наглядно показывая, что Ансельми отступать некуда.

Между тем образы, возникающие в сознании Ансельми, не хотят «вставляться» в сюжет о космическом спасении человечества, не хотят, да и только. Они разрушают логически выверенный замысел, ломают его своей яркостью и вовсе не желают улететь с земли на другую планету. Они насильно удерживают на земле своего автора.

Конечно, никак не может быть введена в сюжет задуманного фильма Ансельми вдруг с такой странной отчетливостью всплыв-

шая со дна его воображения и мгновенно заполнившая феллиниевский экран картина кладбища.

Гвидо Ансельми на кладбище беседует со своим покойным, вышедшим из могилы отцом. Потом, бережно поддерживая отца под локоть, помогает ему спуститься обратно в могилу. В этом фантастическом эпизоде все, до мельчайших подробностей, реально. Усталое и доброе лицо отца. Его добротный, помятый костюм. Горестная белая кладбищенская стена, уходящая вдаль, пересекает кадр. Застывшие в безветрии кусты. Скромные могильные плиты. Только человек, с которым беседует Гвидо, отец его, опускается по пояс в землю, а потом вовсе исчезает. Настроение эпизода спокойное и элегическое, в фантазии этой — никакой взвинченности, ничего кошмарного.

Очевидно, в ее тишине, в ее сдержанной естественности таится, однако, внезапное и, конечно же, «кощунственное возражение» церковному представлению о том, что бывает после смерти. Ни рая, ни ада — только в могиле тесно, низкие своды, жалуется отец Ансельми... В той полемике с церковью, с официальной верой и ее догматами, которой проникнут весь фильм Феллини, эта сцена, вдруг освещенная воображением Ансельми, внутренне законна. Логика сюжета ее подсказывает.

Но Феллини, как уже замечено выше, виртуозно собирает свой фильм из осколков неудачи Ансельми. И вот в фильме Ансельми, в фильме о людях, покидающих землю, сцене этой места нет и быть не может.

Ансельми — несостоявшийся Феллини. Еще не состоявшийся. И, наоборот, Феллини — это Ансельми, уже переживший творческие муки, уже вышедший из напряженного, изнурительного кризиса. Другими словами, в образе Ансельми объективирован процесс, закончившийся в душе Феллини. Освободившись, избавившись от мучений, Феллини возрождает их на экране. Ансельми — это Феллини вчера, но, возможно, и завтра.

Таковы в данном — особом — случае взаимоотношения между творцом и героем. Такова мера автобиографизма. «8¹/₂» — фильм-исповедь. Но исповедуется художник, только что вырвавшийся из состояния яростного бунта против самого себя, преодолевший ужас творческой немоты, невозможности себя выразить.

Феллини не только предельно соединил себя с героем, но и возвысился над ним. Он открыто берет на себя все грехи и неудачи своего героя, подписывается под ними, делает его кинорежиссером, с предельной откровенностью и иронией показывает его слабование в личной жизни, его смятение во всех вопросах идеологии, его ду-

Шевную неустроенность, его разлад с миром. Его расстроенные нервы, «разорванность» его сознания, неумение выразить ощущаемую им таинственную правду, капитуляцию перед необходимостью постичь, познать и связать между собой явления жизни, наблюдаемые им и пережитые.

За все это поэт критикует своего героя, принимая на себя бремя его личности. Единственное, что видит он хорошего и даже великого в нем,— это его честность. Честность таланта, искренность, творческую бескомпромиссность (оттеняемую бесконечными компромиссами в любви, бесхарактерностью в отношениях с женщинами).

Именно честность приводит Гвидо Ансельми к осознанию собственного кризиса. Он переживает депрессию и знает это.

В «Сладкой жизни» все было «закрыто», объективировано. Марчелло мы наблюдали со стороны. Гвидо открывается нам изнутри. Связь между художником, его творением и его аудиторией в эпосе «Сладкой жизни» была затаена. Художник, его позиция, его тенденция, его «я» — все это скрывалось за объективностью эпического повествования. В фильме «8^{1/2}» художник силой лирической воли открывает нам прежде всего себя и только через себя, сквозь себя позволяет нам смотреть на мир.

Вам интересен, как бы спрашивает Феллини, духовный мир Джельсомины, Кабирии, духовный кризис героев «Сладкой жизни»?

Но если так, вам вдвойне должен быть интересен духовный мир художника, который из этого самого духовного мира вызвал к жизни и дал вам, людям, и Джельсомину, и Кабирию, и «Сладкую жизнь», и т. д.

Примерно такой ход рассуждений привел Феллини к созданию уникальной и первой в истории мирового киноискусства исповеди художника. («Это,— заметил Альберто Моравиа,— столь беспощадно откровенный фильм, что иногда мы просто испытываем замешательство»¹³.)

Исповедь кинорежиссера. В самом сочетании двух этих слов есть парадокс, который многое объясняет в структуре произведения.

Исповедь требует одновременно и собеседника, и одиночества. Даже католическая исповедь: священник отделен от верующего занавеской, человек, решившийся исповедоваться,— один, как бы наедине с богом.

¹³ «L'Espresso», 1963, N 7.

Литературные исповеди также создаются в одиночестве. Пишущий — наедине с бумагой, т. е. с будущим и со своей собственной совестью. Руссо писал «Исповедь», вдохновляемый голосом совести, и при жизни не издавал.

Кино требует публичной откровенности.

Поэтому в принципе задача, которую взялся решить Феллини, была неразрешимой. До того, как он ее решил.

Тут есть еще и дополнительные трудности.

Отдать себя актеру. Снимать себя в актере. Исповедаться сквозь другого человека.

В этом смысле Марчелло Мastroяни, который сыграл роль Гвидо Ансельми, оказался актером идеальным. Мastroяни удивительно изменчив. Его перевоплощения едва заметны и в то же время радикальны. Он почти не меняется внешне и полностью преображается изнутри. Каким-то одним, неуловимым движением он сразу отодвинулся на огромную дистанцию от своего Марчелло из «Сладкой жизни». Перед нами предстал художник. Серьезный, умный, пронцательный, ироничный, безраздельно преданный искусству и потому неизбежно искусством терзаемый. А в то же время в жизни личной, повседневной — человек слабый, бесхарактерный, даже капризный. Одержимость искусством, с юмором замечает Мastroяни, вбирает в себя всю волю, все духовные силы Гвидо. За пределами творчества он безволен и повсеместно компромиссен. Компромисс — постоянная для Гвидо форма решения всех жизненных ситуаций. Он их никогда не решает. Он только мечтает их решить, и даже мечты его — это мечты о грандиозном, для всех приятном, счастливейшем компромиссе.

Мягким, хочется даже сказать, нежным юмором Мastroяни все эти противоречия соединены. Работа артиста придает образу Гвидо обаяние цельности, привлекательность, неотразимую естественность. Печать избранности, которой он отмечен, печать большого дарования, таланта обнаруживается только в одном — в том, как он мучается.

Вот почему фильм начинается его кошмаром, о котором мы уже рассказали: человек, задыхающийся в душегубке своего автомобиля.

Что же это было? В чем смысл кошмарного видения? Человеку нечем дышать, человек отторжен от самого себя и от других людей.

Метафора губельного одиночества (в первых кадрах картины) постепенно приведет нас (в последних ее кадрах) к метафоре спасительной общности.

От мучительного кошмара этих видений мы придем к ясности веселой фантазии. Но какой длительный, какой трудный путь отделяет нас от финала!

Конечно, можно и по-иному понять эти видения. Кошмары, как известно, логической стройностью не отличаются. Но так или иначе, нам сразу же открываются муки человеческого сознания. Через мгновение мы слышим разговор очнувшегося героя с врачом.

На протяжении всех этих начальных кадров мы не успеваем по-настоящему взглянуть в героя, ни разу не видим его лица. Более обстоятельное знакомство с ним происходит в несколько неожиданном месте. Подозрительная белизна заливаает экран. Сверкающая, кафельная белизна туалетной комнаты. В этой стерильной клозетной чистоте, на фоне белого кафеля предстает перед нами шатающийся от усталости Гвидо Ансельми в измятом черном костюме. Наконец-то, он остался один... Смотрится в большое зеркало. Вглядывается — вместе с нами — в свое утомленное красивое лицо. Смывает с лица тени ночных кошмаров. В этих кадрах пластика Мастроянни развинченна, как бы бескостна. Черная вихляющаяся фигура на белом кафельном фоне — образ изнеможения...

Тема жизненного кризиса, угнетенности — мучительной, надсадной, кажется, безысходной — заявлена сразу же. Дальнейшее ее развитие вкратце может быть охарактеризовано и на чисто логическом языке такого далекого от Феллини автора, как Томас Манн:

«Жизненная потребность искусства в революционном продвижении вперед и в становлении нового не может обойтись без рычага сильнейшего субъективного ощущения свой отсталости, своей немoty оттого, что больше нечего сказать, исчерпанности своих обычных средств, и оно обращает себе на пользу мнимо жизнеспособное, утомляемость и интеллектуальную скучливость, отвлечение к тому, „как это сделано“, злосчастную склонность видеть вещи в их пародийном искажении, „чувство комического“, иными словами: воля искусства к жизни, к движению вперед надевает личину этих унылых личных свойств, дабы в них проявить себя, объективизироваться, сбыться. Может быть, это для вас слишком метафизично? Но ведь это правда, в основном известная вам правда!»¹⁴

Однако эта, бесспорно, известная нам правда в фильме «8^{1/2}» впервые дается на экране сквозь внутренний мир худож-

¹⁴ Томас Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. 5. М., 1960, стр. 177.

ника, раскрывается «изнутри», и для полноты ее постижения нас вводят в сокровенную сферу снов, воспоминаний, вспышек и угасаний воображения художника. Заметим сразу же: все это необычно только для экрана, но все это давно уже обычно для литературы, для поэзии, да и для прозы.

Считалось по инерции, что кино, вобравшее в себя многие возможности прозы и открытые конфликты драмы, не может силой зрительных картин, поставленных в определенную ассоциативную связь и психологически углубленных, прямо воспроизвести видения и субъективные состояния, которые составляют сферу лирики, поэтического общения с миром.

Феллини решил доказать и эту возможность. Впервые в кинематографе Феллини показывает реальность внутреннего мира как документ.

В «Сладкой жизни» он показывал внешний мир во всей его мыслимой широте (включая в него, естественно, и отношения, состояния, настроения людей, но все это открывая только объективированно, как Толстой, Рембрандт, Веласкес и другие величайшие реалисты). В опусе «8^{1/2}» Феллини погружается во внутренний мир человека, в реальность его духа.

Нашему духовному взору свойственно сочетание «фотографизма», точности видения с ассоциативной свободой и субъективностью сопоставлений. Переработка впечатлений, извлеченных извне, и вспышка каких-то новых образов имеют для всякого человека неосознанно метафорическое значение (уподобляющее, сравнивающее, подменяющее один предмет или факт другим предметом или фактом, например житейский факт сказочным аналогом или наоборот). Для творящего художника такая метафора есть осознанная цель, искомый образ.

Характернейшие особенности нашей внутренней жизни у художника усилены. Творческий элемент предстает либо с преобладанием нового, связующего, собирающего, созидającego (т. е. в собственном смысле слова творческого) стимула, либо, наоборот, стимула разъединяющего, анализирующего.

Феллини, конечно, не аналитик. И здесь, в этом фильме, где он, казалось бы, поставил перед собой именно задачу анализа, разъятия, его склонность к синтезу и способность к созиданию и придала произведению тревожную легкую форму, синкопированную ритмику, энергию движения.

Постановка вопроса о документе и метафоре проникает, таким образом, в самую суть, в самую эстетическую сердцевину данного произведения.

Острота и важность этого вопроса, сформулированного поэтикой фильма «8^{1/2}», заставляют осознать, что Феллини всегда, с самого начала своего творчества сливал и сочетал и то, и другое.

В этом — смысл его новаторства. В новом фильме Феллини закономерно и неумолимо пошел дальше и вглубь в том же направлении.

Из-за сомкнутости и сдвинутости разных планов реальности и — что существеннее — из-за нерасчлененности, неразъятости документа и метафоры, восприятие фильма «8^{1/2}» порой, как уже сказано, оказывается затрудненным. Но такие трудности с лихвой окупаются. Зритель постепенно постигает способ построения вещи, все ее «странные» переходы из одного плана реальности в другой ее план: из переживаемого — в воспоминание, из творческого страдания — в законченный образ, из морального страдания — в мечту, шаловливо несбыточную и заведомо ироничную.

Тут следует вспомнить термины Станиславского: «кинолента воображения», «внутреннее видение». Терминология русского театрального гения вполне применима к киноязыку «8^{1/2}». Станиславский тоже диктовал актерам обращение к сфере своей эмоциональной памяти как к тому органическому материалу, из которого актер и режиссер должны творить.

«Кинолента воображения» должна, по Станиславскому, существовать и развиваться во внутреннем мире его актера, во время игры на сцене непрерывно сообщать действию свои образы-импульсы; при этом артист имеет право, больше того, должен вызывать, пусть произвольно (лишь бы они были четкими и органическими), любые «внутренние видения». На этих четких видениях внутреннего взора, взора памяти и фантазии, Станиславский особенно настаивал в последние годы своей деятельности. Это — один из важнейших моментов его «системы».

Всем известно, что режиссер испытывает массу разнообразных жизненных — и эмоциональных, и эстетических — толчков, импульсов в напряженном процессе поисков формы, организующей в некое единое целое сонм образов, обуревающих его сознание и атакующих его творческую волю.

Все это Феллини вынес на экран. Свой личный творческий процесс во всей его многоплановости и полифонии. Впервые силами нового искусства психология внутреннего творческого процесса была документально зафиксирована в зрительных образах киноленты экрана.

Экран Феллини сделался зеркалом его, Феллини, «кино-

ленты воображения». Своим мощным лиризмом нарушая привычные границы кинематографа, безмерно увеличивая емкость экранного времени, Феллини тут двигается не вширь и не вдаль, а внутрь, вглубь и потому пользуется таким сжатым пространством. Именно потому, снимая «8^{1/2}», Феллини испытал потребность в замкнутости павильона.

«Возврат в павильон» режиссер совершил на новой ступени развития по отношению к кинематографу 20-х и 30-х годов. Раньше павильон служил кинематографу для внешней реконструкции вещей, предметов, обстоятельств быта, места действия и ситуации, т. е. всего внешнего антуража развертываемых на экране событий (а также для сосредоточенных средних и крупных планов, для портрета).

Феллини отказался от широкого экрана «Сладкой жизни», чтобы в замкнутой сфере павильона взглядеться в смятенную душу человеческую.

После «Сладкой жизни» логичным и неизбежным было создание фильма «8^{1/2}», ибо все проблемы современности сошлись для Феллини в одном центре — в душе художника, в его совести.

Гармонический, радостный и гуманный талант Феллини, почти насилуя себя и все же себя побеждая, выражает дисгармонию и смятение современного мыслящего человека Запада.

При этом — что чрезвычайно существенно — смятение и дисгармония, вызванные поисками правды и смысла своего существования, впервые осознаны самим героем Феллини. Не только автором, как это было и в «Вителлони», и затем в «Сладкой жизни», а самим героем.

От трагедии бессознательности Феллини обратился к трагедии сознания.

Вот тут-то, в человеческом плане своей картины, Феллини наиболее объективен и наиболее отдален и отделен от своего персонажа Гвидо Ансельми.

В этом смысле отождествление автора произведения с его героем было бы ошибкой.

Как уже замечено выше, состояние смятения, в котором мы застаем Гвидо Ансельми, для Феллини — пройденный этап. Внутренний мир автора фильма «8^{1/2}» ясен и упорядочен. Сильным толчком сдвинув с места карусель образов, которые тотчас помчались вокруг героя, закружились над ним и в нем, Феллини всматривается в это круговращение пристальным сострадательным взглядом.

Режиссер Ансельми находится на курорте. Здесь он должен лечиться, собраться с мыслями и завершить начатую работу. Но собраться с мыслями трудно. Жизнь художника запутана, и он не принадлежит самому себе. Создавая свое творение, он вроде бы совершенно свободен: делай, что хочется, ты талантлив и тебе никто не мешает творить по капризу вольного вдохновения. Однако это свобода мнимая. «Свободная» личность Гвидо Ансельми накрепко — тысячами нитей — связана с миром, сформировавшим эту личность.

Лилипуты привязали Гулливера за волосы — он голову поднять не мог, каждое движение причиняло мучительную боль. В таком же положении и Ансельми. Феллини притрагивается только к некоторым, самым чувствительным и самым мучительным связям.

Ансельми — и современный интеллект.

Ансельми — и современная религия.

Ансельми — и окружающая его среда. Окружение в самом прямом, не в философском, а в буквальном, повседневном виде: люди, с которыми он встречается каждый день, с которыми он разговаривает, видится, которые зависят от него.

Ансельми — и женщины.

Все эти темы, друг на друга наступая, друг с другом сплетаясь, дают в сумме неожиданно сильное подтверждение известной мысли о том, что жить в обществе и быть свободным от общества художник не может.

Существует возможность истолковать «8^{1/2}» как манифест субъективизма.

Однако объективная зависимость личности от мира и времени, индивидуума от общества представлена в этом фильме с небывалой силой, социологически точно.

Гвидо Ансельми предстает перед нами в бедственном состоянии раздвоенности. Проще всего, нагляднее всего эта раздвоенность выражена в отношениях Гвидо с женщинами.

Его жена Луиза — умная, интересная, пронзительная женщина. Анук Эме, которая играла Маддалену в «Сладкой жизни», сосредоточенно и настойчиво выставляет напоказ несомненные достоинства Луизы и легко завоевывает наше доверие. Она изящна, сдержанна, грациозна. Олицетворение такта и вкуса, Луиза прекрасно — наизусть — знает своего Гвидо. Его обаяние и безволие. Его безграничное дарование, которое, к несчастью для Луизы, с равной силой проступает и в беспредельной искренности Гвидо, и в его импровизационно легкой, неуловимой лжи. Гвидо

слишком часто создает положения, тягостно двусмысленные для Луизы, оскорбительные для нее. Слава Гвидо не приносит ей ни минутной радости, ни долгого счастья. Талант Гвидо — ее беда, вот где противоречие, неразрешимое, противоречие, которое Луиза осознает с горьким сарказмом, с максимализмом любящей женщины. Она отступает, отходит от Гвидо. Быть от него подалее — вот как будто и решение. В конечном счете талант Гвидо кажется ей просто-напросто талантом лжи. Есть, впрочем, и еще один, важнейший оттенок: когда Луиза своими глазами увидит правду их отношений, вынесенную талантом Гвидо на экран, бесстыдно отданную другим, — она этого перенести не сможет, это — выше ее сил.

«Ты лжешь, как дышишь!» — сказала она Гвидо. И это верно, с одной только поправкой. Да, Гвидо лжет, как дышит, где угодно, но не в своем искусстве.

Любовь Луизы к Гвидо не способна перешагнуть тот порог, за которым Гвидо только и становится самим собой — художником.

Договорим до конца: художника в Гвидо Луиза ненавидит. Его искусство ей враждебно. Мучительный, но единственно важный для Гвидо мир образов, им творимых и его поглощающих, для нее закрыт наглухо. Опрятная, тонкая, строгая, Луиза потому и проходит сквозь фильм «8½» в состоянии почти постоянной замкнутости, ироничной и горькой отрешенности. И хотя Гвидо ее понимает (он все понимает!), тем не менее отношения обострены настолько, что муж и жена вынуждены объясняться с помощью разумной и лукавой сестры Гвидо, Росселлы, которую играет Россела Фальк. Сестра между ними как переводчица. Без толмача им не обойтись.

Быть может, поэтому и нужна Гвидо другая — Карла? Очень соблазнительно было бы дать прямой утвердительный ответ: Карла, мол, восполняет пробел, не заполненный Луизой, взамен ее утомительной сложности предлагает свою легкость, беспечность, простоту. Но, во-первых, талант Гвидо, враждебный Луизе, для Карлы просто непостижим. (И тут у нее только одно преимущество перед Луизой: ей хотя бы никакого нет дела до того, что там Гвидо снимает, чем мучается, лжет он или правдив, — ей все это совершенно безразлично, с нее довольно лестного сознания, что любовник — прославленный режиссер, знаменитость, вот и все.) А во-вторых, у Карлы своя, четко и резко, с большим талантом актрисы Сандры Мило выраженная тема. Это — пошлая, «стыдная» женщина. Ее безвкусие, вульгарность, глупость обворожительны, показаны размашисто и сыграны трогательно. Буржуазоч-

ка Карла классична в своей пышности, сдобности, пухлости, в своей беспечной вздорной болтовне, в почти пародийной манере все время — в самые, казалось бы, неподходящие минуты, заботливо щебетать о муже.

Зачем же осаждаемому красавицами-актрисами Гвидо такая женщина? Один из критиков проскочил мимо ответа на этот вопрос, высказав раздраженное непонимание «странных эротических игр» Гвидо и Карлы. Гвидо черным карандашом рисует Карле дерзко вверх загнутые брови: «Надо еще похабнее!» Тут разгадка. Карла нравится Гвидо почти предельной завершенностью типа, пошлостью, которую жизнь высказала сполна: только чуть-чуть дорисовать, чуть-чуть подправить, и образ станет законченным. Интерес художника вовлекает Гвидо в этот роман, вовлечет и во многие другие романы. Карле этого не понять. Луизе этого не стерпеть. А Гвидо без этого жить не может.

Так возникает непримиримое противоречие, которое Гвидо только в мечтах и пытается разрешить.

Луиза пришла с Гвидо и его сестрой в кафе и неожиданно увидела там Карлу, принарядившуюся, выехавшую «в свет» и потрясающую своей умильной «моветонностью».

Вся эта сцена разыгрывается в жемчужной белизне. Белые столики, белые стулья, ясное дневное освещение, выразительно пустая, просторная композиция кадра: перед Луизой, Гвидо и его сестрой открытое пространство летнего кафе, в котором нет никого.

Ни одной человеческой фигуры, кроме только пышной фигуры Карлы. Не заметить ее невозможно. Она, что называется, бросается в глаза. И сама Карла всей кожей чувствует, что ее заметили. Мгновение поколебавшись, она садится за столик. Ей подают мороженое. Жеманным движением она подносит ложечку к припухшему роту.

Белый день в белом кафе сейчас неизбежно взорвется.

Мы тревожно всматриваемся в Луизу, следуем за ее напряженным, холодным, оценивающим взглядом. Две-три гневные реплики. Прекрасно наигранное, но неспособное обмануть Луизу равнодушное удивление Гвидо: он, мол, и не знал, что Карла здесь, на курорте. И вот игра начинается. Гвидо погружается в свое плетеное кресло поглубже и устало прикрывает глаза. Тотчас Карла, словно выплывая пышным бюстом из блюдечка с пломбиром, начинает... петь.

Это условность. Переход — на последней грани реальности. (В конце концов можно допустить, что такая вот Карла, чем черт

не шутит, могла бы внезапно встать и запеть одна в кафе, именно потому, что в другом конце открытой террасы сидит ее любовник с женой!)

Карла, нелепо изогнувшись, выпевает какие-то рулады, а Луиза, неожиданно сменив гнев на милость, подходит к столику Карлы. И обе эти женщины уже идут рядом, мило беседуя и говоря друг другу комплименты. (Опять-таки и это теоретически можно еще допустить: из одного желания поставить Гвидо в тупик Луиза в принципе могла бы совершить столь экстравагантный поступок. Но такая вероятность ничтожно мала. Из всех вероятностей — последняя.)

Мы уже понимаем, что все это происходит только в воображении устало прищурившегося Гвидо. Это он хотел бы, чтобы так было...

Ибо есть нечто, зрительно выводящее этот странный дуэт из плана житейского за грань реальности, в план смешного «допущения», пародии. Это — полнейший диссонанс внешнего облика обеих женщин, их лиц, их одежды. Тонкое, одухотворенное лицо худенькой Луизы, ее строгая юбка и белая, прямая, застегнутая до горла блузка. Глупенькое, с добрыми ямочками и милыми ужимками лицо Карлы, ее пушистая меховая шапочка, вуалетка, белый меховой воротничок и платье, которое так хочет казаться нарядным.

Карла, по замыслу Феллини, едва ли не идеальный тип женской красоты, как представляли ее в начале века, Луиза — наисовременнейшая женщина наших дней. Недаром «блузка Анук Эме» стала потом встречаться в журналах мод.

Столь немислимая противоположность, специально выисканная Феллини, как бы выталкивает действие в сферу иронической игры воображения.

Следом за этим пародийным эпизодом возникает уже более развернутая утопия, воплощенная и тоже спародированная мечта Гвидо о гареме. Развивая свою «киноленту воображения», Гвидо (тут именно он, герой фильма, творит, а Феллини лишь показывает, как это происходит) немедленно «отменяет» противоположность внешнего облика своих героинь.

Луиза в его воображении тотчас переменяла свой изысканно строгий и современный туалет на темное домашнее платье «хозяйюшки» и надевала белую, закрывшую волосы, косынку шалашиком.

Карла получает просторный, нежный пеньюар и довольно неожиданное занятие: она томно перебирает струны арфы.

Само собой разумеется, что там, в гареме, отношения между Луизой и Карлой идеальные. Да и вообще все женщины, фантазией Гвидо зачисленные в гарем, взаимно ласковы и приветливы. Их объединяет любовь к общему кумиру и повелителю. Всесильный владыка, султан Гвидо, в свою очередь, относится к ним снисходительно ласково. Он позволяет женщинам себя обожать.

Фантастическое видение гарема прямо связано в сознании Гвидо с его детскими воспоминаниями. Весь гарем «устроен» в том самом доме, где прошло детство героя. И когда взрослый Гвидо с блаженной улыбкой на лице, но в черных очках и в черной шляпе (эти атрибуты оставлены герою, чтобы он, импровизируя, не расставался с самим собой, как комический персонаж в маске), по горло скрытый мыльной пеной, купается в огромном чане, мы тотчас ассоциативно сближаем этот эпизод с соответствующим эпизодом его детства.

Грандиозный сценарий гарема беззаботно создан его воображением не для того, чтобы Гвидо мог наслаждаться со всеми женщинами. Дело вовсе не в этом. Претенциозная, стареющая актриса-француженка, которая ловила Гвидо в холле отеля и откровенно навязывалась ему в любовницы («Мне нужна близость с моим режиссером»), несомненно, совсем не в его вкусе. В реальной жизни Гвидо Ансельми довольно грубо прервал этот разговор. Бывшая кинозвезда, высокая, нелепая, отчаянно кричала ему вдогонку: «Я — чувственная!» Но этот вопль даже не заставил его оглянуться. А в гареме и для нее нашлось место — ее напряженное лицо стало умиротворенным, веселым, ей почти хорошо...

Гвидо мечтает о гареме, чтобы осчастливить всех женщин. Тут оказывается и очаровательная Глория (Барбара Стил), юная американочка, почти девочка. В реальной действительности она сошлась со старым другом Гвидо, человеком, который ей в отцы годится. Гвидо чувствует, что внешне идиллические отношения эти мучительны для Глории. Чувствует, конечно, что сам он нравится Глории. Наяву, в жизни ему не до нее. В мечте, в гареме найдется и для Глории место. Тут счастье для всех несчастливых женщин, для случайно запавшей в память стюардессы, для всех неудачливых актрис... Смешались веселой толпой все женщины фильма. Почти все. (Заметим в скобках, что в гареме нет Клаудии. У нее в системе образов картины — особое место, и о ней предстоит особый разговор. Но то обстоятельство, что Клаудия в гаремном блаженстве не нуждается, можно и должно упомянуть уже сейчас.)

В своих мечтах, в истинно мужской жалости и нежности к жен-

щинам, в желании всех их защитить Гвидо Ансельми близок самому Феллини. Тут он его двойник. Шемящая боль за женщину пронизывает все фильмы Феллини. Он никогда не воспекает высокопарное «вечно женственное», нет, но всегда с восхищением замечает в женском алогизме, в женской «иррациональности» некое постоянное возражение и буржуазному здравому смыслу, и утомительному делячеству, и бесплодному интеллектуализму, готовому выпотрошить из человека все человеческое. Отсюда симпатия, сопровождающая в его фильмах самых разных женщин: грешных, несчастных, прекрасных, обиженных, отбрасываемых, надоевших или желанных на миг, на время; постаревших, ждущих, жалких; богинь, как Сильвия, неистовая героиня «Сладкой жизни»; почти уродливых, как другая ее героиня — Магдалена; наконец, таких, как Эмма, глупеньких, любящих, бесцельно красивеньких...

Жажда прекрасного, устойчивого, на что можно душевно опереться, во что есть смысл поверить как в реальность, одушевляет феллиниевских героинь, всех до единой. И все они — дети, ребятишки, эти его женщины.

Героини Мазини — обиженные девочки. Вот объяснение странной «чаплинской» придурковатости Джельсомины и Кабирии. Вот и связь — прямая, откровенно показанная, — между взрослой Джульеттой, затерянной «среди призраков», и маленькой Джульеттой, кротко изображавшей в детском спектакле муки святой Марты.

Если кто думает, что роскошная кинозвезда Сильвия резко отличается от Джельсомины или Кабирии, тот пусть вспомнит страшную пощечину, которой завершаются все приключения этой «богини». И ее жаль. Женщины сопровождаемы в фильмах Феллини сожалением, состраданием, сочувствием¹⁵.

Как рождественский Дед Мороз (даже снег на плечах и на шляпе), Гвидо с подарками является к своим гаремным женщинам. Щебеча и восторженно чирикающая, они получают из рук своего властелина коробки, пакеты, свертки. Тотчас его облачают в халат и ведут купаться. Сообщают, что и для него есть подарок, сюрприз: в гареме новенькая — стройная, задорная, почти нагая негрятючка.

¹⁵ Правда, Гвидо Аристарко, например, считает, что «женщина для Феллини всегда или почти всегда олицетворяет эротическое начало». Он утверждает, кроме того, будто женские образы в воображении Ансельми соответствуют его «потребности в обмане» («Искусство кино», 1963, № 11, стр. 147). Первый из этих тезисов проще всего опровергается воспоминанием о Джельсомине, второй — образом Клаудии, которая воплощает в себе потребность в ясности.

Но очень скоро в этот превосходно организованный воображаемый рай вторгается жестокая реальность. Выясняется, что женщины в гареме все равно несчастливы. В гареме возникает бунт. Почему, спрашивается? Ведь Гвидо освободил их от взаимной ревности. Чем же они теперь недовольны? Ну, конечно, прежде всего главным условием, несправедливым и ужасным, — перспективой для каждой в установленный срок перейти на «второй этаж», состариться, расстаться с любовью гораздо, о, гораздо раньше, чем ты захочешь с ней расстаться.

Оказывается, женщины стареют. Перед этим непреложным фактом реальности воображение Гвидо взрывается веселой импровизацией: женщины взбунтовались! Весь интернациональный состав гарема не желает повиноваться ни возрасту, ни своему капризному султану. Под звуки яростной вагнеровской темы валькирий с негодующими воплями мечутся по всему помещению и норвежка, и американка, и французенка, и все итальянки. А только что дарованная Гвидо юная белозубая африканочка становится душой и вдохновительницей мятежа. Черная длинноногая фурия, ухватившись за занавеску, победоносно летает из конца в конец комнаты и грозно кричит. Что делать! Гвидо вооружается длинным хлыстом. Голый до пояса, все в той же черной шляпе, он устрашающе размахивает и щелкает бичом. Мятежницы усмирены. Их повелитель жесток, — но ведь жестоки и годы...

Теме неодолимой жестокости возраста посвящен блистательный эпизод новеллы: слезы, жемчуг, танец и ковыляющий уход вверх по лестнице бывшей кабаретной певички. Эти ноги, уже не очень хорошо сгибающиеся в коленях; этот жемчуг, так подло падающий, когда она поет шансонетку, то из одного уха, то из другого; эти увядшие груди под последней мишурой эстрадного шика и блесков; и, наконец, потрясающий крупный план несчастного женского лица, стареющего, жалкого, щемяще глупого... И слезы катятся из глаз Жаклин, как до этого срывался жемчуг с ее ушей. Страдание женского существа вдруг вплотную к нам приблизилось — словно крик боли.

А чем помочь? Ничем не сможешь. Другие женщины стоят, смущенно отвернувшись. Смущен и сам Гвидо.

Все отвернулись от несчастной, которой остается лишь исполнить предначертанную всем женщинам судьбу: убраться наверх, на «второй этаж», чтобы жить воспоминаниями.

И вот, уставшая от нервного подъема, от последней отчаянной попытки «остаться», уцелеть, напомнить о своих бедрах, о своем огоньке и прочих былых доблестях, Жаклин медленно, утомленно,

Слегка раскорячивая свои, некогда столь совершенные ножки в сетчатых чулках, поднимается со ступеньки на ступеньку, понимая, что тут уж ничего не поделаешь, придется сдаться, ибо — пора, такова жизнь. Грустно и опечаленно молчат внизу те, другие, куда еще оставшиеся для любви.

Все в «коллективе» гарема уравниены в правах. Все разные: Луиза в скромном рабочем платье; Жаклин в блесках своего любимого эстрадного номера; томная светская незнакомка из санатория, приглянувшаяся Гвидо; неожиданная африканочка, совсем девочка, лишь начинающая любовь, бесконечный процесс любви, которая и есть жизнь, и потому самая счастливая; и Карла в немислимом пеньюаре, уютная, безмятежная и веселая Карла, — все они счастливы не тогда, когда сыты, а когда их любят, когда ими любуются, балуют их весельем и нежностью.

В том-то и дело, что безработные, несмотря на ужас нищеты, бывают, не могут не быть счастливы, когда любят или хотят любить, пусть это и не часто оказывается для них возможным. А те, которые могут «заниматься любовью» когда угодно, могут не думать ни о какой борьбе за существование, — героини «Сладкой жизни» — оказываются несчастливы... Не хлебом единым жив человек, не только обстоятельствами социального существования могут быть полностью и до конца объяснены и поняты люди. Иначе они не смогли бы и дня прожить.

Такова жизнь и такова женщина, мать и душа всего сущего и прекрасного на земле — по Феллини.

Вернемся, однако, к Гвидо и постараемся понять, почему блестящая утопия гарема обнаружила свою несостоятельность. Она разрушилась изнутри, свободный полет воображения сам себя скомпрометировал, сам себя оборвал. Никто не мешал Гвидо фантазировать дальше. Он мог бы бесконечно долго наслаждаться новыми и новыми блаженными вариациями прекраснодушных грез.

Но, настаивая на том, что внутренний мир человека есть объективная реальность, которая вправе стать предметом киноискусства, Феллини прекрасно понимает, что всякий полет воображения, всякая мечта неизбежно связаны с реальностью внешнего, окружающего мира.

Потому и в «бесконтрольных», насквозь субъективных, произвольных, капризных грезах Гвидо действуют общие жизненные закономерности (женщины стареют!) и обстоятельства его действительной судьбы. Не поучая Гвидо, не устраивая ему сцен, не требуя от него ровно ничего — ни внимания, ни даже любви, Луиза в воображаемом гареме таскает какие-то чаны, моет пол и просвет-

ленно приговаривает: «Понадобилось двадцать лет, чтобы я, наконец, попяла: мне ничего от тебя не пужно, Гвидо». Именно этими словами Луизы исчерпывается эпизод в гареме как эпизод несостоятельный, прежде всего потому, что такой «идеал» в конечном счете никак не устраивает самого Гвидо.

Да, он хотел бы осчастливить всех женщин. Но это означает, что ни одна из них ему по-настоящему не нужна. Он каждой охотно отдаст свою мужскую доброту и у каждой с жадностью художника охотно возьмет ее краску, ее оттенок, ее «цвет» для своей прихотливой палитры. Но ни его самого, ни их не удовлетворят до конца такие, одновременно снисходительно щедрые и жадно потребительские отношения.

Вот почему и Карла, и Луиза задают Гвидо в сущности один и тот же вопрос. «Зачем я тебе?» — спрашивает Карла. «Зачем ты меня вызвал?» — спрашивает Луиза.

Ущербность, односторонность отношений Гвидо и с Луизой, и с Карлой выражены в фильме и зрительно.

Почти все эпизоды с Карлой загнаны в интерьеры, в тесные и темные средние планы. Живопись этих кадров чувственна и мрачна, иронична и бедна светом. Даже в момент, когда Карла приезжает, кадр сверху прикрыт сводом вокзала, в центре занят темной громадой поезда, и для Гвидо, ожидающего любовницу, оставлена только тесная щель перрона. Тени сгущаются в низких комнатах частного пансионата, где Гвидо снял комнату для Карлы. Их любовная сцена разыгрывается днем, но в освещении скудном и смутном. Наконец, наиболее выразителен в этом смысле эпизод болезни Карлы. Тут Феллини более щедро дает свет, но зато еще настойчивее сжимает кадр и укрупняет изображение. Мы видим капельки пота на искаженном страданием лице, томление и муку Карлы. Ее лицо и тело теперь некрасивы, непривлекательны. Но именно в этот момент — в болезни — выглядывает своя драма живой, пусть маленькой души. Феллини для того и понадобились ее болезнь, ее повышенная температура, чтобы мы увидели в Карле ранимую и незащищенную женщину.

Оказывается, и ей, даже ей нужно узнать свое место в душе другого, узнать настоящую себе цену, свое истинное значение, отраженное в другой душе, в его глазах, в зрачках, в другой жизни.

И ведь даже эта Карла в критическую минуту понимает, что не только в постели дело...

Тема Луизы, напротив, вся вынесена на ясный свет дня или на электрический свет ночи, на улицу, в толпу, в суету курорта

и суматоху съемок; она, эта тема, развивается в кадрах просторных, свободных по композиции, прозрачных, совершенно лишенных напряженности цвета. Облик Луизы графически строг, облик Карлы написан маслом, сочно, насыщенно. Вся тема Карлы проходит в чувственной сфере. Луиза чувственности лишена. Душа Луизы стерильно холодна, ее отношения с Гвидо ущербны, потому и нуждаются в публичности, в них нет ничего тайного, интимного, сокровенного. Феллини мизансценирует Гвидо и Луизу среди людей не как супругов, а как светских знакомых.

Связи между ними напряжены. Модное словцо — некоммуникабельность — тут напрашивается, лезет в строчку. Констатация людской разобщенности, отсутствие связей между людьми — один из самых распространенных мотивов современного западного кинематографа. Он подсказан жизнью, и в фильмах Феллини он тоже все время звучит — мы уже имели случай в этом убедиться. Но Феллини не удовлетворяется одной только констатацией этого мрачного факта. И тут, в частности, кардинальное его отличие от его современника и постоянного «оппонента» — Микельанджело Антониони.

Роденовское «Любовь убегает» — вот весь Антониони. Скрупулезно и подробно, неторопливо, словно замедленной съемкой, прослеживает Антониони ускользание любви, утрату желаний. Но для Антониони единственная форма связи людей — связь чувственная. Она-то и исчезает, ее угасание только и занимает режиссера. А у Феллини речь идет не о чувственности, а о чувстве, не о теле, во всяком случае, не только о плотских желаниях, но о душе, о любви.

Главное же, на чем Феллини настаивает, в чем видит надежду, спасение, — любовь возможна. Любовь — во всей полноте и емкости этого слова — выступает в искусстве Феллини как высшая и реальная форма взаимопонимания и связи людей.

Правда, Гвидо Ансельми такая любовь пока не дана. Но он мечтает о ней, он ждет такой любви, готов ее выстрадать. Он видит эту любовь — и образ ее — своим внутренним взором. У этой мечты есть имя, ее зовут Клаудиа.

Как уже замечено выше, в мечтах Гвидо о гареме Клаудиа не появлялась. Но образ Клаудии сопутствует Гвидо на всем протяжении фильма Феллини, то и дело приходит к нему.

Впервые — в самом начале. После тяжелого ночного кошмара (когда в сновидениях Гвидо задыхался, запертый в маленькой душегубке автомобиля) он рассеянно идет по солнечной аллее курорта. Весь «элизиум» утреннего променада раздражающе

враждебен герою. Беспечная и бравурная мелодия Россини лихим курортным мотивчиком гремит над его головой. Но вот Гвидо приподнимает темные очки и, слегка щурясь, смотрит куда-то вдаль. Музыка внезапно смолкает. Все шумы курорта — болтовня, шуршание ног, стук стаканов, звук льющейся минеральной воды — все выключено едва заметным движением руки, прикоснувшейся к очкам.

«Хрупкая тишина окружает девушку, одетую как все другие девушки у источника. Она рождена, без сомнения, лишь воображением Гвидо»¹⁶.

Так сказано в сценарии. Действительно, все девушки у источника, которые выполняют будничную, утомительно однообразную работу — моют стаканы, наполняют их минеральной водой и подают больным, — все они в таких же белых блузках. У них отсутствующие банальные лица. Девушка, созданная воображением Гвидо, тиха и прекрасна. Он видит ее в проеме белой стены, среди деревьев парка. Девушка идет легко, босая, доверчивая и свободная. Она улыбается Гвидо, проходит мимо него. В ее улыбке — гармония.

Видение внезапно перебивается. Оказывается, вспотевшая, усталая девушка у источника давно протягивает Гвидо стакан с водой. Тотчас в кадр снова возвращается весь остановившийся было шум жизни — россиниевский мотив, стук стаканов, болтовня, шуршанье старческих ног по песку. И Гвидо снова прячет за темные стекла очков свои глаза.

Клаудиа дана Гвидо как идеал, «как мимолетное виденье, как гений чистой красоты».

Если реальная Карла обитает в тесноте комнат, в постелях, измятых страстью или болезнью, если реальная Луиза вписывается в движение, в толпу, в атмосферу взвинченного оживления отелей, киностудий, ночных клубов, то воображаемая Клаудиа возникает на фоне величественной и тихой природы. Она приносит с собой умиротворенце, порядок, свет.

Но ей дано и другое. Она может войти в комнату Гвидо, в ту комнату, где Карла вообще не бывает, где Луиза чувствует себя чужой и ненужной. Вот Гвидо ночью, измотанный, изнуренный, вернулся к себе в отель. Окруженный бесчисленными фотографиями — документами его поисков, страданий и падений, фотографиями, разбросанными по всей комнате — на столе, на постели, Гвидо, ошалевший и отупевший, тычется в них головой. Пы-

¹⁶ «8½» de Fellini. Histoire d'un film racontée par Camilla Cederna, p. 122.

тается встать на голову! Бросается на постель и ноги кладет на подушку. Вновь вскакивает, вновь мечется по комнате. Ему скверно. Ему очень худо. Ему никто не может помочь.

Образ Клаудии медленно и ясно, словно бы независимо от воли Гвидо, выплывает из его возбужденного сознания и возникает в комнате. Клаудиа тихо подходит к постели (где уже нет неистово разбросанных фотографий, теперь это — воображаемая постель), поправляет подушку, аккуратно откидывает одеяло... Она готовит постель, прохладную и мягкую, постель для отдыха и успокоения. Затем берет ночные туфли Гвидо и так же пластично и тихо ставит их подле стула. Она совершает все эти простые физические действия точно, легко и разумно, как живое олицетворение порядка и естественного хода жизни. Забвение сна приходит к Гвидо, и ему кажется, что Клаудиа, прекрасная и спокойная, спит рядом с ним.

Телефонный звонок грубо разбивает ночь и возвращает Гвидо к Карле, к ее болезни, к духоте и стонам. Ни в жизни, ни в искусстве Клаудиа для Гвидо Ансельми неосуществима, немыслима.

Если бы он, Гвидо, был не Ансельми, а Феллини, он хоть изредка достигал бы образ гармонии силой своего таланта. Ему дарована была бы возможность воплотить красоту в новой реальности искусства, сотворить Джельсомину и Кабирию, увидеть сквозь кошмары «Сладкой жизни» ясное лицо Паолы.

Но Ансельми отделяет от Феллини невозможность постичь и реализовать в конкретном образе свой идеал. Потому-то и Клаудиа дана ему только как видение, не как персонаж. Клаудиа проскальзывает в его воображении, но никогда, ни разу не оказывается у него в действии, в сюжете. Он этот образ предчувствует, видит, ждет, но воплотить не может. Не может даже найти актрису на роль Клаудии. Клаудиа — образ, доступный Феллини и не доступный Ансельми.

Теме Клаудии издали аккомпанирует чуть шаловливая и слегка inferнальная тема фокусника. Вообще-то в фигуре этой ничего ирреального нет, и для Феллини она не нова. Вспомним гипнотизера в «Ночах Кабирии», жестокого повелителя душ, бесстыдного чтеца чужих, самых сокровенных мыслей, циничного чародея, так преступно продавшего, отдавшего толпе на поруганье лучшие мечты Кабирии. Вспомним бесхитростно доброго, грустного фокусника, повелителя обыкновенных мячей в «Сладкой жизни», в том кабачке, где пытается развлечься состарившийся отец Марчелло. Фокусы — маленькие чудеса, которые ввинчивают эти особенные люди в прозу повседневного бытия, — были у

Феллини жестоки или грустны. Теперь у мага набеленное лицо Пьеро. Обыкновенный увеселитель, он вполне мог и даже должен был оказаться в атмосфере вечернего курортного рестораника. Да, он может читать чужие мысли — дело житейское. И молоденькая американочка, красotka Глория, изнемогающая от фальшивой идиллии выдуманной любви, напрасно так пугливо прячется от него, закрывает ладонью глаза. Он все равно узнает все ее мысли, всю ее тайну. Но он не выдаст. Это — добрый фокусник, друг. Он не колдун, не чародей, он внутренне не имеет ничего общего с теми прорицателями и пророками, которые заполнят экран следующего фильма. Феллини — «Джульетта и духи». Он прежде всего — артист.

Ловкий, эластичный, изящный, в безупречном черном фраке и прекрасном цилиндре, с лицом доброго беса, он душевно близок Гвидо, он — его старый друг. Гвидо без страха позволяет вежливому магу заглянуть в свои мысли.

Клаудиа — ясность бытия. Фокусник — магия искусства. Вот если бы Гвидо Ансельми в состоянии был слить и реализовать обе эти возможности, тогда...

Но мы видим: кошмар приблизительности одолевает. Гвидо донимает «невоплотимость», неуловимость уже, казалось бы, известного, ведомого, предощущаемого.

Он в сознании своем удерживает четкие образы, видит совершенно ясно персонажей будущего фильма — точно, вплоть до деталей костюма. А актеров и актрис, способных «войти» в эти образы, не находит. В этом смысле наиболее драматична сцена кинематографических проб. Жирные, нелепые Сарагины (после того, как художник уже показал нам, каким завершенным образом Сарагины он «обладает»). Невыразительные, какие-то стертые Карлы... Одно только попадание: замечательная актриса на роль жены, «женщины, отказавшейся от борьбы».

Но люди не выносят правды о себе. «Я одна знаю правду!» — с ненавистью кричит Луиза мужу именно в этот единственный момент удачной пробы.

Итак, непонимание между людьми в жизни, в любви, непреодолимая дистанция между замыслом и воплощением, непонимание между режиссером и актерами, шире — между художником и материалом. И, наконец, между поэтом и его аудиторией именно тогда, когда ему удалось не только узнать, но и выразить правду.

Изначальная, заранее заданная ситуация — безысходное противоречие между общим замыслом фильма и духовной жизнью художника, его внутренним миром, между образами, которые он

может и должен дать экрану, людям, и той сюжетной схемой, которая образы эти не принимает, не вмещает, — постепенно становится условной, несущественной. Тема страданий, вызванных самим процессом творчества, вот этой мукой приблизительности, невозможности высказать себя, ее как бы отодвигает, если не отменяет. В конце концов Феллини до того запутывает карты, что мы уже не знаем, какой фильм снимает Ансельми. Грандиозная башня для запуска космической ракеты еще висит в небе. Мы видим ее ночью, десятки прожекторов нацелены на нее, словно разглядывая с почтительным изумлением странные ажурные конструкции. А в то же время Ансельми снимает, уже, вернее, пробует снимать то, что подсказывают его память, его воображение. Ищет образы матери, отца, детства, Клаудии. Напряженно вглядывается в собственную душу. Хотя связать все эти образы, возникающие в его сознании, с башней, с космосом, со всей этой термоядерной и межпланетной затеей нельзя, немыслимо...

И все же Феллини прав, запутывая и нас, и героя. Дело вовсе не в том, какой в конечном счете получается фильм у Ансельми. Важно другое: состояние кризиса, в котором он оказался. Поиски выхода из кризиса, поиски точки опоры, жажда ясности — вот скрытый двигатель всей драматургии картины Феллини, источник ее бурного драматизма.

Гвидо Ансельми — человек, которым видел себя в мечтах и которым не стал Марчелло, герой «Сладкой жизни». Марчелло — невыявленность таланта, Ансельми — его расцвет и одновременно его кризис. Ибо Ансельми — это талант, жаждущий истины. Причем беда его — не в отсутствии творческой воли. Беда — в отсутствии смысла и содержания творчества. Поиски истины не освещены ясностью цели. Он сам не знает, что хотел бы и что он должен людям сказать. Перед нами развивается трагедия утраты идеала.

Понятно поэтому, что современная вера и современный разум в фильме как бы держат экзамен перед художником.

Мотив официальной религии представлен в образе могущественного князя церкви, кардинала¹⁷.

¹⁷ Отношение Феллини к официальной религии совпадает со взглядами Льва Толстого, с его «отступничеством». Феллини, как и Толстой, считает, что «бог в душе у каждого». В Москве он говорил по этому поводу: «В Евангелии от Матфея Христос говорит, что для того чтобы молиться богу, не обязательно ходить в церковь... Церковники очень не любят вспоминать эти слова. Я считаю, что бог — в каждом из нас, как бы мы его ни называли». (Из беседы автора с Федерико Феллини в Москве 21 июля 1963 года.)

Первая встреча героя с кардиналом в лифте проходит в глубоком почтительном молчании; молчит, покусывая губы, Гвидо, молчит свита кардинала. Вторая встреча суховато пронична. Гвидо Ансельми обращается к священнику со слабой надеждой, что один из отцов церкви поможет ему. Почтительно и скромно Гвидо Ансельми говорит дряхлому прелату, что мучается в поисках ясности и добра, что грешен, что жизнь его запутана. Он, Гвидо, мучим творческим разладом, он в депрессии. Что же кардинал? Что старец? Он предлагает Ансельми послушать вместе с ним пение диомеда, пичужки, которая якобы стонет, как человек. Кардинал — немощная, сухая мумия — с какой-то фальшивой нежностью прислушивается к стенаниям птички и приглашает Гвидо прислушаться... Постная, мертвенная сцена, пронизанная ложной многозначительностью. Кардинал явно кокетничает с Гвидо, намекая на некую мудрость, которую тот должен сам извлечь из пронзительных воплей диомеда. Гвидо прекрасно понимает, какая это мудрость и на что намекает кардинал. Плач диомеда похож на человеческий плач. Страдание — закон жизни, обязательный для всех — и для людей, и для птиц. Страдание спасительно, ибо в муках человек приближается к богу и к мыслям об очищении души.

Гвидо молчит, не возражает.

Но сокрушительным возражением кардиналу, этой умерщвленной плоти, этому иссохшему духу тотчас возникает в кадре вызванная будто бы случайной ассоциацией вся тема Сарагины, жизни мощной, непокорной, самостоятельной, и тема монастырской школы, ее ханжества, ее лжи.

Третья — и весьма знаменательная — встреча Гвидо Ансельми с кардиналом происходит в самом неподходящем, казалось бы, месте — в серных грязевых ваннах. Собственно, не происходит, а воображается, но в фильме «8^{1/2}», мы уже неоднократно говорили, воображение уравнено в правах с действительностью. В клубах белого пара возникают великолепные, уникальные по красоте кадры. Люди в белых простынях — будто римляне в тогах — окутаны белым облаком и пребывают в странной, вялой расслабленности.

Удивительная, какая-то неземная картина: если первая встреча в саду напоминала райские кущи, то грязелечебница воспринимается как картина ада. Белое на белом, причудливое, словно плывущее, изображение воспроизводит самую будничную картину серных ванн. Но отсюда, из этой белой нирваны, где в полузабытьи нежится Гвидо, его воображение тотчас отправляется в путь. Вот

сейчас — мысленно сочиняет он целую сцену — его снова пригласили к кардиналу.

И уже в строгом черном костюме Гвидо почтительно шествует сквозь всю эту белизну. И старый друг, тот самый, который живет с молоденькой Глорией, торопливо бросает ему вслед слова просьбы: пусть Гвидо заодно уж выхлопочет у кардинала разрешение на развод.

Юмор этих кадров, забавный и немыслимый контраст между костюмом героя и средой, сквозь которую он движется, предшествуют злomu, сатирическому удару. Гвидо Ансельми вообразил вдруг решение — дерзкое, ясное, исчерпывающе еретическое по образному языку и содержанию. Он внезапно прозревает: кардинал — олицетворение «общей идеи», абстракции. Но кардинал — человек? Человек. Стар? Очень. Болен? Наверняка. Не плохо бы посмотреть на этого старца, принимающего серную ванну, и в этот момент спросить его, что он думает о человеческом счастье. Феллини незамедлительно преподносит нам очередную ироническую импровизацию.

На белом кафельном фоне, на белом стуле сидит, склонившись и задумавшись, в черном одеянии кардинал. Слева в белом этом кадре — черный тяжелый массив длиннополой сутаны. Ни головы, ни талии кардинальского секретаря мы не видим, висит лишь кисть его руки с черной шляпой. А в правом углу кадра — гигантские белые брюки и полы белого халата: тут подразумевается врач или санитар грязелечебницы. При первом и быстром взгляде мы замечаем лишь понурого кардинала в окружающем его белом пространстве. Но вглядываясь, мы постигаем суть этой странной деформирующей композиции. Вся ее странность и преднамеренность житейски объясняются очень просто: кадр увиден и снят оператором снизу, через открытую фрамугу, ее белый навес и «срезает» верхние половины черной сутаны слева и белого халата справа, а сам кардинал, сидящий в «предбаннике» грязелечебницы, остается целехонек.

«Людей половины» по бокам срезаны для того, чтобы центральная фигура кардинала явилась нам во всей ее реалистической мизерности.

Другими словами, Феллини делает на экране то самое, что театральная режиссура (мы имеем в виду Мейерхольда, Брехта, Вилара) производила в сценических композициях, — выбирает и выделяет из разнообразного и обильного, подлежащего художественному освоению матерпала жизни то, на чем мысль, стиль и логика данного образа диктуют остановиться в данный момент, а все

остальное окружение деталей, не «играющих», образно не загруженных и потому все равно выпадающих из круга зрительского внимания, — все остальное опускается, попросту не воспроизводится, как несущественное.

Следующий эпизод обнаруживает поразительную близость (и в то же время полемику) со знаменитым эпизодом облачения папы в пьесе Брехта о Галилее («облачение», которое, по Брехту, и есть полное разоблачение). Все, в общем, то же самое, за исключением одного содержательного момента. У Брехта папа, облачаясь в ритуальные одежды, тем самым бронируется от всего естественно человеческого и приобретает необходимое культовое величие. Феллини раздевает кардинала донага, чтобы духовная немощь предстала без брони — во всем своем химерическом образе.

«Кто сказал, — вопрошает он, — что в мир приходят, чтобы быть счастливыми? Вне церкви нет спасения. Кто не принадлежит церкви, тот принадлежит демону».

Он так думает, вернее, думает, что думает. На самом деле он, как и Дзампано в «Дороге», давно ни о чем не думает: он просто-напросто равнодушен ко всему, кроме своего дрянного, страдающего, старческого тела. Вот и все. Кардинал для Феллини — всего лишь выпотрошенная догмами личность, воплощенный идеал «проданного человека». Высокий сан, важные слова, пустая, бедная душа.

Процесс развенчания и осуждения церковного католицизма как идеологии и как власти заставляет всю сферу размышлений героя и автора на эту тему словно бы кружиться над головой кардинала, кружиться, неотвратно к нему приближаясь. Неразумная «действительность кардинала» предстает и перед зрителем, и перед героем фильма во всей своей отвратительной старческой наготе.

Безбоязненно говорит Феллини людям (тут совершенно сливаясь со своим героем) о том, что им нечего ждать «спасения» от князей церкви.

Феллини не привлекает аскетическое отрицание радости бытия. Вот почему так насмешлива здесь еретическая дерзость воображения: видеть кардинала раздетым, голым, щуплым, во всей неприглядности старческих немощей. Феллиниевский кардинал отрицает счастье, так же точно, как отрицает счастье и человечность официальная церковность с ее тезисом о первородном «грехе», об изначальной «виновности» самой природы человеческой.

Так в разных аспектах разворачиваются «события», в центре

которых фигура кардинала и проблема кардинала, т. е. проблема церкви, официально властвующей религии.

Оставаясь верующим человеком, католиком, Феллини находит в себе силы и мужество оспорить претензии церкви и с горечью указать на ее бессилие.

Точно так же, как с кардиналом — если только не хуже, — обстоит дело с образом Домье и с предъявляемой Домье темой изощренности, развитости, оснащённости буржуазного интеллекта. Если в «Сладкой жизни» гибель Штейнера воспринималась как трагедия, с заметным, правда, привкусом иронии, то тут, в «8^{1/2}», все претензии современного интеллектуализма зло пародируются и предаются саркастическому осмеянию.

Домье — воплощение самовлюбленного и бесплодного разума, которому никогда — в этом Феллини убежден свято и страстно — не понять живой жизни. Да Домье и не хочет понять! В его сущем, как вобла, сердце нет жажды понять, а раз так, рассуждает Феллини, то реальность этого самого интеллектуала не действительна, хотя и весьма разумна в пошлом, житейском смысле этого слова. Карикатура Феллини на плоский разум, на его универсальные претензии метко бьет в цель.

Тема Домье начинается в фильме его декларацией о том, что кино «отстало от других искусств на пятьдесят лет», а кончается ссылкой на Малларме, прославившего белую страницу, чистый лист бумаги.

То есть от призыва к обновлению искусства Домье приходит прямо к утверждению, что художник должен молчать.

Гуидо Аристарко цитирует следующие слова Домье по поводу, сценария, с которым мучается Ансельми:

«С первого же взгляда становится очевидно, что отсутствие четкой проблематики или, если угодно, философской предпосылки превращает фильм в серию эпизодов, целенаправленность которых неясна, хотя сами по себе они и забавны своим двусмысленным реализмом. Невольно спрашиваешь себя: какую цель преследуют авторы? Хотят заставить нас задуматься? Хотят нас напугать? С самого начала ощущается отсутствие подлинно творческого вдохновения. Сценарий не может быть назван и новаторским, хотя и обладает всеми недостатками произведения подобного рода. Возможно, это и есть доказательство того, что кино отстало на пятьдесят лет от всех других видов искусства».

Что можно сказать по поводу этих претензий? Только то, что Феллини заранее, весьма прозорливо и мстительно, спародировал некоторые суждения о его фильме.

Критик Аристарко думает иначе. Прекрасно понимая, что Феллини издевается над Домье, Аристарко все же не может не выразить солидарность с коллегой. «Суждения Домье в какой-то части верны, а в какой-то и не верны. С чем-то мы можем соглашаться, а что-то и отвергать. Он говорит о необходимости повысить общий культурный уровень киноискусства (!), требует более строгой логики, более стройного мышления. Долг мыслящего человека, утверждает он, вносить ясность, а не усугублять путаницу»¹⁸.

Пио Балделли еще решительнее вступает за «интеллектуала» Домье.

По мнению Балделли, Домье «говорит правильные вещи, но представлен нам в глупых положениях, а Феллини вместо того, чтобы признать разумные доводы собеседника, желает провозгласить, что критика наносит ущерб его фантазии»¹⁹.

Конечно же, надо «повысить общий культурный уровень киноискусства». Конечно же, лучше «вносить ясность», чем «усугублять путаницу». И вообще, Волга впадает в Каспийское море, а река По — в Адриатическое. В этом сомнения нет. Весь вопрос только в том, как повысить уровень и добиться ясности. Если бы Домье и солидарные с ним критики могли сказать, как это делается, возможно, фильм «8½» вовсе и не появился бы. Ибо поиски ясности — сюжет этого фильма. Говорливые интеллектуалы, охотно поставляющие всем, кто готов их слушать, и «философские предпосылки», и «четкую проблематику», в таких поисках пользы не принесут. Они-то как раз и способны только создавать путаницу с помощью ясных фраз...

Следует, впрочем, заметить, что в своих предпосылках идеи Домье, да и весь его интеллектуализм не итальянского, а французского происхождения. (Недаром на роль Домье Феллини пригласил французского актера Жана Ружеля.) Домье — ироническая реплика Феллини, очередной аргумент в очень давней полемике.

Характерно, что Жан-Поль Сартр, например, признавая огромную художественную ценность произведений Феллини, резко отрицательно относился к концептуальной, так сказать, стороне феллиниевского творчества. Тезис Сартра таков: Феллини верит в бога и потому видит для людей спасение лишь на том свете, сре-

¹⁸ «Искусство кино», 1963, № 11, стр. 146.

¹⁹ «Mondo operaio», 1963, № 2—3.

ди «ангелов» (по мнению Сартра, в финале «Ночей Кабирии» героиню встречают ангелы, в финале «Сладкой жизни» Паола тоже не реальная девушка, а неземное существо, ангел и т. п.). На земле же Феллини, думал Сартр, видит только «бесконечные поражения любви»²⁰.

Перед нами — узел интереснейшей многолетней дискуссии между некоторыми художниками современной Европы. Феллини явно хотел бы высмеять всех, кто претендует поучать людей, следуя умозрительной «системе взглядов» и игнорируя живую, движущуюся, непрерывно меняющуюся действительность.

Феллини отрицает право художника на позу проповедника. Феллини никогда не воспринимает свой зрительный зал как паству, которую он будет вести за собой, которой он разъяснит все и вся, которую он научит.

Нет, такого рода миссия не приемлема для трагического гуманизма Феллини. Точно так же отвергалась она итальянскими неореалистами. Ни Де Сика, ни Висконти, ни Росселлини при всех тех изменениях, которые претерпело их творчество в 60-е годы, не становятся в позицию проповедников.

Франсуа Мориак, Анри де Монтерлан и их противник Жан-Поль Сартр всегда брали на себя миссию учить, вырабатывать некое общее мнение, долженствующее как-то руководить людьми в их житейских обстоятельствах.

Другой вопрос, что Сартр учил людей механистически понятой дисциплине долга, Монтерлан, наоборот, рабскому подчинению догмам и авторитетам религии, Мориак — смирению, отказу от гордыни и т. п. В данный момент мы отмечаем не различия между ними, а общность их учительской позиции, равно неприемлемой для Феллини. Боязнь учительской позы, желание уклониться от проповеди и пропаганды определенных жизненных принципов и политических воззрений и тогда, и впоследствии мешали Феллини занять ясно обозначенную позицию и принимать активное участие в современной политической борьбе.

Сатира Феллини показывает расслабленного «умника», то наседающего на его лирического героя со своими советами, то отступающего, как только творческая воля героя приобретает более осознанный характер. Капитуляция Домье хотя и не является еще фактом действительности, но представляется Феллини неизбежной и закономерной.

²⁰ Из беседы автора с Жан-Полем Сартром в Москве 13 июня 1962 года.

В итальянской критике распространено мнение, будто концепции Феллини — это так называемый «левый экзистенциализм». Левый, потому что общественный идеал Феллини — социализм; экзистенциализм же потому, что в феллиниевских произведениях усматривают экзистенциальную «проблему выбора».

По этому поводу можно сказать только одно: «проблема выбора» повседневно возникает перед каждым человеком. Но того «специфически проблемного» состояния личности, когда она поставлена в крайние обстоятельства, требующие решения, вынуждающие принять сторону одной из столкнувшихся в непримиримом, открытом, даже тезисном конфликте враждующих сил, — такого состояния Феллини просто не изображает. Не изображает Феллини и таких острых исторически поворотных ситуаций, которые требуют человека «к ответу», ситуаций, когда человек должен сказать «да» или «нет» и решить для себя тем самым вопрос своей идейной и политической позиции.

С экзистенциалистской точки зрения, ответы Феллини могут и должны казаться инфантильными. Он вообще скорее ставит вопросы, чем дает ответы.

Но Феллини, в свою очередь, отвергает любые рационалистические концепции свободы.

В фильме «8^{1/2}» скептическая сестра героя Росселла говорит: «Ты свободен. Но ты должен выбрать. Спеш!».

Всем строем и ходом картины Феллини показывает, однако, что «свободный выбор» никакой действительной свободы его герою дать не может, что «выбор» еще не означает освобождения, ибо никакое решение не освобождает героя от бремени его собственной личности.

Феллини полностью поглощен морально-психологическими проблемами, «жизнью человеческого духа» в самом широком и вместе с тем чрезвычайно индивидуальном плане.

Искусство Феллини, его тематика и его стилистика чрезвычайно далеки от экзистенциализма. Больше того, Феллини постоянно полемизирует с его обнаженной рассудочностью.

По поводу тезиса Сартра о том, что у Феллини любовь якобы терпит поражение, необходимо заметить, что Феллини вовсе не исследует «структуру любви» во имя научной истины. Феллини здесь, как и во многом другом, проще, естественнее, непосредственнее, человечнее и поэтичнее. Скажем так: он (автор, поэт) любит, а не рассуждает о любви.

У Феллини трудно заметить интерес к таким аспектам и интерпретациям любви, как: любовь — насилие и «грех» (Мориак), любовь — власть, оккупация чужой души (Монтерлан), самоут-

верждение (Сартр), недостижимое высшее единство (Бёлль), анархия подсознания (Фолкнер), страсть, неуместная в прозе современного буржуазного мира (Теннесси Уильямс), или не менее неуместная мечта — тема навсегда утраченной Эвридики (Ануйль, Ален Рене).

У Феллини речь идет не о «поражениях любви», а о трагедии любви. О трагедии человечности и бескорыстия, душевной щедрости.

Любовь в произведениях Феллини щедра, самоотверженна и самозабвенна. Такую любовь несет с собой Джульетта Мазина в ролях Джельсомины и Кабирии. Антитеза этой любви — усталость, бессилие, скука или неспособность к глубокому и верному чувству, как в «Сладкой жизни» у Марчелло и Маддалены (Мастроянни и Анук Эме). Но в этих случаях перед нами — не поражение, а тоска по любви, потребность в ней и духовная неполноценность персонажей как результат усталости и пресыщенности общества.

Всего этого умник Домье не поймет, ибо его профессиональный интеллектуализм нуждается в учениках, в аудитории, которой он, расцветая, способен давать уроки жизни, глобальные обобщения.

Жан Ружель прекрасно сыграл Домье. В откровенной актерской сатире увидели мы многозначительную задумчивость, постоянную серьезность Домье, услышали его рокочуще-наставительный голос, почувствовали его ничем и никогда ненарушимое равнодушие. Ни в искусстве, ни в жизни нет такой эмоциональной силы, которая могла бы вызвать у Домье ответную эмоцию.

Понятно, что такой человек ничем не может помочь художнику. Диалоги Домье и Ансельми построены по принципу жужжания мухи над ухом, это диалоги без общения. Гвидо никогда не спорит с критиком, не возражает ему. Но наступает момент, когда вконец изнуренный поучительными речами Гвидо устало закрывает глаза. Тотчас щупленькая фигурка Домье взвилась вверх и закачалась в петле. В воображении своем Гвидо его просто повесил. В реальности, увы, избавиться от Домье труднее.

Итак, религия разоблачена (буквально и наглядно), а сухой атеистический разум задушен (метафорически).

Откуда же может прийти спасение? Оглянемся вместе с Гвидо Ансельми, окинем взглядом социальный мир, окружающий его.

Мир этот в самом начале фильма открывается нам образами курорта, где прогуливаются, отдыхают «пенсионеры капитализма». Это мир инфантильных, впавших в детство и в маразм «старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором...»

Они лечатся! В «Сладкой жизни» мы увидели, как судорожно прожигающая жизнь буржуазная «золотая молодежь» не умеет даже насладиться теми благами, которые нажили деды и отцы, эксплуатируя людей. В фильме Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» перед нами вновь предстало это молодое поколенье уже совершенно мертвым, мечтающим не то чтобы воскресить, а хотя бы восстановить в памяти свои желания (максимум усилий самого мобильного из персонажей, того, чей внутренний монолог длится, повторяясь и разбиваясь о стены Мариенбада, уходит только на то, чтобы вспомнить желания...). В фильмах Антониони «Приключение», «Затмение», «Ночь» молодые мужчины и женщины жадно вслушиваются в себя: не оживет ли угасшая чувственность, не воскреснет ли интерес к жизни?

Теперь перед нами отцы и матери этой мертвой молодежи. Темперамент Феллини не мирится ни с бессильно вялыми ритмами Антониони, ни с тягучими, напряженными ритмами Рене. Феллини выталкивает на экран кривляющихся, стесняющихся, гримасничающих стариков и старух. Есть даже такой кадр: старушечка, кокетливо держа стакан с минеральной водой, подмигивает с экрана оператору и зрителю.

Знакомство с курортной толпой, медленно и чинно движущейся по эспланаде, идет под все нарастающие, гневные, постепенно набирающие силу — до неистовства — ритмы вагнеровского «Полета валькирий». Незримые валькирии словно мчатся над этой очередью стариков и старух, ползущей к источнику. В кадре крупными планами возникают и быстро сменяются их лица: разнообразные лики некрасивой старости. Высокие спинки садовых скамеек — вполне модернистских — дают выгодный, беспощадно белый фон для этих моментальных гротескных портретов. Постепенно камера все отдаляется, панорамирует, и общий план курортной толпы, медлительно и сонно движущейся вдоль традиционной балюстрады, вниз по неизбежным широким мраморным ступеням, завершается финальным аккордом вагнеровской музыкальной темы.

Тотчас вступает другая — беспечная, резвая тема россиниевской увертюры, которая кокетливо и игриво летит над толпой, над красивыми старыми деревьями парка. Столкновение двух этих музыкальных тем происходит, кажется, в ясном небе над модным курортом (хотя мы и видим мельком торжественное, деловитовдохновенное лицо «маэстро», дирижера, управляющего оркестром). Сквозь толпу движется Гвидо в темных продолговатых очках. С некоторым ужасом вглядывается он в лица курортников.

Звуковые, музыкальные образы как бы комментируют, сперва бурно и яростно (Вагнер), а потом насмешливо (Россини) его впечатления.

Иронический взгляд Феллини подмечает унизительную ритуальность курортной процессии. Постыдность, противоестественность этого, приведенного в стройную, благообразную систему, в этикет, в регламент, всеобщего движения к источнику, где каждый медленно, с достоинством, будто выполняя свой долг, выпивает стакан минеральной воды.

Гвидо Ансельми окружен выродившимся, состарившимся, мечтающим об исцелении веком.

Но тут же, на том же курорте героя окатывает с головы до ног и другая, встречная волна времени. Тут снимается его фильм. Тут осаждают его актрисы, жаждущие ролей. Стареющие женщины, которые торопятся сыграть в последний раз — на экране, в постели. Молоденькие женщины, совсем еще девочки, глупенькие и вздорные, которые хотят сыграть впервые. Женственность в каких бы обликах — увядших или только расцветающих — она ни возникала, неизменно входит в кадр под конвоем делового интереса. Мужья хлопочут за жен. Двух едва созревших пухленьких девчушек, двух сестричек, весело барахтающихся в постели, еще не научившихся даже стесняться мужского взгляда, таких милых, но уже соблазнительных в этих коротеньких рубашечках, заботливый дядюшка привез, чтобы продать в кино: вдруг понадобятся.

Энергичные агенты и импресарио предшествуют появлению сиятельных кинозвезд, защищают их — и свою — выгоду, подсчитывают истраченные минуты (время — деньги!). Все продается — женская молодость, мужская старость. Для Гвидо устраивают маленький парад стариков: выбирай любого. Старый актер, давний друг Гвидо, Киноккио, почти рыдая, упрекает режиссера: зачем не дал ему роли, выкинул из игры...

Весь этот поток желаний, надежд, расчетов, планов мчится к Ансельми. Все эти люди — сильные и слабые, агрессивные и беззащитные, богатые и бедные — зависят от него, от его решения. Ирония судьбы — очень горькая для Гвидо — состоит в том, что участь всех этих людей predetermined таинственной, ему самому пока еще непостижимой, работой его воображения. Их реальная судьба репается — и никак не может решиться — в его внутреннем мире, в его подсознании. Там возникнут — или не возникнут! — образы, которые станут — или не станут! — их ролями. Там, в тайниках души художника, должно обозначиться и сло-

житься их будущее. От одного случайного каприза, от прихоти его воображения изменится, быть может, целая человеческая жизнь.

А нам еще говорят, что духовный мир художника — нечто несущественное, не заслуживающее внимания. Так, одна субъективность. Какой, однако, страшной и объективной силой она обладает, не без озорства замечает Феллини.

— Они недостаточно стары... — растерянно говорит Гвидо, глядя на вытянувшихся перед ним стариков.

— Тебе что, трупы нужны? — резонно возражает его помощник.

А что он, Гвидо, может ответить ему? Он ведь и сам не знает, что ему пужно.

Множество таких эпизодов, забавных и горьких, рассыпанных по фильму, дают в сумме ощущение какой-то затянувшейся беды.

Где же точка их слияния? Что роднит между собой все эти олицетворенные бедствия? Что утомляет, раздражает, рождает кошмары? Видимо, как ни странно, — целеустремленность, сознание цели. Все эти люди знают, чего хотят. Нет ясной цели только у самого героя — у художника.

Все они — от кардинала до продюсера, от Домье до последней актрисы, занятой где-то в толпе, — так или иначе применились к обществу, в котором живут, все они выражают собой, олицетворяют и даже пропагандируют теорию и практику этого общества. Их целеустремленность, теоретическая или практическая, есть форма концентрации опыта, извлеченного из той самой действительности, которая всей тяжестью пошлости своей давит на мозг художника, угнетает его, лишает его творческого импульса, убивает в нем творца.

Герой Феллини — словно святой Себастьян на полотнах старых итальянских мастеров: юноша, привязанный к столбу, исколот сотнями стрел. В Себастьяна выпускают свои стрелы все и каждый. Тех, кто натягивает тетиву, не видно, их мастера обычно не изображали, толпа находилась «за кадром». В этом сюжете важно было одно: никто не мог промахнуться. Мишень была у всех на виду, привязана и близка. И потому эмоции зрителей картины прямо противоположны эмоциям толпы убийц. Так и в фильме «8^{1/2}». В героя направляют стрелы все персонажи фильма, все, кто хочет нажиться на его таланте, невидимые враги, безличные друзья.

Он должен стоять перед толпой, покрываясь тем лловатым, темнеющим, сгущающимся вокруг истерзанного тела туманом, каким окутал святого Себастьяна Тициан.

Каждый настоящий художник — Себастьян, пронизанный стрелами. Такова мысль Феллини. Поэт должен принять на себя, аккумуляровать в себе чужую боль. И он ее еще характерным образом усиливает: поэт должен чувствовать прежде всего общую боль всех людей, не осознавших собственное смятение, тех беспомощных и беспощадных людей, которые поэта расстреливают, терзают, гонят, требуют от него ответа, требуют его к ответу, судят, осуждают, клеймят и проклинаяют за то, что он знает их боль. Не прощают его понимания.

Так тема узкого кинематографического мирка, центром которого волей-неволей должен быть Гвидо Ансельми, сливается с темой большого мира, боль которого художник вбирает в себя и обязан выразить в своем искусстве.

Вот почему терзания Гвидо Ансельми в поисках выхода из духовного и творческого кризиса становятся столь значительными для Феллини и для нас.

Герой Феллини, испытавший в «Сладкой жизни» трагедию бессознательности, смятения, тоски, предстал перед нами, наконец, в трагедии сознания, которая в то же время есть и осознанная трагедия.

Удача фильма «8^{1/2}» в том и состоит, что, используя «кладовые бессознания», подсознания и сверхсознания (терминология К. С. Станиславского), Феллини выразил трагедию сознания. В этом — диалектика формы, на первый взгляд, импровизационной, а на самом деле рассчитанной и положенной, как всякая гармония, на алгебру.

Итак, средствами точного художественного расчета выражен хаос.

Гармонией проверена и выражена дисгармония. Из органики высвобожденного и выпущенного на волю подсознания извлечена трагедия потрясенного творческого сознания.

Выход из нее подсказывает Клаудиа.

Роль Клаудии играет в фильме Феллини (и должна сыграть в фильме Ансельми) актриса Клаудиа Кардинале. Образ, который возникает в видениях Гвидо, однако не дается ему. В Клаудии — пушкинская гармония, в ней — покой и воля, для Гвидо недостижимые.

Гвидо Ансельми пытается втолковать актрисе Кардинале, какой он хотел бы видеть ее в своем фильме. Он увозит ее в ночь, в глухой переулочек, долго и взволнованно говорит с ней. Ему хочется разглядеть в ней и вызвать в ней Клаудию своих видений — гармоничную, легкую, ясную девушку у источника.

Но и она приехала с деловитым импресарио. Но она — реальная — всего лишь актриса, она требует дела, роли. В сущности, она, реальная, — жесточайший враг той, привидевшейся.

Рассказывая Клаудии свой замысел и любуясь ее профилем и улыбкой, Гвидо вдруг спрашивает: «В кого ты влюблена?» — «В тебя», — отвечает та, вовсе не задумываясь. Разумеется, это — неправда, это — шутливая ирония «божественной» актрисы над своим режиссером, которого она, очевидно, прекрасно знает.

Ирония ее показывает, как велика пропасть между замыслом и воплощением, между поэтическим образом и тем живым человеческим, вполне прозаическим «материалом», из которого надо этот образ сотворить.

Тем не менее актриса Клаудиа, выслушав Ансельми и почти увидев внутренним взором себя такой, какой хочет ее видеть на экране Гвидо, вдруг находит причину всех неудач режиссера.

Ответ явился в тот момент, когда реальная Клаудиа, трезвая и деловитая, как бы вглядывалась в себя — ясную, идеальную. Когда образ, весь в белом, и актриса, вся в черном, вдруг встретились.

Клаудиа объявляет просто и твердо, по-женски и по-детски: «Он не умеет любить». Слова ее относятся к герою фильма, который задумал Гвидо, и значит к самому Гвидо.

К этому коротенькому ответу сходятся все вопросы фильма «8^{1/2}».

Любовь тут воспринята как великий дар, которым обделен так щедро одаренный Ансельми. Его неспособность любить есть результат внутренней раздвоенности, расколотости духовного мира героя. И, соответственно, все сдвиги его сознания, все скачки его воображения, за которыми мы послушно следовали, — все это его мучительный путь к постижению любви, его «дорога» к альтруизму, к искусству, обладающему властью соединять людей.

«Обобщая, — заметил Феллини на прессконференции в Москве в 1963 году, — можно сказать, что образ этот выражает достижение единства, интеграции человека с помощью другого человека».

Потому-то именно Клаудии дано в фильме право поставить диагноз, установить причину смятения и кризиса Гвидо Ансельми.

Фильм «8^{1/2}» воспроизводит труднейший акт постепенного вытаскивания человеком своего тела, каждой руки, ноги, каждого мускула в отдельности из того песка, в котором он увяз. Это — акт величайшего напряжения воли и веры, который необходим современному человеку, чтобы спастись.

Итак, спасение в самом человеке?

Словно отвечая на этот вопрос, Феллини дает один за другим четыре возможных финала фильма.

Финал номер один — самоубийство героя. Гвидо насильно тащат на пресс-конференцию. Вот он во главе длинного стола. Перед ним журналисты, фотокорреспонденты, «потребители», обыватели, дельцы — возбужденная, осатаневшая толпа. И все ждут, чтобы Ансельми либо победил их (тогда будет всеобщее ликование), либо опозорился (тогда тоже будет ликование, наслаждение «бить лежачего»). Гвидо же ничего им сказать не в состоянии, ибо работа не сделана, сроки сорваны, толпа обманута.

«Он погиб! Ему нечего сказать!» — злорадно кричит одна журналистка. И кажется, она права.

Тогда герой лезет под стол, ползет под столом, вытаскивает револьвер и стреляет себе в висок. Это — финал воображаемый. Это — «материализовавшаяся» отчаянная мысль скрыться куда-нибудь, залезть хоть под стол, застрелиться.

Итак, самоубийство? Конец? Нет, еще не конец.

Финал номер два возникает как жестокая реалистическая поправка к этому мрачному видению. Гвидо понимает, что он не застрелится. Да и револьвера нет.

В безоружности художника перед жаждущей сенсации или расправы толпой возникает второй вариант финала — массовое избиение художника, не сделавшего свою работу, отказавшегося продать толпе, толпу эту ублажать и развлекать, отказавшегося лгать, пренебрегшего и хулой, и хвалой.

Только что «на том свете» мать героя горестно и приветственно махала сыну рукой. Но вот мы уже видим на экране возникающую без всякого логического, сюжетного и зримого перехода сцену улюлюкания и издевательства толпы над ее недавним кумиром.

Гвидо не выдержал амплу «гения», в которое его поставила толпа, и теперь толпа толкает, чуть не топчет своего бывшего баловня и любимца, чуть не плюет ему в лицо, кричит и беснуется. Тут фигуры самого героя уже почти не видно, и хотя вся эта сцена тянется очень недолго и разворачивается стремительно, тем не менее толпа воспринимается нами как неистовое, дикое стадо, готовое растоптать и уничтожить поэта.

Но и это еще не конец.

Финал номер три — капитуляция. Гвидо бросает свою затею, закрывает фильм. Ничего не будет. Никакой картины он не сделает. Приказано ломать грандиозную башню. У нас на глазах разрушается гигантская постройка. С тяжелым грохотом падают на землю металлические блоки. Задумчиво, без сожаления смотрит Гвидо

до на этот развал. Гаснут прожектора. Становится пусто, безлюдно. Только что здесь бесновалась и улюлюкала озверевшая толпа. Теперь никого нет. Все кончено. Искусство умерло, и поэт умолк.

Именно такое решение — самое логичное для Домье. Бесплодность рационализма торжествует победу. В маленьком автомобиле, где они, режиссер и критик, сидят рядом, Домье скорбно рассуждает. Он неумолчно говорит о том, что мир настолько плох, что в нем художнику нечего делать. Художник должен в молчании, в гордом безмолвии найти свое высшее достоинство. Гвидо, как всегда, не возражает.

В этот миг к машине, легко пританцовывая, гибкий и грациозный, в черном цилиндре и черном фраке, подбегает фокусник. Его элегантность загадочна, пластика таинственно эластична. Он весело помахивает волшебной палочкой и стучит в ветровое стекло. Нагнувшись, он заглядывает в лицо Гвидо. Беззаботный, свободный, вовсе не обескураженный только что случившейся катастрофой, он приглашает к творчеству, он показывает туда, в поле. Там, ободряюще улыбаясь режиссеру, в белых платьях проходят, будто проплывают, его образы. Оттуда зовет улыбка Клаудии. Конечно, эти видения возникли опять же в воображении Гвидо под жужжанье Домье.

Но их появлением начинается новый финал.

Финал номер четыре. Свободная игра воображения и одновременно величайшее торжество неумирающей реальности искусства.

Гвидо медленно открывает дверцу машины. Ликующая мелодия Нино Рота заполняет весь мир. Отныне она уже не смолкнет. Дальнейшие кадры, которые возникают на экране с непринужденностью импровизации, идут до самого конца под звучание пронзительно-радостного, легкокрылого и опьяняющего мотива.

Что в нем? Чувство освобождения? Радость обретенной любви? Счастье приобщения к жизни, к людям? Да, все это, конечно. И надо всем этим, все обнимая и все перекрывая, мелодия самого искусства, древнего, как мир, и всегда нового.

Этот мотив откровенен и праздничен. В нем — детская наивность театрального парада. В нем — озорство балагана. В нем — воспоминание о первозданной, старинной простоте клоунады и шутовства. Все то, что радовало людей задолго до изобретения кинематографа, задолго до появления его сложной машинерии, его глазастой техники, его эффектов и феерий, документов и миражей. Откуда-то из дали ушедших времен музыка эта приносит ухмылку шута, немислимую ловкость акробата, предвосхищение счастья. Музыка обещает чудо.

Рядом с Гвидо Ансельми вдруг оказывается маленький Гвидо, тот мальчик, который — мы помним — падал на колени перед Сарагиной. К герою возвращается детство. Гвидо ставит мальчика перед внезапно возникшим в поле балаганом. По приказанию режиссера мальчик отдергивает полог.

Там, за этим пологом, знакомая конструкция. Все та же башня. С башни по широким ступеням, ряд за рядом, спокойной, мирной толпой спускаются персонажи фильма. Все, сколько их есть. Все, виденные нами рядом с героем, в его мечтах, в его сновидениях, на том и на этом свете. Они выходят из переплетений металлических конструкций, из клетки ложного замысла на волю. Они освобождаются. На их лицах выражение спокойной готовности. Они освобождаются не для того, чтобы начать жить своей самостоятельной жизнью. Нет, нет — это ведь не люди, это — персонажи, образы, созданные фантазией художника.

В их намеренно однообразном и бесформенном движении — ожидание формы, которую художник должен сотворить.

«Общайтесь, разговаривайте между собой!» — командует Ансельми своим персонажам, и они с готовностью повинуются.

Все дальнейшее, все, что мы видим потом, под радостно напряженные или загадочно стихающие звуки марша Нино Рота, это и есть чудо создания формы.

Гвидо взял рупор, приник к нему и вдохновенно, твердо, властно распоряжается толпой. Он направляет процессию в пустое поле, и в движении ее уже означает некий порядок. Вот они все — родители Гвидо, Карла, кардинал, Сарагина, продюсер, Росселла, Домье, монахи из монастырской школы, статисты из киностудии, старички и старухи с курортных аллей, Луиза... А вот и Клаудиа! Они идут теперь по кругу, вдоль барьера, и поле — уже не поле, а арена цирка, и фокусник за руку вытаскивает то одного, то другого на этот барьер. Возникает простейшая, но ясная форма: хоровод, аллегория братства.

«Пошли по кругу!» — командует Гвидо. Взались за руки и пошли. Впереди всех, возглавляя движение и одушевляя его, в танцевальном ритме идет — почти летит, размахивая волшебной палочкой, — фокусник.

Над этим радостным хороводом поразительно быстро чернеет небо, и кто-то — тут уж не поймешь, Ансельми или Феллини, — зажигает прожектора, включает вдали вечерние городские огни. Теперь и сам Ансельми, который ласково, за руку ввел Луизу в вереницу фигур, занимает свое место в движущемся человеческом кольце.

Но у движения пока нет центра. И людской хоровод, и ликующая музыка кружатся вокруг чего-то главного, вокруг того, что должно возникнуть.

Тогда важно, прямой линией врезаясь в круг, вступают клоуны с трубами. Их четверо, и они — оркестр. Оказывается, это они играют. Это их музыка. Это их воля. Их балаган. Они шагают торжественно и гордо в своих бедных полосатых шутовских одеждах, вечные, не подвластные ничему — только ритму мелодии. А сзади в белом балахончике и в белой каскетке поспешает крошечный мальчик. Маленький Гвидо.

Круг света сгущается, клоуны маршируют прямо, вперед, налево, мальчик в белом теперь энергично шагает первым, они шагают за ним.

Потом мощный луч прожектора вырывает из темноты одну только фигурку мальчика и музыку, которой он повелевает.

Камера медленно отдалается. Фигурка в световом круге становится все меньше и меньше. Цирковая музыка звучит все тише и все чище.

Все исчезло — и хоровод, и клоуны, осталось одно только искусство и крошечный человек будущего, неумоимо, свободно шагающий в луче.

Конец. Теперь конец.

Образ, венчающий картину, отрицает несобранность и размагниченность, разбросанность, хаос курорта, и сюрреализм начала, и суету сует в студии.

Связи между людьми восстанавливаются в финале «8^{1/2}» простым и откровенным — до щемящей инфантильности — образом детского хоровода людей, взявшихся за руки.

В финальном хороводе фильма «8^{1/2}» связи между людьми облегчены, упрощены, организованы волей карнавала. Принцип карнавализации, чрезвычайно важный, можно сказать, спасительный для Феллини, прекрасно сформулирован М. Бахтиным в его известной книге о Достоевском. «Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все — активные участники, все причащаются к карнавальному действию. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут карнавальной жизнью. Карнавальная же жизнь — это жизнь, выведенная из своей обычной колеи... Отменяется всякая дистанция между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория — вольный, фамильярный контакт между людьми... Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с про-

фанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.»²¹.

Такой праздник и разыгрывается в финале «8^{1/2}». Все дистанции между людьми стерты, все противоречия отменены, все мучения забыты в этой картине общего, фамильярного, дружественного объединения совместной игрой, совместным творческим актом.

Естественно предположить, что карнавальные мотивы приходят в искусство Феллини об руку с традиционными мотивами итальянской комедии дель арте, с ее неискоренимой и вечной арлекинадой. Арлекинада всем своим безрассудством одновременно обращена и против обывательского застоя, и против натужной героизации. Комические лацци старинных арлекинов проделывали и варьировали на свой лад в фильмах Феллини и Пеппино Де Филиппо, и Джульетта Мазина. Если Пеппино Де Филиппо оставался при этом — даже осваивая новый, современный жизненный материал (как, например, в «Искушении доктора Антонио») — чрезвычайно близок к старинной комедийной традиции, то Джульетта Мазина в Джелсомине и в Кабирии придавала своим лацци, своим комическим проделкам небывалую смысловую нагрузку и — соответственно конкретным ситуациям, в которых оказывались ее героини, — вводила смешные лацци в драматический и трагический контекст. Сдвиги из комического в трагическое образовывали сложную и даже причудливую структуру ее актерской игры, как бы зачерпывавшей и вбирывавшей в себя опыт таких разных и таких великих художников, как Гоголь, Достоевский, Чаплин.

Но арлекинские по природе своей лацци демонстрировали не только актеры Феллини. «Шутки, свойственные театру», проделывал и сам режиссер, конечно, придавая им совершенно новый размах, создавая массовые лацци. Один из примеров — толпа фоторепортеров на широком экране «Сладкой жизни». «Они, — писал Виктор Шкловский, — бегут короткодышащей стаей, перепрыгивая друг через друга, выхватывая сенсацию из жизни»²². Шкловский назвал этих фотографов «эвменидами газет». В их беге есть нечто зловещее. Но это зловещее возникает из гиперболической шутки режиссера, это — его арлекинада.

В «8^{1/2}» такие же массовые лацци — толпы грешников в серных банях, весь гарем Гвидо Ансельми, вся пресс-конференция в финале картины. И клоуны, которые являются уже под самый конец, под занавес, как говорят в театре, комедианты, которые напомина-

²¹ М. Б а х т и н. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 163—165.

²² «Вопросы киносценария», вып. 4, М., 1962, стр. 75.

ют нам сразу и легкого Матто, и ласкового сатану-гипнотизера из «Ночей Кабирии», и фокусника Полидора из «Сладкой жизни», и фокусника из «8^{1/2}», — они, эти браво марширующие шуты, как бы выводят наружу и непринужденно преподносят нам — с полной наивностью и откровенностью — те арлекинские мотивы театрального и циркового свойства, которые прежде прятались под фантастически переменчивой поверхностью произведения.

Отчего это шутовство стало возможно? Как сопряжено оно с мучительной и исповеднической интонацией фильма? Видимо, есть только один ответ на эти вопросы. При всей своей ответственности, серьезности и драматичности действие фильма «8^{1/2}» идет под немолкающий — то явственно слышимый, то отдаляющийся — звон шутовских бубенцов пародии. Ибо во взаимоотношениях между Феллини и Ансельми (которые мы пытались анализировать) есть еще и этот чрезвычайно существенный момент: Ансельми — самопародия Феллини. Одаряя героя своими муками и своими терзаниями, отдавая ему свои кошмары и свои откровения, Феллини приближает его к себе ровно настолько, чтобы успеть над собой посмеяться, себе самому иронически улыбнуться, себя спародировать.

Перезвон пародийности не только время от времени придает неожиданную веселость всей оркестровке произведения, но и спасителен для него, ибо без этой юмористической интонации, без этой шутливости все творение неминуемо свалилось бы под откос многозначительного и глубокомысленного самоанализа. Некоторые английские критики, не уловившие скрытого юмора Феллини и не услышавшие насмешливого звона автопародии, упрекали автора фильма в самодовольстве и самолюбовании, в «нарциссизме». Но Феллини заранее позаботился о том, чтобы такие укоризны оказались несостоятельными.

Пародия призвала арлекинаду, арлекинада выявила и обнаружила эксцентризм феллиниевского фильма. Эксцентричность тут явлена дважды, вернее, как бы в двух вариантах. В те моменты, когда Феллини полностью сливается со своим Ансельми, когда автор тождествен и адекватен своему герою, эксцентричность дает себя знать во всем отношении к окружающему миру, к обществу, к быту. Со стороны, язвительно и саркастично, то отдаляясь, то приближаясь, но неизменно находясь «вне круга», вне его центра — именно в положении эксцентрическом, — Ансельми, равный Феллини и слитый с ним, иронически разглядывает жизнь.

В другом, круговом, движении фильма, которое то пересекается с первым, то сливается с ним, то полностью отделяется от него,

уже Феллини эксцентричен по отношению к Ансельми, автор пронычен по отношению к герою, к своему насмешливому, то шаржированному, то почти карикатурному, то — вдруг — крайне сочувственному и проникнутому глубочайшим лиризмом автопортрету. Вот почему от Матроянни потребовалось такое разнообразие таинственно переливающихся друг в друга артистических возможностей. Вот почему актеру пришлось проделать сложнейший путь едва уловимых внутренних переходов из одного состояния в другое — то навстречу автору фильма, то вдаль и в сторону от него.

Эта динамическая структура игры Матроянни предопределена динамической структурой произведения в целом. Образы «искомые» и образы «найденные», постигнутые и достигнутые, сочетаются и переливаются друг в друга. Воображаемое и невыраженное, настоящее и прошлое, сущее и будущее, фантастическое и достоверное — все реализовано в форме свободной импровизации художника и — одновременно — ответственной исповеди человека. Фильм-исповедь, будто шутя и играя, заканчивается детски ясной и прозрачной метафорой вновь обретенной надежды.

Эта наивная метафора призывает человека — во имя связей с другими — подняться «выше себя», выйти за пределы собственного духовного мира, который словно отделен от окружающего, от всей вселенной непроницаемой скорлупой. Каждый данный человек, находящийся внутри своей ситуации и только внутри нее, — ущербен, неполноценен. Изолированная от других личность не способна воспринять красоты бытия и стать целостной, гармоничной. Гармония — в связи человека с человеком. В принципе одиночество — состояние противоестественное, в принципе человек не должен быть одинок, ибо в одиночестве своем он искажен, внутренне деформирован, ввергнут в духовный хаос.

Фильм о внутреннем хаосе, о смятении современного человека Феллини поставил во имя преодоления кризиса и хаоса.

Гвидо Ансельми, который такой фильм поставить не сумел, обладал, однако, внутренним правом стать его героем.

Готовность все начать сначала, признать неудачу предыдущего замысла, нравственно возвыситься над обстоятельствами, отказаться и от славы, и от денег во имя честности, свободы и правды творчества — вот, по мысли Феллини, главные черты подлинного таланта.

Такой страстью к истине его герой наделен.

«Феллини, — писал итальянский критик Антонелло Тромбадори, — ставит тему выбора между слишком легкой карьерой и искусением молчания в той форме, в которой этот выбор часто встает перед художником в капиталистическом обществе. В конце концов

он разрешает эту дилемму, заявляя о своей вере в жизнь, в ничем не заменимую конкретность чувств и материальной красоты. Это — фильм, герой которого противопоставлен так называемым романистам и режиссерам тоски, отчаяния и невозможности взаимопонимания между людьми. С этими романистами и режиссерами и полемизирует Феллини... „8½“ — шедевр киноискусства, свидетельствующий о зрелости и обретенной сознательности одного из самых крупных режиссеров нашего времени»²³.

Из отзывов, появившихся в итальянской прессе, наиболее существенны мнения прозаика Альберто Моравиа и художника Ренато Гуттузо. Заметив, что «весь фильм — это внутренний монолог, лишь изредка прерываемый „вспышками“ реальной действительности», что «невроз бессилия обнажен Феллини с клинической точностью и убедительностью», что «два эпизода из периода детства — деревенский дом в Романье и встреча с женщиной на берегу моря около Римини — это самые прекрасные сцены не только в этом фильме, но и во всем творчестве Феллини», Моравиа усмотрел во второй части картины длинноты, а, кроме того, высказал сожаление, что финал «быть может, слишком уж все разъясняет».

Надо сказать, что восприятие героя фильма у Моравиа несколько неожиданное: он дает образу Ансельми истолкование преимущественно патологическое. Тем не менее Моравиа считает, что это — «фильм, важный как для творчества Феллини, так и для всего нашего кино. Он свидетельствует о периоде кризиса и его преодолении; вместе с тем этот фильм является новым доказательством необыкновенной способности Феллини вести рассказ кинематографическим языком на любую тему, а также другой его способности — возрождаться, как Феникс из пепла»²⁴.

Очень любопытен отклик Ренато Гуттузо, которого фильм «глубоко взволновал, быть может, благодаря сокрытой в нем жизненной силе... Это интеллектуально честное произведение... Феллини — человек, наделенный очень сильным чувством зрительных образов, хотя он и не заботится о единстве своего изобразительного языка и новых изобретениях в области средств. У него огромный зрительный дар и фантастическая, очень эффективная манера нарушать пропорции и соотношения между формами. Некий микельанджеллизм в области формы соединяется в нем с чувствительностью...»²⁵

²³ Антонелло Тромбадори. К чему стремится герой Феллини. «Спутник кинофестиваля», 1963, № 11 (17 июля).

²⁴ Сб. «Федерико Феллини». М., 1968, стр. 208—209.

²⁵ Там же, стр. 215.

Если в Италии и во Франции вокруг фильма «8½» завязались оживленные споры, то английская кинокритика поначалу отнеслась к произведению Феллини довольно прохладно. Вообще на протяжении долгого времени в Англии Феллини не понимали и не признавали. Один из видных английских критиков Эрик Родэ после появления «Сладкой жизни» утверждал, что Феллини лишен и аналитизма, и чувственности, что его подлинный герой — инфантильный клоун, тщетно стремящийся имитировать людей с живой плотью и кровью, что интеллект самого Феллини — это интеллект ребенка, а «этические проблемы „Сладкой жизни“ — растворяются в эстетических эффектах. Большинство эпизодов фильма, и в том числе его финал, не мотивированы и претенциозны»²⁶. Когда на экраны вышел фильм «8½», Эрик Родэ усмотрел в нем только «самосозерцание на грани нарциссизма» и высказал сожаление о том, что автор фильма не умеет найти грань между реальностью и сновидениями героя²⁷. Другой английский критик, Дж. Ф. Лейн, упрекал этот фильм в претенциозности²⁸.

Но после 1964 года и в английской критике зазвучали иные голоса, стали слышны другие мнения. В книге критика Джона Рассела Тэйлора «Киноглаз, киноухо» можно было уже прочесть весьма интересное суждение о Феллини и его героях. «Не так уж он любит своих героев (часто он их просто не любит!), но он их как бы «окружает собой», и, как бы туго им ни приходилось в том мире, куда он их поместил, зрителю передается теплое чувство, что герои не брошены на произвол судьбы, что они защищены; может быть, это чувство порождено тем, что герои — часть самого Феллини или часть его прошлого, и он не в силах дать им погибнуть. И Феллини, и мы вместе с ним чувствуем, что пред нами акт спасения, что, воплотившись в искусстве, эти фрагменты сделали „утраченное время“ — „временем найденным“... Сила сочувствия Феллини сообщает его героям необъяснимую власть, сила воображения объединяет творца и его творение»²⁹.

«Его фильмы, — продолжал Тэйлор, — могут испугать утонченных ценителей своей бесцеремонной сентиментальностью, порой чрезмерной снисходительностью к себе самому, полным отсутствием сдержанности. Но если все это — пороки, без них не было бы и добродетелей Феллини. Что бы ни говорили о его фильмах, даже о

²⁶ «Sight and Sound», 1960—1961, Winter, p. 34.

²⁷ Ibid., 1963, Autumn, p. 193.

²⁸ Ibid., 1963, Summer, p. 135.

²⁹ John Russell Taylor. Cinema Eye. Cinema Ear. NY, 1964, p. 23.

самых сложных из них, мы выносим из них чувство живого художественного творения — цельного и радостного процесса, начавшегося с первым замыслом и завершающегося самим фильмом. И если не эта особенность определяет великого киномастера, то я не берусь в таком случае за подобные определения»³⁰.

Опубликованная в маленьком кембриджском журнале в 1967 году статья Дж. М. Ньютона называлась «„8^{1/2}“ Феллини и бедные английские кинокритики». Автор весьма иронично отзывался об особом «маленьком мирке» английских «серьезных кинофанатиков», отделенном от «остального мироздания», и, высмеивая своих предшественников, очень высоко оценивал картину. Обращаясь непосредственно к фильму Феллини, критик замечал, что финал его «был с самого начала подготовлен двойным видением зрителя: зритель видит то, что видит герой и — больше того — что он не видит, что заслонено от героя его волнениями. Финал — это не сон героя, а реальность, только это реальность искусства. И преобразование!»

«Ритм фильма, — продолжает Дж. М. Ньютон, — ритм цирковой. Каждый эпизод — номер, без особой „сквозной“ задней мысли, номер с героем — „исполнителем“... Чем веселее весь фильм, тем больше трогает финал. Серьезность прямо связана с весельем»³¹.

Перемена в отношении английских кинокритиков к Феллини, происшедшая за последние годы, существенна, в частности, и потому, что прежде английские критики (как и довольно многочисленные критики в самой Италии) склонны были отдавать предпочтение искусству Микельанджело Антониони. В фильмах Антониони, в той интонации отчаяния и бессилия, которой проникнуты работы этого мастера, критики усматривали резкость и боль социальных обличений, энергию протеста, которой, по их мнению, недоставало мажорному творчеству Феллини. Но мы отмечали уже, что основная тема Антониони — тема духовного упадка, и созданный явно под воздействием феллиниевского фильма «8^{1/2}» фильм Антониони «Блу ап» — тоже своего рода исповедь художника — свидетельствует как раз о том, что режиссер склонен смириться с непостижимостью современного социального бытия.

В финале феллиниевского произведения мощно звучит призыв к художнику: никогда не сдаваться, не капитулировать ни перед окружающей действительностью, ни перед собственными слабостями.

³⁰ John Russel Taylor. Cinema Eye. Cinema Ear. № Y, 1964, p. 51.

³¹ J. M. Newton. Fellini's 8^{1/2}, and the Poor English Film Critics. «The Cambridge Quarterly», vol. III, 1967/68, N 1, p. 7, 25.

«Джульетта и духи»

...и движенье,
И шум, и блеск, и красота —
Зеленый бал — воображенья
Едва рожденная мечта.

Иннокентий Анненский

В 1965 году, после двухлетней паузы молчания, вышел в свет фильм Феллини «Джульетта и духи» («*Giulietta degli spiriti*»). Картину эту долго ждали, тем более что задолго до ее появления на экранах известно было: главную роль исполняет Джульетта Мазина, впервые Феллини снимает полнометражный цветной фильм. (До этого он снял в цвете только маленькую новеллу «Искушение доктора Антонио»).

Как это часто бывает, большие ожидания поначалу повлекли за собой разочарование. Критики, которые привыкли воспринимать каждый фильм Феллини как новое слово в искусстве и новый энергичный прорыв к непознанным еще возможностям кинематографа, с грустью, немного озадаченные заговорили о том, что «Джульетта и духи» только как бы суммирует достижения картин «Сладкая жизнь» и «8 1/2» и что новое слово в искусстве на этот раз не произнесено. Другие заявляли, что фильм «Джульетта и духи» — свидетельство кризиса (если не банкротства) всей поэтики режиссера. Именно таков был смысл статьи Уго Казираги. Итальянский критик предполагал, что приверженцы Феллини, вероятно, будут утверждать, что «Джульетта и духи» — «фильм вовсе даже не феллиниевский, что он вышел из другого горна». Вот по этому-то поводу Казираги и считал необходимым предупредить:

«Нет, горн все тот же, на котором были откованы „Дорога“, „Сладкая жизнь“, „8^{1/2}“, и если новый фильм в какой-то мере не удался, то эта неудача не выходит за рамки поэтики Феллини»¹.

В другой статье, написанной для советского журнала «Искусство кино», Уго Казираги не без иронии замечал: «Нашего режиссера, в особенности в его последних работах, начиная со „Сладкой жизни“, всегда отличало стремление пленить и ошеломить зрителя эффектным фейерверком своей безудержной и прихотливой фантазии»².

Правда, столь кардинальные требования к Феллини предъявляли не все итальянские критики. Чаще они высказывали претензии только к последнему фильму.

Мино Аржентьери, остроумно озаглавивший свою статью «Феллини минус восемь», не касаясь всех проблем творчества Феллини и других его фильмов, утверждал, что главная слабость «Джульетты и духов» — «обобщенность и схематизм центральной его фигуры, героини. Образ ее доведен до абстракции человеческого символа, лишённого крови и плоти; нельзя принять Джульетту как женщину, принадлежащую к конкретной социальной среде. Джульетта — это персонификация философского содержания фильма, и поэтому все остальное в нем теряет прежде всего в остроте: антиконформизм превращается в зрелищность»³.

Иное восприятие «Джульетты и духов» выразил Антонелло Тромбадори в статье, озаглавленной «„Джульетта и духи“ — не соборание догм, а результат человеческого опыта». Поскольку Тромбадори отчетливо охарактеризовал содержание и проблематику фильма, мы приведем довольно пространную цитату из его статьи. Стиль фильма, писал Тромбадори, «можно назвать классическим за его строгую простоту... Всем очевиден решительный шаг, сделанный Феллини не только в полемике с „модернистским“ кино-авангардом, но и по отношению ко всем предписаниям „модернистского“ авангарда по поводу связи между языком и реальностью — как в литературе, так и в сфере изобразительных искусств. Потрясающая простота „Джульетты и духов“ несет в себе заряд истинного авангардизма.

Женщина боится потерять мужа и в самом деле теряет его. Связь с тематикой фильма „8^{1/2}“ очевидна; разница заключается в ситуации и в изобразительном развитии темы. В „8^{1/2}“ драма

¹ «Unità», 22 ottobre 1965.

² Уго К а з и р а г и. «Джульетта и духи». — «Искусство кино», 1966, № 5, стр. 93, 96.

³ Mino Argenterì. Fellini — 8. «Rinascita», 1965, ottobre.

решается в оптимистическом ключе. В преемственности между искусством и жизнью восстанавливается, казалось бы, разбитое единство мира чувств. В новом фильме драма не разрешается, потому что нет никаких образцов, которые можно предложить в той области человеческих отношений, где то укрепляется, то разбивается личная судьба мужчины и женщины, соединенных узами брака. Фильм свободен от какой-либо моралистической проповеди, в нем нет стремления слить воедино какую бы то ни было идеологию с личным рецептом решения проблемы. Задача, поставленная Феллини, заключается в том, чтобы вскрыть, какими идейными источниками, наследственными традициями и современными настроениями обусловлено то, что взаимоотношения между мужем и женой дошли до крайней остроты бесчеловечности, лжи и жестокости в наше трудное время, за которое мы ответственны и жертвами которого мы являемся.

Изобразительное развитие дано путем постепенного разоблачения — с потрясающей строгостью и скрупулезностью — современного „благополучного общества“...

Драма — я не хотел бы сказать прорывается, потому что в фильме нет кульминации, — постепенно разливается в обстановке чистоты, воздуха, света, где каждая вещь, казалось бы, призывает к ленивому существованию, к усыплению чувств и души. Ложь мужа примитивна и скучна. Богатство, окружающее Джульетту, давит ее бедную душу. (В какой-то момент она начинает надеяться найти новый мир в психоаналитической технике, подобно тому, как древние герои прибегали к сфинксам и оракулам.)

Феллини стремился осветить лучом света этот ничтожный остаток стремления к жизни. Это — маленький остаток того, что сохранилось от необходимости жить. Эта тема становится главенствующей в общей картине упадка, цинизма и конформизма, передаваемой Феллини в образах без помощи метафор и посредством поистине невиданной зрелищной фантазии, когда он то прибегает к скачущему ритму, то к ритму плавному, как медленный поток.

В эту картину включаются все ритуалы и все догмы, в которые социальные условности превращают богатый и противоречивый опыт человеческой жизни. И в первую очередь ритуалы и догмы не столько католической морали, сколько всякой морали, которая не способна сопоставить свои принципы с реальной жизнью и потому жаждет уничтожить противоречия путем декретов...»

Характерно, что и взгляд Тромбадори на центральную фигуру фильма совсем иной, чем, например, у Мино Аржентьери. По мнению Тромбадори, «Джульетта Мазина, остро чувствующая и осто-

рожная, — главная героиня фильма — с редкой твердостью сумела противопоставить бесконечному бегству от реальности в сферу фантазии... трогательные человеческие свойства личности, не случайно из реальности исторгнутой»⁴.

Коль скоро мы уже знаем основную коллизию фильма, скажем два слова о том, как она развивается, ибо ее трактовка и изобразительные формы, предложенные Феллини, и вызвали самые большие разногласия среди критиков. Да, женщина — Джульетта — боится, что муж ее покинет. Дабы сохранить семью, эта богатая, вполне обеспеченная дама обращается за помощью ко всевозможным магам, волшебникам, спиритам. В воображении ее — и без того возбужденном — во время всевозможных спиритических сеансов и после них возникают попеременно то чудовищные картины разврата, то мрачные, почти апокалиптические видения. Порой в памяти ее всплывают образы детства. Джульетта теряет ощущение реальности, все время балансирует на грани между действительностью и фантазией. Причем действительность подчас — например, тогда, когда она обращается в частное сыскное агентство, дабы узнать всю правду о поведении мужа, — оказывается кошмарнее любых «гипотез» воображения. В конце концов Джульетта в самом деле теряет мужа и остается одна. В сущности, это — все, и единственная сюжетная линия фильма предельно проста.

Но как ясно уже читателю, на экране почти все время проходят видения Джульетты. Они-то — их облик, их изобразительный стиль, их движущаяся многоцветная панорама — и вызвали самые различные отклики и толкования. Чаще всего Феллини упрекали в нарушении чувства меры. Одна из французских рецензий называлась «Фоли-Феллини»⁵ — с явным намеком на «Фоли-Бержер» как на символ стиля жизни конца прошлого века, который Феллини хотел воспроизвести в своем фильме. Это замечание было совершенно верным. Феллини действительно вознамерился особым образом воспроизвести этот стиль — и как стиль искусства конца века, и — главное — именно как стиль жизни. Но Феллини выразил и свое отношение к нему. Этого автор рецензии Жиль Жакоб не заметил.

Критик журнала «Синематографи франсез» писал, что, по его мнению, после «8^{1/2}» Феллини неизбежно должен был создать «этот новый, умело организованный, роскошно приукрашенный,

⁴ Antonello Trombadori. «Giulietta degli spiriti»: non dogmi ma somma di esperienze umane. «Vie nuovo», 1965, 28 ottobre.

⁵ Gilles Jacob. Les Folies-Fellini. «Cinéma-65», N 100, p. 110—114.

мастерски оркестрованный бред». На такой «разгул фантазии», замечал критик, «в наше время способен один только Феллини с его любовью к гротеску, вычурности, необычности, с его смелостью как в тематическом, так и в изобразительном плане и с его полным пренебрежением к установившимся понятиям о „хорошем вкусе“»⁶.

Опять-таки и здесь активное, авторское отношение Феллини к «вычурности», которую он демонстрирует, упущено из виду.

Гораздо более серьезный, привлекающий широчайший круг ассоциаций — от Иеронима Босха до Джойса, от Брейгеля до Пруста, от Апокалипсиса до того же «Фоли-Бержер», — анализ образной природы фильма дал Жорж Садуль в статье «Искушение святой Джульетты». Садуль откровенно признавался: «Что касается меня, то последний Феллини меня раздражил и взбудоражил — точно так же, как когда-то „Дорога“, потом „Сладкая жизнь“ и „8^{1/2}“. Но, вспоминая, он, «вызвавшая у меня сначала ненависть „Дорога“ победила меня в течение двух недель, она не отпускала меня, не выходила у меня из головы...». И на этот раз Садуль, выйдя из кинотеатра, тоже «почувствовал, что не ушел от фильма. В сумерках парижских улиц, когда начинают зажигаться первые пестрые неоновые огни, я на каждом шагу встречал персонажей Феллини...»⁷.

Это очень существенное признание. Действительно, фильмы Феллини, как правило, поначалу озадачивают зрителей и критиков. Мы отмечали уже, что к моменту, когда появляется новый его фильм, предыдущая картина воспринимается как вполне естественная и даже классическая. Такая эволюция восприятий особенно отчетливо заметна в критике, почти неуклонно требующей, как только появляется новый фильм Феллини, чтобы режиссер вернулся к реализму предыдущего фильма. Наибольшее замешательство вызвала картина «8^{1/2}». Но когда вовремя недели итальянского кино в феврале 1966 года мы познакомились с «Джульеттой и духами», тотчас критики, которые усматривали в фильме «8^{1/2}» декаданс и отступление от норм реализма, заговорили о том, что надо бы Феллини возвратиться к реалистической ясности и глубине «8^{1/2}»...

Между тем Жорж Садуль имел основания писать, что «Джульетта и духи» — это «то же самое, что „8^{1/2}“, только с точки зре-

⁶ «Cinématographie française», 1965, N 2136.

⁷ Georges Sadoul. La Tentation de Sainte Julietta. «Les Lettres françaises», 4 novembre, 1965.

ния женщины; это размышление о жизни и современном обществе»⁸.

Как раз в этой повторности основных мотивов «Джульетты и духов» — повторности и по отношению к «Сладкой жизни», и по отношению к «8^{1/2}» — заключается, быть может, действительная слабость новой ленты Феллини. Можно заметить далее, что мотивы «Сладкой жизни» и «8^{1/2}» в «Джульетте и духах» развиваются несколько упрощенно: тут есть момент адаптации, растолковывания истин, уже однажды художником постигнутых, и от этого фильм проигрывает.

Уго Казираги был прав, когда отметил, что «построение фильма, линия его повествования сами по себе намного проще и целеустремленней, чем обычно. Нет здесь ни калейдоскопического полотна, развернутого перед нами в „Сладкой жизни“, ни беспорядочного самоанализа, отличавшего „8^{1/2}“, который широкая публика сочла невразумительным. Скажем более: в „Джульетте и духах“ автор продолжает свою тему, развивает ее и приводит к развязке со значительно большей ясностью и последовательностью, нежели во всех предыдущих фильмах. Так что если бы перед нами был не один из ярчайших представителей современного иррационализма и если бы наше определение не прозвучало слишком уж необычно, мы рискнули бы сказать, что его отношение к материалу в данном случае куда более „рационально“, чем в прошлом»⁹.

Вероятно, именно сравнительная простота «Джульетты и духов» и барочная пышность этого произведения принесли ему столь шумный и сенсационный успех в Америке. Критик Б. Краутер писал в «Нью-Йорк таймс», что Феллини «напрягся, как пружина, и исторг из себя настоящее чудо». Эдит Крайс на страницах «Нью-Йорк геральд трибюн» утверждала, что «Джульетта и духи» — «шедевр, какого никогда еще не было в истории кино»¹⁰. Столь восторженных заокеанских комплиментов ни «Дорога», ни «Сладкая жизнь», ни «8^{1/2}» не удостоились.

О взаимоотношениях фильма «Джульетта и духи» с двумя предыдущими работами Феллини советские критики писали много. Наиболее обстоятельно высказался по этому поводу А. Караганов. Приведя слова Феллини о том, что он «все время ведет разговор об одном и том же — о свободе человека, о его внутреннем освобожд-

⁸ Georges S a d o u l. La Tentation de Sainte Julietta. «Les Lettres françaises», 4 novembre, 1965.

⁹ Уго К а з и р а г и. «Джульетта и духи». — «Искусство кино», 1966, № 5, стр. 93—94.

¹⁰ Цит. по журн. «Film». Warszawa, 1966, N 1, s. 12.

дении», но что при этом «тон разговора бывает в разных фильмах разный», А. Караганов возражал Феллини: «Сопоставление фильмов „Сладкая жизнь“, „8½“ и „Джульетта и духи“ показывает, что меняется не только тон разговора, но и его „объем“. Если в „Сладкой жизни“ разговор о свободе имел многие признаки социальности, то в последних двух фильмах он переходит в сферы отвлеченного интеллектуализма. Потери, связанные с таким переходом, были не так ощутимы в фильме „8½“: рассказ о духовной драме художника, тщетно ищущего истину, рождает жизненные ассоциации, ведущие за пределы сюжета, раскрывая существенные противоречия окружающей художника жизни. В рассказе о драме Джульетты эти ассоциативные связи уловить очень трудно. Итальянская критика так расшифровывает экранные иероглифы Феллини: терзающие Джульетту призраки — это устаревшие нравы и предрассудки, которые превращают буржуазную женщину в рабу своей семьи и прежде всего в рабу мужа; это ее комплексы неполноценности, ее инфантильная потребность в покровителе и вечный страх быть покинутой им».

«На этот раз, — продолжал критик, — Феллини настолько сузил борьбу за свободу человека, что она потеряла обычную для него глубину. Свои новые режиссерские возможности он испытывает на ситуациях вполне банальных. Изобразительная щедрость Феллини не находит достаточных опор в драматургии. В результате то и дело возникает ощущение перегруженности кадра, „самоигральности“ режиссерских приемов»¹¹.

Тут многое верно, верно прежде всего то, что исходная ситуация фильма вполне и даже намеренно банальна. Банальна и среда, в которой ситуация эта анализируется: Джульетта — заурядная буржуазная дама, она не принадлежит ни к «сливкам» общества (как героини «Сладкой жизни»), ни к его духовной элите (как Гвидо Ансельми), ни к самым его низам (как Кабирия или Джельсомина).

Муж Джульетты, Джорджи, — его играет Марио Пизу — вполне банальный буржуа, человек деловой, богатый, представительный, галантный. Мы знаем, что он изменяет своей жене. Что и сам он, и его роман — пошловаты, словно слегка засалены.

Адюльтер, который причиняет столько духовных страданий Джульетте, сам по себе совершенно бездуховен. В нем ни шалости, ни дерзости, ни игры, — это деловитая тайная любовь.

¹¹ А. Караганов. Потери и находки итальянского кино. «Литературная газета» 17 марта 1966 года.

Почти деловая тайна, не более того.

Феллини анализирует сытую буржуазную обыденность, мир материального довольства и стандартного комфорта, хорошо организованный быт, болезни которого наглядно проступают только в сфере человеческих отношений. Методом же реализации на экране этого «пльвучего», при видимой его благоустроенности, материала самой жизни явился гротеск. Гротеск со всеми его неизбежными последствиями: контрастностью основных образных противопоставлений, эксцентрикой и невероятными, нарушающими правдоподобие гиперболами, а также с непременным присутствием импровизации — здесь очень откровенной импровизации режиссерской, которую надо понимать как очень свободное и независимое обращение с реальностью.

Фильм интересен во многих отношениях, несмотря на то, что он (как уже замечено выше) лишь развивает, договаривает, популяризирует то, что было выражено Феллини прежде.

Интересен он как эксперимент в области цвета, во-первых, и как импровизация с персонажами-масками, во-вторых.

По своим мыслям фильм почти ничего нового не приносит, кроме одного довольно существенного оттенка в общей феллиниевской концепции личности, понимания любви и нравственного сближения людей.

Речь идет об утверждении независимости одного человеческого существа от другого как условия не только свободы, но и любви. Этот важный оттенок мысли оставался как бы недосказанным в той проблематике разобщенности, одиночества и потребности сближения, которую разрабатывали предыдущие произведения Феллини.

Итак, «Джульетта и духи» — это фильм-эксперимент и фильм-адаптация.

Адаптируются, доводятся до общепонятной простоты уже высказанные ранее мысли. Облегчается и одновременно усиливается, заостряется форма свободного выражения на экране, внутреннего мира человека, мира его воображения, воспоминаний, видений — форма, найденная в «8^{1/2}». Одновременно социальные мотивы и развернутую социальную критику «Сладкой жизни» Феллини доводит до карикатуры, наглядной и четкой.

Анализ буржуазного стиля жизни углубился во времени: в «Сладкой жизни» был уловлен стиль жизни конца 50-х годов (развинченный, бескостный, воплощенный в женской моде платья-рубашки); в «8^{1/2}» одной из задач Феллини было передать смещение стилей: он сочетал женские моды начала 20-х годов,

вестибюль курорта, представляющий собой типичный интерьер «модерна» 1900-х годов, с современным обликом, скажем, жены героя — Луизы. Здесь, в «Джульетте и духах», стиль конца прошлого века и 900-х годов стал предметом особого освещения.

Этот стиль называли по-разному: во Франции говорили «стиль бель эпок», в Германии — «югенд-стиль», в России — «модерн», в Англии — «стиль либерти». Характерная декоративность, вычурность и пышность этого стиля в «Джульетте и духах» гиперболизированы и неуловимо слиты с чертами современного декора, дабы дать в итоге сгущенное, активное выражение духа, вкуса и цвета буржуазности.

«Конечно, — заметил по этому поводу сам Феллини, — я отнюдь не стремился восстановить культуру определенной эпохи. Я выбрал либерти, потому что это был своего рода кошмар моего детства. Я помню мою мать, одетую в таком стиле; вокзал в Монтекатини; должен сказать, что этот стиль всегда наводил на меня ужас, я ощущал угрозу, предчувствие какой-то катастрофы. В „Джульетте и духах“ я хотел рассказать историю рождения призраков из подсознания, угрожающих героине, поэтому я подумал, что, может быть, сюда наиболее подойдет этот стиль, ибо он напоминал мне все страхи, кошмары, наваждения моего детства»¹².

Главное, что открыл для себя Феллини в цвете, — это то, что можно использовать деформирующую силу цвета как средство изобразительное, характеризующее и драматическое.

Средствами чисто цветовыми обозначен в фильме основной его конструктивный, так сказать, контраст между простой душой героини и противоестественностью, уродством среды, в которой она живет.

Образ Джульетты наивно и последовательно сопровождается темой белизны. Все оттенки белого сопутствуют ей: блестит на солнце белая соломка ее огромной шляпы, мягко прилегает к ней белое полотняное платье, колыхнется белый воздушный пенюар.

Когда же Джульетта приближается к миру призраков или вступает в этот мир, в одежде ее начинают тревожно кричать красные тона — красный шифон платья, красная курточка (которая сочетается с белыми брючками — символика самая детская: Джульетта на грани, на половине пути от своей ясности к своим кошмарам).

¹² «L'Espresso», 1965, N 44, p. 23.

Борьба белого с красным дана не прямолинейно, в игру вступают и другие цвета. Но все же в этом забавном противостоянии белого и красного выражен комический парадокс всего произведения: самые интенсивные, кричащие тона — тона кошмаров, призраков; самые нежные, самые благородные, жемчужно-белые, туманно-зыбкие, теплые краски отданы домашнему быту Джульетты и потоку детских воспоминаний.

Контраст этот, столь явственно обозначенный в цвете, развивается и усиливается совершенно новыми для Джульетты Мазина взаимоотношениями между героиней и ее окружением. Мазина всегда — и в «Дороге», и в «Ночах Кабирии» — играла странных, эксцентричных женщин, несовместимых с обыденной течучестью повседневной жизни. Тут, напротив, она скромна, тиха, даже полемически тиха, ее естественность обыкновенна, а не исключительна.

Зато гротескна, причудлива среда, эксцентрична и противоестественна вся пошляцкая жизнь богатых, слишком богатых или недостаточно богатых, сытых, слабых, взвинченных и грязных людей вокруг нее. Это — морды, маски, «свинные рыла» современных буржуа.

Нормальная женщина посреди взбесившейся жизни — вот замысел, реализованный Феллини подчас с барочной чрезмерностью (эпизоды на вилле соседки Джульетты, Сьюзи, которую играет Сандра Мило, кажутся чересчур крикливыми: сердясь и нагромождая образы всего этого буржуазного хлама, Феллини тут сам теряет душевное равновесие).

Чистой душе естественной героини противопоставлена взвинченная эксцентрика уродливой жизни. Разряженные, как на маскараде, персонажи действуют на фоне красивого, слишком красивого пейзажа: берег моря, лес и сад, дом Джульетты и роскошная вилла ее соседки Сьюзи — все это столь прекрасно, столь сладостно, столь заманчиво, что кажется — перед нами некая модель рая, уже обретенного обитателями грешной земли. В этом раю природные красоты братски обнялись и объединились с комфортом современной цивилизации, ее автомобилями, шезлонгами, коврами, телефонами, с такими даже фокусами, как маленький лифт, поднимающий дамочек в шалаш, устроенный высоко в зеленой кроне огромной сосны, или мраморный, гладко отполированный спуск, по которому можно прямо из пышного будуара нагишом скатиться в ласковые воды бассейна.

Феллини создает этот рай, похожий на торт, шутя и играя. Все возможно, как бы говорит он. Вот она, подлинная сладкая жизнь!

Здесь каждый наслаждается тем, что имеет. Все лица довольны, лишены и тени беспокойства. Здравый смысл торжествует и нежится в этом раю. Трагедия, кажется, не может просочиться в сферу праздничной деловитости и безвкусной, но хорошо продуманной роскоши, предусматривающей все прихоти холеной плоти.

И тем не менее трагедия возможна, неизбежна. Ее может вызвать самый обыкновенный адюльтер. Она способна возникнуть из привычной геометрии стандартного любовного треугольника, если только в один из его углов будет загнана живая душа, простая душа.

Вот этот удивительный, исключительный феномен: столкновение высоко организованной, комфортной цивилизации, созданной согласно самым изощренным капризам здравого смысла, по велению буржуазности, достигшей предела своих мечтаний,— с естественностью простодушия и наивной женственностью.

Начинается фильм подобно банальной пьесе из супружеской жизни. Мелькают две горничные, идет примерка париков. Лица самой хозяйки не видно, сменяются только парики да испуганные лица служанок. Суэта, ожидание обожаемого мужа, напряженное приготовление к годовщине свадьбы, потерянная серьга, женские нервы, снова лица служанок, швырянье платья туда-сюда — все это промелькнуло на экране. Но вот остановка. Рыжий парик. Спина поеживается, худенькая. Зеленый парик. Голова в белом полотняном чепчике. Суэта. Свечи на столе — красные. Лиловые огоньки в сумраке празднично прибранной комнаты. Затем вторжение мужа и — пауза непонимания, полного, абсолютного непонимания между Джульеттой и ее бравым, энергичным супругом.

Праздник эта пара понимает по-разному: Джульетта суетливо готовилась к интимному ужину вдвоем, муж вообще забыл о дате их свадьбы и приволок с собой кучу своих пестрых друзей. Он — агент рекламы, и круг его знакомых такой же, рекламно-парикмахерский.

Лицо Джульетты, выплывающее из мглы комнаты... Страдание, загнанное внутрь. Такова моментальная — цветовая и психологическая — экспозиция драмы покинутой женщины. Женщина эта заурядна, ничем не примечательна (Мазина с громадным и, к сожалению, заметным трудом играет эту непримечательность, неяркость своей героини). Она не отличается от других ничем, кроме того, что, увы, покинута и наивна. Муж корректен, галантен и «вечно занят». Слова его о том, что он «много работает», звучат на фоне всей эксцентричной обстановки фильма почти с хмельной пародийностью.

Завязка эта дает простое и ясное объяснение дальнейшему сюжетному развитию фильма. Джульетта пытается спасти свое счастье, сохранить любовь мужа. Все средства, доступные богатой даме, пускаются в ход ради этой цели. Вереница спиритов, ясновидящих, медиумов, деловитых или экзальтированных, проходит перед Джульеттой и перед нами. В состоянии нервической взвинченности, вызванной и ее собственной драмой, и общением со всеми этими визионерами — один гротескней другого, Джульетта теряет ощущение реальности. Призраки вырываются из ее подсознания на феллиниевский экран.

Такая ситуация предопределила характер игры Мазины. Феллини продиктовал ей естественность как непреложный в пределах этого фильма закон. Естественность оказалась формой отчуждения, если хотите, даже формой уродства. В этом сонмище призраков, в многоцветной кутерьме абсурдного балагана, среди кривляк, кликуш Джульетта — какой-то «урод естественности», феномен давно забытой и почти невероятной простоты.

Это, однако, не означает, что Джульетта — образ идеализированного совершенства, что она, как сказал Фернандо Ди Джаматтео, «безгрешная и святая». Ее буржуазная добродетельность вовсе не идентична нравственному совершенству. Ибо она чиста, но не свободна, она порядочна, но в душе ее нет порядка. Внутренний мир Джульетты дисгармоничен. Обыкновенная, не очень умная женщина, поработанная любовью и довольно смутно ощущающая свой конфликт с мужем как конфликт с общепринятым и привычным образом жизни, она только к финалу фильма обретет потребность в освобождении. А пока дисгармония, подавленность души Джульетты мучительными толчками, спазмами исторгает из себя кошмары, которые становятся фантастической реальностью феллиниевского экрана. В тихие минуты успокоения или надежды на смену этим кошмарным, кричащим видениям являются нежные и призрачные воспоминания детства, спасительные образы утренней свежести, — и они тоже оказываются зыбкой реальностью прошлого.

Феллини не скрывает своей глубокой симпатии к героине фильма, хотя она так очевидно заурядна, так буржуазно посредственна. Сквозь сюжетные ситуации проглядывает простое желание уберечь и защитить женщину. В ней — красота слабости, гонимая и затравленная жестокой силой житейской прозы. И Феллини полон энергичного желания спасти эту женственную красоту.

Джульетта сравнительно со всеми прежними героинями Феллини наиболее укоренена в своей социальной среде. Она — не бро-

дядька, не проститутка, не кинозвезда, не тоскующая дочь миллионера, а просто дамочка, супруга, каких многие тысячи, миллионы. Но ее незащищенность, ее бессилие перед самой обычной семейной драмой оказываются кричащими, неистовыми.

И, начавши фильм в бытовой повествовательной манере, Феллини сразу сбрасывает действие под колеса фантасмагории. На берегу моря, на пляже, в состоянии, казалось бы, покоя и забвения, Джульетта прикрывает глаза. Тотчас в безмолвии медленно плывет по экрану какой-то зловещий плот с шатром. Под пологом шатра бушует вакханалия. Потом это бурное видение отменяется, и среди моря возникает рыжий остров, отощавшие кони стоят на нем, уныло опустив шеи... Конец света.. Каким-то вихрем проносятся по экрану видения, ядовитые и ужасные, эротически возбужденные или угнетающе мрачные. Призраки выглядывают отовсюду, изо всех углов. То мелькнет женщина, охально обнаженная, то выглянет лицо, искаженное нечеловеческой мукой, то вдруг спокойно и хмуро пройдут двое эсэсовцев в серо-зеленоватых дождевых плащах. Навстречу этому сонму призраков движется и борется с ним поток наивных, умиротворенных, омытых детской чистотой взгляда видений прошлого — цирк, слоны, грациозные наездницы, один из первых аэропланов на зеленом лугу и его фантастический полет, сцены спектакля в монастырской школе: детство, его безмятежность, его игры и его утренняя ясность раздражают кошмарам, обступившим Джульетту, борются с ними.

Но, кроме кошмаров воображения, есть еще и кошмары самой доподлинной реальности, и трудно сказать, какие страшнее. Чего стоит хотя бы вся тема частного сыска, горестные кадры последнего унижения Джульетты, которой показывают специально заснятые на пленку — черно-белые в многокрасочной гамме фильма — эпизоды любовных походов ее супруга. Чего стоит гнусный мучнисто-белый облик старого существа — не женщины и не мужчины, толстого, капризного, стриженного «под бобрик» гермафродита Бишмы, который ухмыляется, кликушествуя и стелая, кряхтя и сопя, — это ведь не «призрак», это — вполне реальное лицо, высокооплачиваемый современный оракул; тут, в бедламе бессвязных прорицаний Бишмы, Джульетта надеется узнать свое будущее, получить урок правильного поведения, спастись...

Всем этим миром призраков и вполне конкретных кошмаров реальной действительности Феллини распоряжается с легкостью мага и непринужденностью импровизатора.

Действие в фильме течет тремя переливающимися друг в друга потоками — поток реальности, поток фантастических кошмаров

Джульетты, поток ее детских воспоминаний. Колористически каждый из этих потоков окрашен по-своему. Самый интенсивный цвет — цвет кошмаров, они кричаще яркие, то ослепительно эффектно, то угрожающе мрачны. Их неожиданное движение подобно падению лавины, оно патетично и бурно, их цвет роскошен, беспокоеен, избыточен, сильные локальные тона друг с другом спорят, друг друга перебивают. В этих кошмарах, в их цветовой характеристике есть оттенок парадности, богатства, барочной декоративности. Лишь изредка кошмарное выступает в мрачном сгущении лиловых, ржаво-коричневых, дымно-серых тонов. Гораздо чаще на экране бушует алое, белое, золотое, синее.

Интенсивный цвет фантасмагорических видений Джульетты близок к той цветовой гамме, в которой видится Феллини безусловная реальность буржуазного мира, окружающего героиню, и природы, ее обступающей. Феллиниевские пейзажи, интерьеры, портреты, натюрморты, преподносящие зрителям достоверность самого что ни на есть реального существования, неуловимо смыкаются с фантазиями Джульетты, колористически с ними почти уравниваются.

Разве что игра светотени в мире реальном несколько более естественна и мягка. Свет в кошмарных видениях прям и резок, беспощадно ярок, либо, напротив, несет с собой некую потустороннюю жуть и холодность. Свет реальности — живой и подвижный, лучистый, горячий, согретый солнцем. Те же, преимущественно локальные, тона он обволакивает теплом и воздухом. Но тем не менее световая и цветовая граница между разными планами реальности и кошмаром, между теплом и холодом колорита почти неощутима. И это понятно, ибо Феллини уравнивает в правах кошмар обыденности с кошмаром взвинченного и сдвинутого сознания.

Что же касается потока детских воспоминаний Джульетты, то они колористически очень четко отделены от всего остального движения фильма. Туманная, будто подернутая нежнейшей вуалью жемчужно-белая, перламутрово-серая, тронутая первой свежайшей зеленью только начавшейся весны, эта особая детская гамма красок легко принимает в себя прозрачные и манящие видения цирка, спектакля в монастырской школе, полета на маленьком примитивном аэропланчике. Прозрачность воспоминаний противостоит сочности и плотности всей фантасмагории кошмаров.

Цвет в «Джульетте и духах» этими тремя потоками как бы представляет попеременно то от внешнего мира, то от мучительного кошмара, то от мира детской сказки. Таким образом, чувства Джульетты «окрашены» по-разному, выражены цветом, но

тут есть и обратная связь: цвет воздействует на чувство, его организует, его определяет и обостряет.

Колорит детских грез напоминает жемчужно-пепельные тона инфант Беласкеса. Эти видения Джульетты плавностью танцующих линий и прозрачностью света, придающего краскам такую смелую интенсивность, иногда восходят к композициям Боттичелли. Возможны, вероятно, и другие ассоциации, другие сопоставления. Существенно, однако, то, что ассоциации с живописью неизбежны, что феллиниевские кадры тяготеют к живописи и даже в какой-то мере претендуют ее сегодня заменить, ее собой подменить, вернее, максимально использовать в экранном изображении силу этого вида искусства.

В то же время несомненно, что Феллини особым образом возрождает на экране традицию итальянской комедии масок. Он играет своими образами свободно и увлеченно, с неожиданными кульбитами, со вставными номерами, скорее всего вовсе не предусмотренными сценарием. Играет, как площадные комедианты XVI или XVII века, только не на подмостках, а на экране, с помощью самой совершенной технической аппаратуры XX века. Из психологической драмы он извлекает поводы для откровенной трюковой буффонады и для пышной фантастической фее-рии. Он «ведет себя» на экране, как завзятый арлекин. Невозможно предвидеть, что будет в следующем кадре. Целые сцены возникают без всяких на то логических оснований и также внезапно обрываются, исчезают.

Можно перетасовать эпизоды. Можно часть из них совсем выкинуть из фильма тем более, что Феллини вообще иной раз затягивает игру, чего раньше с ним не случалось и что ведет подчас к чрезмерной перегрузке кадра.

Итальянские народные комики тоже, кстати, нередко затягивают свои лацци. Достаточно вспомнить, например, блистательные номера Марчелло Моретти и Пеппино Де Филиппо, которые видели москвичи: нередко номер тянется долго, детали повторяются, обрастают новыми подробностями и вариациями, и потом внезапно все прекращается — игра сделана, номер вышел, получился, публика аплодирует, и артист переходит к другим задачам.

Вот так же пытается «играть» и Феллини в своей цветной буффонаде, для которой тревога и покинутость Джульетты — повод и предлог. «Ужасы» Джульетты зловеще раскрашены и разыграны арлекинадой Феллини.

Но арлекинада «Джульетты и духов», как и карнавальная яркость этого фильма, дана в ином эмоциональном ключе, нежели

эксцентрика и арлекинада «8^{1/2}». В цветном фильме феерическая яркость окраски и свободная, непринужденная игра образами экрана обретают характер смятенный, тревожный и бурный. Карнавал здесь предстает перед нами не в своем победном и освободительном движении, а в движении угрожающем, мрачном, то озлобленно сатирическом, то фантасмагорически пугающем. Его непринужденная игра полна страшных предзнаменований. Эта игра разыгрывается на краю неминуемой беды, посреди уже начавшейся катастрофы, это — пир во время чумы, и гротескные образы, напоминающие то образы Гойи, то Домье, недаром так часто мелькают в стремительном хороводе видений... Мгновения надежды, секунды ясности, счастливые моменты гармонии редки, случайны, а общая картина разорванного мира дисгармонична, это — горькая и беспыльная «дьяволиада».

Психологическая драма женщины в этом «безумном, безумном, безумном мире» выражается сменой гротескных образов. Реальность смещается в фантастику, фантастика вторгается в реальность и вновь исторгается ею, буржуазный — такой комфортабельный! — «бытик» то и дело поворачивается к героине и к нам своим злоеющим «бредиком»... Самая заурядная обыденность ставит самую ординарную женщину на такую опасную грань быта и бреда, так долго держит ее на краю безумия, что видения уязвленной больной души, ее смятение, ее мука — оказываются предметом стремительных манипуляций фокусника и арлекина. Вот чем играет Феллини, вот какими огнями жонглирует он, порой, кажется, обжигая себе пальцы...

Но эта опасная и эффектная игра ведется к определенной, заранее намеченной и издали видимой цели. Первый тезис — для него не новый — Феллини выдвигает сразу же. Счастье независимо от комфорта и от так называемого благосостояния. Джульетта, если взглянуть на нее с точки зрения какой-нибудь несчастной Кабирии, живет в раю. Тем не менее в ее душе — ад. Это отчаянное и безысходное противоречие дано изначально. Через эту вот пропасть все время швыряет Феллини свои горящие образы. Ни разу, даже в самых страшных своих кошмарах, Джульетта не видит себя ни бедной, ни голодной, ни больной. Вся амплитуда ее ощущений — мучительных или радостных, реальных или воображаемых — полностью уместается в мире комфортабельном, красивом и богатом. Никогда наваждения Джульетты не выводят ее за пределы материального довольства. Кажется, она даже и вообразить себе не может нищету, грязь, пот или физическую боль. Перед ее внутренним взором плывут рос-

кошны альковы, прекрасны в своем агрессивном бесстыдстве нагие тела, лесны кущи, зеркала, экстравагантны наряды. Ее смятение роскошествует, ее бред сверкает богатством и пенится пышностью. Ибо здесь и только здесь — внутри этого ослепительного, всем обеспеченного, сытого и до наглости великолепного мира, все равно — реального или воображаемого — намерен Феллини показать несчастье, совершенно независимое от сытости и от богатства.

Что же касается мгновений внутренней уравновешенности, спасительных секунд восстановления — из осколков бреда — целостного и ясного сознания, то все эти мгновения связаны с ностальгическими и сладостными видениями детства. Тоска по утраченной ясности, по исчезнувшей гармонии уводит Джульетту в мир ее детских впечатлений и грез. Их нежные медлительные наплывы заливают экран утренним светом, решительно отменяя пышность взбесившегося быта и эффекты эротических наваждений. Чистые, тихие мелодии как бы вытесняют бравурный, чувственный лейтмотив фильма.

Центральное, главное из детских видений — видение цирка. Феллини создает этой зыбкий и сладостный мираж стремительно, несколькими снайперски точными колористическими ударами. В бело-розовом мареве лож, окруживших арену, в грациозном замедленном движении прекрасной акробатки, в белой пене ее кружев, теплой гибкости ее тела, в шоколадном бархате курток штальмейстеров, в серых складках морщинистой кожи торжественно и сонно шагающих слонов — во всей внезапной красоте этой картины Феллини словно заново присягает цирку, его честности и волшебству, его простодушному совершенству. Цирк воспринимается как образ независимой красоты, создаваемой самим человеком, как символ его способности легко и непринужденно перешагивать границу обыденности.

Цирк являет собой человеческое торжество над материальностью мира, во-первых, над угнетенностью и подавленностью духа, во-вторых. Присяга цирку напоминает о «Дороге», о послушных мячах Полидора в «Сладкой жизни», о фокуснике из «8^{1/2}» и тайно связывает — в структуре фильма «Джульетта и духи» — мотив цирковых чудес с мыслью автора о человеческом достоинстве, которое явлено наглядно — как ощущение своей уверенности под куполом. Человек не может быть счастлив без такого ощущения собственной цены, меры и самостоятельности. Его-то и должна обрести Джульетта. Она должна сбросить с себя бремя другой личности так же, как когда-то Джельсомина должна была принять и нести это бре-

мя. И одиночество бывает благом — вот чему, как малого ребенка, учит Феллини свою героиню. К сожалению, тон его несколько назидателен...

А тема цирка завершается счастливым пробегом по зелени свежего луга: увлекаемые эксцентричным дедушкой, весело мчатся вперед воздушная акробатка, молоденькая мать Джульетты, сама Джульетта — девочка в длинных панталончиках, их ожидает сделанный из деревянных реек и парусины маленький аэроплан, и вот они уже летят, улетают, счастливые и свободные, как булгаковская Маргарита...

Акробатка из детских воспоминаний Джульетты превращается потом, правда, в фантастическую Сьюзи. Ее небывалые, немислимые туалеты рядом с нормальной современной одеждой Джульетты театрализованно вычурны, подчеркнуты, «разыграны», как и все сцены в ее доме.

Дом этот агрессивно роскошен. Сверкающие нейлоновые драпировки, яркие витражи, сквозь которые льется сильный свет, стеклянные полы, отражающие солнечные лучи... Сама Сьюзи, по словам Феллини, «олицетворяет подавленную женственность героини, которая как бы отражается в этом сверхкомпенсированном (вплоть до инфляции) персонаже — сплошном сексе. Это своего рода волшебница любви, учительница эротизма»¹³. Можно бы сказать и резче, произнеся неприятное слово: похоть. Ибо почти бесплотная, воздушная циркачка далекого детства стала — в кошмарах взрослой Джульетты — тоской и мукой плоти, ее ненасытностью, ее совершенно бездуховной и губельной манией...

Такие образы порой преследуют героиню. Чудовищное в ее подсознании равнозначно эротическому. Джульетта входит в комнату, и — на какую-то долю секунды — перед ней возникает видение голой женщины с выпяченным бюстом...

Но чаще смутные и неосознанные мечты наивной, недалекой и посредственной Джульетты — как ее характеризует актриса — мечты о другом мужчине, не похожем на изменившего и оскорбившего мужа, материализуются в образах откровенно лубочных: красивый, как Антиной, юноша в белом хитоне или элегантный таинственный испанец, рассказывающий о корриде и показывающий приемы тореро.

Сравнительно со всеми другими произведениями Феллини здесь соотношение комического и серьезного изменилось. Раньше ко-

¹³ Сб. «Федерико Феллини». М., 1968, стр. 250.

мизм, смех, юмор светились в серьезной проблематике; здесь, наоборот, смех вышел на первый план, буффонада все время безжалостно, даже подчас нахально перекрывает психологическую проблему одиночества и покинутости. Социальная оценка изображаемых явлений настолько ясна для Феллини, что он быстро фиксирует эту оценку формами гротескными. Тем более, что гротеск с его контрастами дает богатый живописный материал.

Живопись цветом составляет главную художественную проблему фильма. Феллини снимает близлежащую натуру, ищет ей колористический эквивалент на экране. Часто достигаются поразительные картины — именно в живописно-колористическом отношении. По-видимому, у Феллини было намерение показать естественную красоту цвета и фактуры предметов. Так возникают на экране настоящие натюрморты: зеленые и красные перцы на столе, солнце просвечивает сквозь цепочки перцев, которые связывают в саду Джульетта и ее две служанки.

Все вещное, предметное становится объектом колористического внимания.

Все становится поводом и предлогом для колористических открытий. Причудливо одетые в черные развевающиеся балахончики, две женщины едут на велосипедах сквозь свежую зелень леса... Зеленый луг, нежность травки и две крохотные фигурки маленьких девочек, весело отплясывающих нечто вроде твиста, — такую картину мог бы написать французский импрессионист. Феллини ищет цвет мира, пытается создать на экране живопись — предметную и фигуративную.

Великолепным образцом в этом смысле являются кадры, где по краю зеленого поля вприпрыжку бегут к прелестной в своей примитивности конструкции аэропланчика бородатый дедушка Джульетты, грациозная и обольстительная акробатка в цирковом трико и дети. Тут соединилось многое. И композиционное совершенство, и особая, феллиниевская легкость фантазии, и нежный колорит, и веселое движение фигурок.

Существует в фильме серия прекрасных живописных портретов женского лица — крупные планы героини. Эта портретная часть фильма представляет собой самостоятельную художественную ценность. Здесь соединились наиболее органично психологическое содержание игры Джульетты Мазины, ее личная интерпретация темы и режиссура Феллини, искусство художника Пьеро Герарди и оператора Джанни Ди Венанцо.

Крупные планы человеческого лица решены здесь так, как их решал бы живописец. Солнечные блики на белой сололке шляпы

Джульетты, морщинки на ее лице, где-то в глубине глаз таящаяся тоска, сверкание солнца вокруг нее и — тень от шляпы, падающая на верхнюю часть лица. Таков портретный сверхкрупный план в эпизоде на пляже.

Долгие крупные планы лица Джульетты в сумрачном освещении, когда она целый день сидит и ждет в комнате модельерши — любовницы мужа, ждет ее, хотя сама не знает, что ей сказать, — вот другой пронизанный сдержанным страданием и драматизмом портрет.

Трагичен портрет героини в сцене частного сыска. Сначала контур — прямая спина, странной формы шляпа, затем поворот — и перед нами один из трагедийных обликов Джульетты Мазины: глаза, в которых застыли недоумение и боль, глаза, которые видели, но отказываются видеть; дрогнувшие, словно умоляющие о пощаде губы; и все-таки за всем этим, рядом с этим, поверх этого — почти машинальная, автоматическая осанка, полная достоинства плавность движений. Джульетта едва жива. Виденное почти убило ее. Но она знает и помнит, как должно себя вести.

«Это лицо, меняющееся с такой тонкостью в зависимости от различного выражения, никогда не форсированного, а едва-едва заметного, вызванного различными событиями, — наиболее оригинальный результат фильма», — сказал Альберто Моравиа¹⁴.

Крупные портретные планы лица Джульетты Мазины очень изобретательно, всякий раз по-новому соотнесены с реальностью, ею видимой, и с кошмарами, ее обступающими. Существует прямая и очень точная связь между взглядом Джульетты и тем, что проходит — или происходит — перед ее и нашими глазами. Каждый кадр окрашен прежде всего ее настроением. Мгновения ее душевного покоя — редкие и неустойчивые — порождают образы безмятежно-чистые; минуты ее тревоги, угнетенности, возбуждения, страха, едва мелькнувшего в глазах Джульетты, тотчас отзываются на экране потоком фантастических видений. Круг буржуа средней руки, мещан и обывателей Феллини характеризует гротескными масочными костюмами и цветом. Лиловато-синие, красновато-черные наряды «гостей» Джульетты, отрешенно-серый, безличный цвет одежды частных сыщиков, совершенно кафкианское построение в коридорах полицейского «замка», на фоне казенных стен которого нелепо и красочно выглядят две женские фигуры, плутающие в лабиринте этого учреждения, — все это гротески, охарактеризованные цветом.

¹⁴ Alberto Moravia. Quando Fellini salì sul trono. «Espresso», 1965, N 51, p. 65.

Феллини говорил в одном из своих интервью, что он стремился добиться чувства «остранения» по отношению к этой группе своих персонажей и ходил с этой целью в театр: издали лица людей казались «чудовищными», приобретали странную цветовую окраску.

Цветовое решение «Джульетты и духов» оказалось — а может быть, и намеренно было — полемичным по отношению к программным цветным лентам Висконти и Антониони. «Леопард» Висконти и «Красная пустыня» Антониони вышли незадолго до «Джульетты и духов». Как и Феллини, оба режиссера впервые сняли цветные картины.

В фильме Висконти «Леопард» цвет выполнял функции торжественно иллюстративные. Истории с помощью цвета придавалась оперная эффектность. Анфилады сицилианского графского замка, тона обивки кресел, цвет натертого паркета, ковров, блеклость штукатурки в забытых комнатах, бальные туалеты дам, охотничий костюм графа, его рыжеватая борода, шерсть собаки, выжженная трава на холмах Сицилии, цвет жемчуга на шее женщины и красные куртки гарибальдийцев, перекликавшиеся с цветом их же крови на пыльных улицах, на суровом камне, — все это в интерпретации Висконти сообщало прошлому особую живописность.

Антониони в «Красной пустыне» подошел к цвету наиболее радикально. Принято думать, что цвет у Антониони резко выражает болезненное субъективное видение и преломление внешнего мира в сознании несчастной больной героини. В логическом, сюжетном плане это так и есть. При этом любопытно отметить, что Антониони с завидной приверженностью к сюжетной последовательности «излагает» на экране цветные сны и кошмары своей героини очень логично, медленно, без феллиниевских монтажных скачков и взрывов, без свойственного Феллини темперамента и нетерпения. Вообще, мучения жены, которую в подчеркнуто «отупелой», замороженной манере играла Моника Витти, для режиссера — чисто сюжетный и чисто рационалистический предлог. Истинная художественная сущность «Красной пустыни» состоит в опыте создания абстрактной живописи средствами кинотехники. Антониони снимал раскрашенную землю, траву, мощные трубопроводы. Переплетение зеленовато-голубоватых труб на широком экране представляло собой самоценное живописное зрелище, абстрактную картину, которую художник «фотографировал» как абсурдную часть машинной, роботной, урбанистической антиреальности. Эти кадры — из самых удачных, живописно и художественно осмысленных в «Красной пустыне». К сожалению,

их отделяет от выразительно контрастирующих с ними кадров «золотого пляжа», тоже по-своему великолепных, масса томительного, чисто антониониевского времени, бесконечные долготы сюжета, псевдонравственные мучения героини и такие же псевдобезнравственные ее любовные приключения, в которых, как всегда у Антониони, персонажи изнемогают от анемии чувств и желаний.

Цвет в эпизоде пляжа, моря и утесов трактован очень интересно: одновременно и как идеальный (возникшее вдруг в воображении острое, ностальгическое воспоминание о море, о блаженстве юга и пляжа), и как натуральный, как цвет прекрасного мира. Здесь воспета пустынность золотистых песков пляжа, зеленоватость прозрачных волн моря, пронизанность земли и воды светом солнца, капли воды и блики света на плече плывущей одинокой женской фигуры — все это в медлительном молчании реально текущего времени. Вот великолепная, живописная картина, контрастирующая по смыслу с абстрактной композицией заводских кадров! Вставленная в экспрессивное цветоповествование фильма, эта новелла — воспоминание о пляже — имеет значение как бы самостоятельного короткометражного фильма.

Если бы Антониони подчинился чувству живописного ритма, он сократил бы до минимума фигуративную часть своего полотна и откровенно использовал бы экран как средство новой живописи. Тогда «Красная пустыня» приобрела бы лирическую цельность и стала бы выражением его, Антониони, эстетических переживаний действительности.

Висконти работал над поисками объективного цвета реальности прошлого, и потому его поиски носили характер литературной реконструкции, т. е. в конечном счете должны были стать иллюстрацией исторического сюжета. Антониони, наоборот, ударился в противоположную крайность, предложил нам крайне субъективную оценку экранного цвета и обратился к современной абстрактной живописи, а не к литературе и истории. Феллини избрал третий путь: он мобилизовал традиции классической живописи — от Ренессанса до импрессионизма — и классическую простонародную красочность балагана.

Отсюда и солнечная тишина его пейзажей, и лиловеющая тьма апокалиптических видений, и гармоничность натюрмортов, и дисгармония костюмировки, и психологическая углубленность кинопортретов, и яркие, локальные краски, масочная трансформация и деформация человеческих лиц — все это вместе взятое объединено цельностью изобразительного стиля вещи.

Особо стоит отметить гиперболизм невероятных дамских шляп, каждая из которых потребовала, наверно, прямо-таки архитектурной фантазии. Эти фантастические, огромные шляпы окружают женские головы целыми замками причуд, фантазий и претензий. Шляпы самой Джульетты несколько скромнее и, скажем так, лаконичнее. Но и они, сводчатые, твердые по форме, обтекаемые по контуру, напоминают сооружения Сааринена.

Такие шляпы с их рельефным контуром и твердым каркасом дают Джульетте Мазине важный дополнительный штрих к портрету героини: голову под этими сложными сооружениями приходится держать все время прямо. Когда же Джульеттой овладевают чувства печали, обиды, тогда она сбрасывает шляпу, и мы видим непокрытую головку беззащитной женщины, почти девочки.

Феллини всегда отличался удивительным умением передать на экране фактуру предмета, стены, человеческого лица, ночи, пыльной дороги и т. д. В цветной картине Феллини заинтересовала, естественно, фактура цвета. Вот цирковые слоны: глубокий и шершавый серый цвет. Вот шляпа: блеск черной соломки.

В «Джульетте» преобладает фактура шелков, соломки, шифона, вуали, белого меха и пр. Целая костюмерная. Актрисы импровизируют, гримасничают и без конца переодеваются.

Вот поиски мерцания красного цвета: шарф из темноты комнаты, изображающий плащ тореро; плоский блеск красного полотна; красное шифоновое платье Джульетты — без всякого блеска, цвет, вбирающий в себя свет, а не отражающий его. Красная перчатка на нескончаемой, изнурительной роскоши и белизне постели. Красные восковые свечи в темноте комнаты к концу фильма становятся лиловыми. Нет, не освещение изменилось — просто сгущается драма Джульетты.

А вот вариации белых тонов: туманная, затянутая перламутровой вуалью нежнейшая белизна смешных двухъярусных лож в цирке; грубая и отвратительная, как слишком подсиненное больничное белье, одежда Бишмы и ее (его?) сероватая седина; жемчужная серьга в женском ушке; лукавая белизна пушистого боа, скользящего по плечам и бедрам обольстительной Сандры Мило; снежное холодное пространство приглашающей к любви широкой постели — и скромный, тут явно неуместный спортивный контур тонких белых брючек Джульетты...

Лукавая игра цвета, ее шалость — вот поэзия и душа странного произведения.

Фильм, который начинался как драма покинутой женщины, вполне логично завершается темой освобождения, которое прино-

сит одиночество. Задумчиво и рассеянно выходит Джульетта из своей виллы на дорогу. Напоминание о Джельсомине, только очень уж осторожное, кажется, нерешительное.

Камера постепенно отъезжает, фигурка Джульетты, вышедшей поутру из своего «кукольного дома», постепенно уменьшается, сливается с пейзажем, вписывается в него и в нем утопает.

Этот финал — вариация финала «Ночей Кабирии», разыгранная как бы наоборот. Там от общего плана дороги, по которой, окруженная танцующей и поющей молодежью, идет Кабирия, режиссер переходил к крупному плану ее лица, к улыбке сквозь слезы. Тут он от крупного плана переходит к общему. Там Феллини финальным движением как бы приближал героиню к зрителям, тут он отдаляется от нее и отпускает ее — свободную, избавившуюся от наваждений — в неведомое. Призраки больше не властны над Джульеттой. Осознание одиночества становится моментом его преодоления и избавления от него. Надо начинать все сначала? Да, к этому всегда призывают феллиниевские финалы.

Особенность же данного финала состоит в том, что, преодолев свою «дьяволиаду», Джульетта обретает вместе с надеждой еще и независимость. Это — новый для Феллини мотив, тем более существенный, что тут выражена мысль о способности человека одолеть не только свою судьбу, но и выйти из запутанного психологического лабиринта собственной души, в самом себе отыскать новую точку опоры, освободиться.

Такова мораль фильма, вызывающая все же сомнения в уверенности, с которой она выводится и декларируется. Джульетта может покинуть свой дом, но не может покинуть свой мир. Простая душа будет еще не раз поставлена перед фактом неизбежности сложных и унижительных компромиссов.

А это означает, что рано или поздно кошмарные видения придут вновь — и к Джульетте, и к самому художнику. Что и будет очень скоро доказано выплывшими из тьмы ушедших времен трагическими образами «Сатирикона».

Документ и миф

Свободное развитие каждого есть условие
свободного развития всех.

*К. Маркс, Ф. Энгельс.
„Манифест Коммунистической партии“*

Как мы помним, Феллини начинал свой путь в итальянском искусстве в годы второй мировой войны. Четверть века прошло с тех пор как война окончилась. На протяжении всех этих лет образы миновавшей войны притягивали к себе художников Европы. Трагедия войны обязывала к новому эстетическому освоению мира. Ее страшные бедствия по-новому открыли возможности человека в сфере зла и жестокости. Кошмарные гротескные видения Гойи поблекли и померкли, когда мир увидел фотографии, сделанные в Освенциме или Бухенвальде. Героические свершения войны по-новому открыли способности человека к подвигу и к добру. Из огня войны вышли люди, величие и стойкость которых изумили бы героев древнего эпоса. Война подвела мрачный итог развитию фашистских идей, державших под гипнозом целые народы, и похоронила эти идеи в развалинах тоталитарных режимов. Проза, драма, поэзия, живопись, музыка, театр, кинематограф именно поэтому снова и снова вглядывались и вслушивались в трагедию войны. Желание постигнуть смысл этой трагедии с максимально доступной точностью, которую дает историческая перспектива, привело в 60-е годы к быстрому развитию нового направления в искусстве, названного документализмом,

Его успехи подготовлены были огромным впечатлением, которое произвели во всем мире сохранившиеся и преданные гласности самые разнообразные человеческие документы военных лет, такие, например, как дневник Анны Франк или записи Юлиуса Фучика. Захватывая в свою орбиту извлеченные из архивов тексты приказов, распоряжений, протоколы допросов, воспоминания очевидцев и участников трагических событий войны, направление это дало очень значительные результаты в современной прозе, прочно укоренилось в театре, хотя он вовсе не предрасположен к использованию и исследованию документов, быстро завладело кинематографом. Речь идет не только о фильмах, целиком смонтированных из кинодокументов (таких, как «Майн кампф» Эрвина Лейзера, «Жизнь Адольфа Гитлера» Поля Рота, «Ночь и туман» Алена Рене, «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма), или о фильмах, в которые, как это часто делается ныне и на Западе, и у нас, включаются подлинные кадры кинохроники. Речь кроме того, идет о многих произведениях, и по своей тематике, и по методу тяготеющих к объективному историзму в различных формах игрового, художественного фильма (назовем хотя бы «Нюрнбергский процесс» Стенли Креймера).

Все это широкое направление искусства одухотворено одной общей идеей суда над прошлым. Документы, оставленные эпохой Гитлера и Муссолини, рассматриваются искусством как следственные материалы, как зримые доказательства, предъявляемые по ходу своего рода судебного разбирательства, цель которого — изучить все проблемы вины, все аспекты ответственности за ужасы войны, начиная с прямых преступлений ее идеологов, фанатиков и палачей и кончая той трудно оценимой и трудно уловимой моральной ответственностью, которую накладывает на рядового человека самый факт его личного «присутствия», его безгласного сосуществования с палачами, нередко равнозначного соучастию в их преступлениях.

Внешне искусство Феллини не связано с этим настойчивым стремлением заново освоить, воссоздать объективную картину трагического прошлого, дабы вынести ему приговор, извлечь из него урок и предостережение. У кинематографа Феллини совершенно очевидно иные принципы, иные формы. Тем не менее творчество Феллини соотносится с искусством, жаждущим точности документа, вполне конкретно и вполне содержательно. Ибо поэзия в наши дни обручилась с документом, ибо одно дополняет и подготавливает другое, ибо наступил момент, когда широкий фронт воинственного гуманизма судит прошлое во всеоружии фактов и одно-

временно, избавляясь от догматов прошлого, провозглашает и реализует высвобожденную энергию человеческой личности.

Легко привести конкретные примеры естественного сочетания документального и поэтического потоков в искусстве конца 50-х — начала 60-х годов. Такое слияние ощутимо в фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя».

Пересечения неизбежны. Готовность безбоязненно смотреть в глаза истории, которую обнаруживают создатели документальных по духу картин, сама по себе есть результат обретенной свободы и раскрепощенной энергии духа. С другой стороны, поэтическое искусство, творимое Феллини, при всей метафоричности его стиля, раскрывает основной трагический конфликт эпохи, конкретные проявления которого так настойчиво и так скрупулезно анализируют художники документально-исторического направления.

Документ и поэтический миф сближаются в наши дни не случайно, и союз их свободен. Разнонаправленные, они сходятся в главном: их цель — выяснение истины без иллюзий. Само собой разумеется, что для объективного документализма такая цель хотя и трудна, но методологически органична, соответствует его художественной природе и структуре. Движение искусства Феллини к той же цели требует неизбежного преодоления материала и особого способа его организации. Но такая особая организация материала действительности, собственно, и есть поэзия. Взаимоотношения между ее «произволом» и произвольной правдивостью факта, зафиксированного некогда камерой кинохроникера или тщательно реконструированного ныне художником, в высшей степени сложны, но в еще большей степени плодотворны для развития искусства в целом.

Мы видели, как усилилось значение авторской художественной воли в кинематографе, созданном Феллини, как объективное изображение явлений действительности особым, чрезвычайно личным и оригинальным способом слилось и совместилось с «исповедью сына века» в его искусстве. Под прямым влиянием Феллини, его фильма «8^{1/2}» в литературе и искусстве Запада во множестве появились теперь произведения «исповеднического жанра». Примеров непосредственных «парафраз», вариаций на темы «8^{1/2}» в кинематографе, прозе, театральной драме можно привести множество. Исповедь не в форме повествования и рассказа, а в форме сложного пластического выражения самого хода внутренней жизни человека, потока его кризисного сознания и глубокого подводного движения его воспоминаний, ассоциаций, стол-

кновения мыслей и сдвига образов, когда «образ входит в образ и предмет сечет предмет», — все это стало в современном искусстве фактом, выражающим определенную историческую закономерность, нравственную и духовную потребность человека, средствами искусства раскрывающего себя, свой внутренний мир и свои связи с миром внешним.

Искусство лирическое, искусство исповедническое существовало задолго до Феллини. Но Феллини первый открыл современные формы бурного поэтического самовыражения в кинематографе, и, как показало дальнейшее движение искусства, формы, им найденные, оказались органичны и для других сфер современного художественного творчества. Дело не в инверсиях, которые применил Феллини: как раз тут у него было немало предшественников, особенно среди прозаиков. Дело в том, что он открыл форму, обращенную к совести каждого человека. Форма эта полагала своей целью не поучение, а трагическое потрясение. Трагическое же потрясение тем замечательно, что оно не дает человеку абстрагироваться от его личной реальности, хотя и заставляет его над нею возвыситься.

Лирическая стихия искусства Феллини никогда не изливается в формы субъективизма. Свобода поэтического вымысла неизменно ориентирована на объективную реальность картины мира. Субъективность связана с четким ощущением объективно сущей жизни и этому ощущению полностью подчинена — даже в таких творениях, как «8^{1/2}» и «Джульетта и духи». Верность Феллини компасу реальности особенно выразительно выступает на фоне тех произведений документального кинематографа, в которых субъективизм торжествует и декларируется.

Занимательный эстетический парадокс, с которым мы сталкиваемся довольно часто, состоит в том, что документ во всей его достоверности и доказательности наиболее беспристрастно и объективно использует в последнее время условное по самой своей природе искусство театра. Сценические произведения документального жанра являют собой один из путей современного развития брехтовской поэтики. В этих случаях театр, стремясь дать сухие протоколы человеческих судеб, точные фрагменты исторической реальности, волей документа сдвигается к трагедии. Как только в сценическое действие включается «личное дело» персонажа, досье одной загубленной судьбы, тотчас история получает трагическое освещение. Реальность одной человеческой жизни и трагизм одной человеческой гибели, духовной или физической, обнаруживает трагедию самой истории.

Кинематограф же, словно уклоняясь от своей природной «безусловности», экспериментирует с документом, стараясь выжать из него максимум субъективного видения.

Если выдвинутая Феллини общая поэтическая картина мира несет в себе позитивный заряд и подтверждает гуманистические позиции тех документалистов, которые неуклонно обличают прошлое и настоящее западной цивилизации, то лирическое, исповедническое начало феллиниевского искусства противостоит субъективистским направлениям в современном кинематографе, будь то субъективизм бессильного протеста, душевной капитуляции или же агрессивный субъективизм неофашистских, истребительно-тотальных идей.

Это противоборство не имело бы столь глубокого и реального значения, если бы в самой действительности наших дней не оживали — в новых вариантах и в новых, подчас неожиданных обстоятельствах — фашистские идеи насилия, ненависти к человеческому духу и интеллекту, если бы не вспыхивала вновь и вновь страсть к разрушению, к разделению людей на военизированные касты, если бы под флагом «возрождения нации» и борьбы за «нравственную чистоту» не воскресали бы призраки расизма и войны.

Идеи эти решительно отвергаются прогрессивными мастерами современного киноискусства, в частности, в сфере так называемого «объективного документализма». Разумеется, внешне беспристрастное, скрывающее и личность, и волю автора фильма, использование документов отнюдь не гарантирует зрителей от фальсификации и лжи, — чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить печально знаменитый фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли», прославлявший благородство и красоту гитлеризма. Но такого рода подделки, даже самые искусные, неизбежно остаются в пределах политической пропаганды и за пределами искусства.

В тех же случаях, когда произведения документальные в строгом смысле слова (как «Обыкновенный фашизм» Ромма) или художественные, игровые, но по методологии близкие к принципам документализма (как «Нюрнбергский процесс» Стенли Креймера) ставят своей целью оглашение истины, бескомпромиссное расследование фактов, — мы оказываемся вправе говорить о существенных изменениях, которые претерпел ныне, применившись к новой трагической тематике и освоив новые средства выразительности, исторический жанр в искусстве кино. Документалисты выступают как историки, исследующие прошлое — беспристрастно и сурово — на глазах у огромной аудитории. Власть фашизма рассмат-

ривается издали, с четвертьвековой уже дистанции и в контексте всей истории нашего столетия.

Вслед за хрониками Холиншеда приходит Шекспир. Как бы досконально ни были изучены факты, рано или поздно наступает час Гамлета, заявляет о себе потребность в возвышенном.

Одновременно с усиливающимся стремлением к достоверности и строгой точности кинодокумента возрастает и значение поэтического кинематографа. «Поэзия,— заметил еще Аристотель,— философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном». В современном мире, переусложненном и перенапряженном, чреватом грозными катаклизмами, способность художника эти катаклизмы предощущать, говорить, как выразился тот же Аристотель, не только о «действительно случившемся» (миссия историка), но и о том, что «могло бы случиться»¹ (миссия поэта), приобретает особое значение. Трагические кинопоэты 50-х и 60-х годов все как один с глубокой горечью устанавливают на фоне всевозможных «экономических чудес», в сокровенной глубине пышущего внешней силой и до чрезвычайности динамичного «общества изобилия» некий грозный духовный вакуум. Внутри «жирного века» таится смертоносный недуг, его видят, о нем говорят и Бергман, и Антониони, и Висконти, и Бунюэль, и Пазолини, и Феллини. С констатации этого факта начинаются все их размышления, колебания и вопросы. В поисках истины пути поэтов расходятся, — так возникает подвижная и пересеченная шрамами тягостных творческих кризисов панорама современного киноискусства Запада.

В фильме Ингмара Бергмана «Причастие» молодой швед кончает жизнь самоубийством оттого, что пастор Томас Эрикссон не объяснил ему, как совместить «китайскую атомную бомбу» с волей божьей, как вообще связать зло, творящееся на земле, с божественным промыслом. У Бергмана бог молчит, бог покинул людей, а потому молчит и пастор, который уже ни во что не верует, ни на что не надеется. В бергмановской трилогии начала 60-х годов («Как в зеркале», «Причастие», «Молчание») траурная тема человека, отлученного от добра и красоты, утратившего веру, а с ней вместе истину и смысл существования, стала доминирующей. Идея отлученности каждого отдельного существования от абсолюта веры породила в фильмах Бергмана характерный и, в сущности, ортодоксально протестантский по духу, молчаливый трагизм.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., ГИХЛ, 1957, стр. 67—68.

В западной критике неоднократно высказывалось мнение, что фильмы Бергмана оказали влияние на Феллини. В самом общем смысле мнение это справедливо. В частности, поставленная в 1959 году «Земляничная поляна» явилась первой попыткой воспроизвести поток сознания на кинематографическом экране. Бергман впервые дал портрет человека в трех преломлениях: настоящее, прошлое, воображаемое. Причем Бергман сразу же и смело ввел оригинальный прием: герой фильма профессор Борг у него не только видит картины своего прошлого, но и входит в них, буквально вступает в собственную ушедшую молодость, оставаясь стариком, каким мы его уже знаем. Сопоставление «Земляничной поляны» с фильмом «8^{1/2}» показывает, что, хотя внешне произведения эти соприкасаются, внутренне они друг другу оппозиционны. Смысл взаимной полемики двух мастеров особенно отчетливо виден при сравнении финалов «Седьмой печати» Бергмана и «8^{1/2}» Феллини. «Седьмая печать» заканчивалась знаменитыми кадрами: по краю поля, чуть-чуть приплясывая, движется шествие, возглавляемое Смертью. Аллегория была ясна: торжество смерти явлено с полной наглядностью. Бергмановскому хороводу Смерти в финале «8^{1/2}» был противопоставлен хоровод жизни и надежды.

В неистовом искусстве Бергмана мощно и трагедийно выражена жажда идеологии. Его картины как бы овеяны холодом космического пространства, его ритмы — чаще всего напряженно-медлительные, затаенно-угрожающие — создают у зрителя почти постоянное ощущение близкой, неотвратимой опасности. В кадре притаилась судьба, и ей в конечном счете принадлежит последнее слово. Она безжалостна. В фильмах Бергмана — атмосфера ожидания гибели, предчувствие близящейся глобальной катастрофы. Смерть — главное действующее лицо всех его картин, а рядом со Смертью, почти всегда легко узнаваемый, выступающий от имени перманентно торжествующей жестокой абсурдности, действует сам сатана, дьявол, принявший то или иное обличье.

В. Божович, ссылаясь на высказывания режиссера, говорит об огромном влиянии, которое оказало на Бергмана искусство Августа Стриндберга². Действительно, некоторые характерные стриндберговские мотивы в фильмах Бергмана развиваются и сгущаются клубами непроглядной мглы. Но структурно произведения Бергмана восходят к более древней традиции старинной скандинавской мифологической поэзии, к нордическим легендам, к суро-

* Б. Чижов. (В. Божович). Ингмар Бергман в поисках истины. Сб. «Ингмар Бергман. Статьи, рецензии, сценарии, интервью». М., 1969, стр. 8.

вому эпосу северных рун и саг, к их мрачным заклинаниям и будто из камня вытесанным персонажам, не знающим жалости ни к себе, ни к другому, упорно шагающим к цели, сокрушая скалы и запросто вступая в единоборство с потусторонними силами.

У Бергмана есть эта безграничная смелость, эта решительная твердость шага. Вписывая драмы своих героев, современных или легендарных, каменно бесчувственных или нервно трепетных, гордых или духовно сломленных, в суровый и равнодушный в своей красоте пейзаж, Бергман постоянно обнаруживает склонность не только к мрачности общего колорита, но и к характерной для скандинавского эпоса многозначительной символике деталей (грозный мотив часов без стрелок — символ истекшего, окончившегося времени в «Земляничной поляне», мотив зеркала в «Вечере шутов», мотив ворона и жабы в «Источнике»), а также — что особенно важно — к присущей северным сагам медлительной замороженности ритма, к силе и прочности уравновешенных, иногда и массивных пластических композиций. С истинно эпическим спокойствием он показывает все то, что искусство обычно показывать не решается. Средствами эпической мифологии Бергман обрабатывает лишнюю бога действительность. Особенно сильно эти нордические элементы стиля Бергмана выступают в «Седьмой печати», «Источнике», «Стыде».

Особенность метода Бергмана состоит в том, что его суровая поэзия и его безжалостный мистицизм — интеллектуальны, обусловлены и подтверждены доводами рассудка. Миф и притча в его образной системе занимают место фактов и выполняют функцию фактов. История и легенда расстилаются перед глазами поэта как арена игры идей. Идеи ясны, их столкновения неисповедимы и фатальны. А потому он не убеждает, не требует, не зовет, не обращается к людям с проповедью или мольбой. Он только обвиняет — с позиций непримиримого морального максимализма.

Ужас бытия в фильмах Бергмана многократно усилен красотой, с которой этот ужас изображен. Охотно смещая свои сюжеты в средневековье, переводя их в формы притчи и мифа, Бергман стремится связать прошлое с настоящим общей идеей извечности и неодолимости зла. При этом всего лишь частной, второстепенной вариацией вечного закона бытия представляется ему та бездуховность и безыдеальность современного общества, которую Феллини воспринимает как главное бедствие и главную угрозу всему человечеству.

Продолжая дантовскую традицию, Феллини неизменно исследует зло в ситуациях общественных, создавая многофигурные и

подвижные социальные композиции буквально во всех своих фильмах. В искусстве Бергмана социальные мотивы явственно сжимаются, из общественной жизни изымаются. Рассматриваются подчас ситуации, в которых участвуют всего лишь несколько персонажей («Причастие», «Персона») и в которых автора занимает виновность отдельных людей, ибо ад — в них. Этой намеренной сжатости кругозора соответствует у Бергмана разомкнутое, безграничное и остановившееся время. Совершая экскурсии в отдаленное прошлое или вообще отрывая действие от какой бы то ни было временной конкретности, Бергман настаивает на том, что время в принципе значения не имеет: человек и мир издревле и навечно осквернены.

Исступленный христианизм Бергмана звучит год от года все более мрачно. Отрицая протестантизм как систему мышления и как церковную догму, он остается, однако, типичным протестантом по духу и признает смерть единственной реальностью, не вызывающей сомнения. В фильме «Стыд» (1969) метафорически изображена гибель всего человечества в результате бессмысленной опустошительной войны. Действие происходит на некоем острове, где сражаются друг против друга с переменным успехом, постепенно истребляя все живое, две враждующие армии. Герой фильма, который хотел бы остаться в стороне от войны и вины, ничего не в состоянии изменить, не в состоянии даже защитить свою жену. В финале люди на лодке покидают выжженный войной остров и устремляются в открытое бескрайнее море на поиски нового берега и новой, другой жизни. Но берега нет. Все в лодке вымирает от голода и жажды, один только герой фильма, тощий, как скелет, стоит во весь рост и смотрит вдаль. Какая-то холстина наброшена на его плечи. Под низким небом, на сквозном ветру, среди мертвецов стоит он один в безмерном мире, и суровое лицо древнего викинга не выражает никакой надежды.

За идеологической напряженностью Бергмана, как тень, следует идеологическая индифферентность другого известного мастера современного западного кино — Микеланджело Антониони. Едва ли не самое характерное для Антониони — отсутствие оценки, авторского отношения к изображаемому. Там, где Бергман сурово, мрачно или гневно констатирует беду, Антониони холодно регистрирует и заносит в свой бесконечный реестр душевные пустоши. Изысканная монотонность и атрофия ритма в фильмах Антониони выражают собой крайнюю степень авторской безучастности. Безыдеальность — трагедия для Бергмана, привычка для Антониони. Из фильма в фильм отчаяние Антониони уныло влачило по

улицам современных городов, мимоходом, вяло любуясь их красотой и столь же вяло замечая — в «Затмении», в «Ночи», в «Красной пустыне» — несоответствие между энергией городского или индустриального пейзажа и удручающей апатией, нервозностью, угасшей чувственностью тех, кто среди этих пейзажей живет, тех, кого вся эта цивилизация «обслуживает». Персонажи выходили из его фильмов точно такими, какими вошли, — ничуть не изменившись, — если только не погибали. Герой фильма «Блоу-ап» («Крупным планом»), молодой фотограф, пытался разгадать тайну преступления, совершенно случайно зафиксированного его объективом. Самодеятельное следствие, которое и составляет сюжет фильма, никаких результатов не принесло. Истина неуловима, непознаваема, к ней можно сколько угодно приближаться, но ее невозможно постичь — вот единственный вывод, к которому склонялся фильм. Заканчивался он вполне откровенным феллинизмом: эпизодом воображаемой игры в мяч, в которой участвуют как бы позаимствованные у Феллини персонажи в причудливых масках и гримах. И эта игра «ни во что», хмурая и произвольная, воспринималась как символ полной бессмысленности жизни.

Пресловутая «некоммуникабельность» людей в фильмах Антониони долго обладала значением универсального закона именно оттого, что люди эти пусты, им нечем делиться, незачем общаться, нечем, кроме неврозов и раздражения, обмениваться. Связи разорваны навсегда, они невозстановимы, никто никого не поймет и не почувствует, одиночество для всех пожизненно, точки соприкосновения случайны и обозначаются только прихотью инстинкта, капризами чувственности.

В искусстве Антониони давно уже таилось, однако, невысказанное, но осязаемое — хотя оно и скрывалось с примерной — тщательностью за реалистичностью внешних явлений, «видимостей», как сказал бы философ, — желание взрыва, романтического поступка, нарушения нормы, хоть какого-нибудь, пусть совершенно аморального, но сильного и грубого, проявления разрушительной воли. Это желание вырвалось, наконец, наружу в фильме «Забриски Пойнт». Столкновение мучительного пессимизма «поэта недосказанности» с американским культом суперобеспеченности явственно изменило манеру Антониони. Он использовал приемы поп-арта для характеристики американского города, где в многоэтажных офисах, в стерильной чистоте и кондиционированном воздухе задыхаются безликие существа. Героиня, Дариэлл, уставшая от этой стандартизированной жизни, садится в автомобиль и уезжает из города куда глаза глядят. А глядят они в пустыню, на краю кото-

рой расположился город и которую перерезает совершенно прямая, без единого поворота, линия шоссе. Над шоссе мчится самолет. Он кокетничает и заигрывает с автомобилем. Любовный танец двух современных машин затем продолжается как счастливая идиллия любви героини и героя — он участвовал в студенческом бунте, убил полисмена и на чужом самолете бежал из города.

Впервые в фильме Антониони возникает тема гармоничной взаимной любви. Двое в пустыне счастливы, любовь их прекрасна. Но картины одухотворенного и поэтичного счастья перебиваются сюрреалистскими мрачными и грубыми кадрами количественно все возрастающих массовых совокуплений других мужчин и женщин. Эти грязные фантастические наплывы с нарастающей силой твердят о том, что возлюбленные обречены. И в самом деле, парень, отважившийся вернуться в цивилизованный мир, погибает. Его самолет расстреливают полицейские.

Дариэлл, узнав о его гибели, возвращается к людям, в роскошный отель, к своему прежнему любовнику и боссу. Отель этот — идеал комфорта, предел мечтаний, рай на земле. Дариэлл подставляет лицо под холодную струю воды из источника, потом одна выходит из роскошного дома — подобно феллиниевской Джульетте. Издали, с горы, бросает она на это здание взгляд, полный жгучей ненависти, — и тотчас происходит неожиданный взрыв: в пустоте широкого экрана летят, плывут, кружатся стены, холодильники, стеллажи с книгами, кресла, жареные курицы... Весь американский образ жизни взорван, взлетает в воздух. Фильм кончается своего рода воплем страха и ненависти, призывом разрушить всю современную цивилизацию.

Новая социальная действительность была сперва совсем по-иному воспринята в искусстве Пьера Паоло Пазолини, чья стремительная и полная неожиданностей эволюция представляет большой интерес. В отличие от Бергмана и Антониони Пазолини никогда не интересовался духовным миром и нравственным складом людей материально обеспеченных. В фильмах «Акатонне» (1961) и «Мама Рома» (1962) он изобразил люмпенов, показал жизнь социальных низов с безграничной жестокостью натурализма, патетично и масштабно и сразу же поставил знак равенства между нищетой и духовным уродством. Мрачный мир римских люмпенов был воспринят как моральная преисподняя общества. Темные биологические инстинкты там, «на дне», вырываются на простор и формируют ужасные натуры, создают эмоциональных монстров, которых не встретишь в обеспеченной среде. Именно поэтому Пазолини протестовал против персонажей, «выбранных из культур-

ного окружения автора». Такие персонажи, говорил он, «по своей культуре, языку и психологии аналогичны автору, они, как и он, представляют собой „изысканный цвет буржуазии“». Если же эти персонажи случайно принадлежат к другой социальной формации, то они неизбежно подвергаются подслащиванию»³.

Совершенно лишённые какого бы то ни было подслащивания, фильмы Пазолини были, однако, вовсе не чужды желанию несколько ошеломить и повергнуть в страх «культурное окружение» их автора. Эти намерения были ощутимы и в программном фильме «Евангелие от Матфея» (1964), где канонический текст Евангелия был интерпретирован в модном и радикальном духе политического экстремизма. Пазолиниевский Христос — идеолог и вождь, фанатичный и воинственный. Он проповедует меч и гнев, а не мир и добро. Его мессианство властно, оно не терпит ни колебаний, ни возражений, инакомыслящие для него — враги. Между пазолиниевским Христом и людьми существует только одна форма контакта: он говорит — они слушают, он повелевает — они подчиняются. Он, подобно Великому инквизитору Достоевского, действует силой «чуда, тайны и авторитета». А покорная ему масса темна, духовно бедна, инертна. Истина, которой владеет пазолиниевский Христос, бесчеловечна, его идея безлична. Евангелие прочитано так, что темы любви к ближнему и духовного братства людей (самые существенные для Толстого, Достоевского, а сегодня и для Феллини) стерлись начисто. Пазолини не интересовала человеческая суть образа, столь выразительно явленная в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. Его увлекало другое — проповедь насилия во имя спасительной общей идеи, прославление аскетизма, триумф воинственной воли.

Однако уже через год, в 1965 году, в фильме «Птицы и пташки» Пазолини, будто возражая самому себе, выступил с аллегорическим, полным юмора и поэтической свободы опровержением всего того комплекса волюнтаристских идей, который пронизывал «Евангелие от Матфея». В фильме действует комическая пара, отец и сын (роль отца была последней работой Тото и, может быть, лучшей в творчестве этого несравненного комика). Их бесконечным странствиям в прошлом и настоящем в поисках смысла жизни сопутствует ворон. Эта птица — профессор. Ворон знает все, у него на все случаи жизни есть изречения, которые, однако, постоянно вступают в резкое противоречие со всеми реальными коллизиями, возникающими в условном метафорическом мире пазолиниевского фильма.

³ «Filmcritica», 1965, N 156 — 157, p. 285.

В конце концов отец и сын просто-напросто убивают и съедают премудрого ворона и продолжают свой путь, освободившись от фальши якобы универсальных, а по сути дела неприменимых к жизни концепций. Им теперь легко шагать по бесконечной дороге...

Но не легко Пазолини, который, так беззаботно высмеяв «общую идею», тотчас оказался в идеологическом вакууме. Его многолетняя и откровенная полемика с Антониони вдруг привела к неожиданному тождеству выводов и к общему эмоциональному итогу. В фильмах «Эдип-царь», «Теорема», «Свинарник» Пазолини варьировал все более мучительные комбинации политического экстремизма с извращенной и взвинченной эротикой.

Надо сказать, что эта общность итогов есть следствие давно обнаружившей себя закономерности. Крайний пессимизм искусства Антониони и Пазолини, вкуче являющего собой как бы некую картину современного антимира, есть результат отсутствия нравственного мотива и нравственного идеала в творчестве этих мастеров, более того — их неспособности найти в самих себе, в собственной душе точку опоры. Их искусство всегда было полностью обращено во внешний мир, оно принципиально исключало личность художника из картины видимой им действительности, а потому и не могло ничего противопоставить ее злу, ее негативности. Скверный мир рассматривался взглядом опустошенного и словно обескровленного этим миром индивидуума, ни у Антониони, ни у Пазолини не было позитивно направленной, созидательной энергии сопротивления с той действительностью, которую являла собой окружающая их реальность кризисного общества. В сущности, их захватывало зло этого мира, они не умели противостоять ему, как Бергман или Феллини, обладавшие силой духа и способные силу эту вдохнуть даже в самые трагические свои творенья. Для Бергмана и Феллини феномен творчества есть акт преодоления и борьбы, для Висконти, «аристократа духа», — акт защиты культуры и эстетизации ее ценностей, для Антониони и Пазолини — акт капитуляции или вспышка бессильного гнева.

Но существует и все более широко распространяется так называемый «кинематограф насилия» — явление, выступившее на первый план в конце 60-х — начале 70-х годов. В этом искусстве акт творчества уже отождествляется с актом насилия, становится, — во всяком случае, в известной мере — актом насилия, творческий инстинкт выражает себя как инстинкт разрушительный. Крайний, мучительно замкнутый индивидуализм сочетается либо с откровенной ненавистью к любым волеизъявлениям масс, либо с желанием полностью раствориться в любом — лишь бы оно было со-

крушительным, разрушительным, экстремистским — стихийном массовом движении.

Из сказанного ясно, на каком фоне развивается искусство Феллини. Фон этот все сгущается, становится все темнее. Самые разнообразные вариации мотивов отчаяния и безверия создают реальную идейную и эстетическую среду, все теснее обступающую искусство Феллини, как бы сдавливающую его. Чтобы противостоять такому натиску, необходимо незаурядное мужество. Еще большее мужество требуется для того, чтобы в этих условиях удержаться на позициях реализма и гуманизма.

Феллини таким мужеством обладает, и его трагическое искусство пронизывают идеи, которые могут показаться архаичными иным неудержимым новаторам и которые действительно связаны с традициями великой европейской и русской культуры прошлого. Швейцарский критик Мартин Шляппнер писал: «Феллини — великий поэт экрана. С ним реализм завоевал то, что ему не могли дать ни Де Сика, поэт человечности, ни Висконти, драматург социальной критики, ни Росселлини, исследователь новой духовности, ни Антониони, поэт отчаяния, ни Джерми, элегический певец надежды: духовную глубину»⁴. И гуманизм, и реализм Феллини традиционны, как традиционно и его понимание трагизма, и его концепция личности. Высшим критерием для него остается безотносительная ценность человека; сквозь этот именно магический кристалл он вглядывается в катастрофы, сотрясающие общество, которым художник окружен и над закономерностями агонии которого он хотел бы возвыситься.

* * *

Голос Феллини — голос пробужденного человеческого достоинства, возмущенного духа, встревоженной совести. Воссоздавая картины всеобщего распада, в которых накапливается все более сильное трагическое напряжение, художник этот охвачен жаждой цельности, стремлением к единству и гармонии. Более того, он воспринимает мир как заданную, «запрограммированную», хотя и нарушенную гармонию, а не как хаос, абсурд или грязь. Картина мира видится как целостное полотно, «в замысле» которого, говоря словами Эйнштейна, закон и критерий «внутреннего совершенства». Зло трагично, но временно в этом мире, испорченном социальным и психологическим несовершенством. Человек может быть и жалок, и ничтожен, и жесток, и мерзок, но в принципе человек — венец

⁴ Martin Schlappner. Von Rossellini zu Fellini. Zurich, 1958, S. 111.

творенья. За исходное принимается гармония, и потому Феллини с трагической ясностью видит все, что гармонию нарушает, — социальные уродства и духовные кризисы отдельного человека. Художник слышит скрежет дисгармонии. Реальность, чреватая взрывами, кризисная реальность стала содержанием всего трагического искусства Феллини, она и обусловила амбивалентность его образов, в которых одновременно звучат мажор и минор, боль и радость, в которых так сильно выражено и ощущение закона внутреннего совершенства мира и не менее ясное ощущение, что закон этот не реализован, не высвобожден, что замысел трагически искажен. Двойственность таких образов программна и органична для Феллини.

Выход из трагических противоречий, столь очевидных и столь мучительных, Феллини находит только в обращении к самосознанию и достоинству человека. Ему в принципе все равно, кто этот человек — отверженная Кабирия или дама из «хорошего общества» Джульетта, или Гвидо Ансельми, почти двойник самого автора. Важно одно: человек и бог в человеке. Эта формула была метафорически закодирована еще в «Дороге» — не только в Джелльсомине, но и в Дзампано, в его финальном просветлении. Бог внутри каждого — вот тезис идеалиста Феллини, который выводит художника за рамки католической ортодоксии и связывает его искусство с нравственными идеями Толстого и Достоевского.

В состав религиозного мировоззрения Феллини на равных правах входят и толстовская идея самоусовершенствования человека, и коронная мысль Достоевского об очищении через страдание. Однако оба эти идейных мотива существенно меняются, проходя через ситуации нового времени, во-первых, и сквозь авторскую индивидуальность Феллини, во-вторых. Трагизм Феллини в отличие от трагизма Достоевского, как правило, окрашен моцартианством, естественной и отчасти даже беззаботной темой сопричастности к потоку жизни. Подхватывая и развивая идеи русского трагического гения, Феллини не склонен ни к пророчествам, ни к раскаленным дискуссиям в духе Достоевского. С другой стороны, полностью принимая толстовский символ веры, Феллини не обладает мощной и как бы независимой от автора толстовской всеохватывающей объективностью. Его кинематографические трагедии более послушны авторской воле и авторскому лиризму. Феллини продолжает путь нравственных исканий двух русских гениев в обстоятельствах внешне усложнившихся, а по существу упростившихся: трагические противоречия, увиденные Толстым и Достоевским еще в XIX веке, в нашем столетии выступили с большей резкостью и с боль-

шей остротой. Буржуазная действительность довела их до крайнего предела.

«Социология» Феллини, пользуясь материалом современной «цивилизации комфорта», доказывает, что для того, чтобы люди стали людьми, недостаточно «выстроить им новые жилища» и дать им материальные блага, что весь тот мираж изобилия, которым прельщают трудящихся идеологи неокапитализма, сам по себе счастья не приносит. Если бы материальным изобилием исчерпывались все человеческие потребности, персонажи «Сладкой жизни» пребывали бы наверху блаженства. Но их пресыщенность вовсе не похожа на счастье.

Человеку нужен идеал, его жизни нужен смысл, буржуазное же общество в лучшем случае может снабжать его не идеалами, а товарами. Достоевский предрекал: «Я буду знать все открытия точных наук и через них приобрету массу комфортабельных вещей, теперь сижу на драпе, а тогда все будем сидеть на бархате, ну и что же из этого? При всем этом комфорте и бархате для чего, собственно, жить, какая цель? ...После корма человек непременно спросит, для чего мне жить?». Пророчество сбылось и, кажется, его будто иллюстрируют фильмы Феллини. Несчастливая дурочка Джельсомина и воздушный Матто рассуждают о смысле жизни, приходят к выводу, что даже камень, лежащий на земле, нужен; в нем некий смысл. Богачка Маддалена именно «сидит на бархате» и задает себе и Марчелло — пусть другими словами — все тот же вопрос: «При всем этом комфорте и бархате для чего, собственно, жить, какая цель?»

Герой Феллини, как и герой Достоевского, в узкожитейском, практическом плане жизни всегда терпит поражение, как только находит ответ на этот вопрос и «выбирает» добро. По той же самой причине в плане высшем, идеальном герой этот одерживает нравственную победу.

Избирая ситуации поражения, Феллини доводит их до последней крайности, до отчаяния, до полной тьмы, которая предшествует смерти и предвещает ее. Тем не менее, вопреки логике сюжетов, во всех трагических фильмах Феллини слышна звенящая надежда. Сопровождая своих героев по пути, ведущему вниз и вниз, в сгущающийся мрак, ничего им не обещая, художник полон мужества.

Феллини — художник трагический. Его произведения вызывают в итоге одновременно и сосредоточенную скорбь, и духовный подъем — финальные эмоции, которые и в прошлом были всегда характерны для подлинно трагического искусства. Истинная тра-

гедия — в отличие от трагедии рассудочной — возникала обычно не тогда, когда трагический конфликт уже разразился в социальной действительности, а когда противоречия эпохи оставались еще скрытыми для всех, кроме поэта. Трагедия отражала не отдельные, пусть и самые острые, ситуации истории, но происходящие в глубине данной общественной формации объективные, от воли людей независимые процессы, изменения, сдвиги социальных структур, угрожающие взрывом — наподобие того, как глухое шевеление каких-то подземных сил приводит к геологическим катастрофам. Задача трагического поэта всегда состояла в том, чтобы заставить современников услышать эти подземные толчки, этот грозный рокот оползня устаревших социальных структур под неподвижной пока еще поверхностью, потрясти чувства и сознание зрелищем чудовищных противоречий, которых обыденный взгляд человека не замечает. Чтобы их уловить, нужен чуткий сейсмограф трагического искусства, чтобы их показать, нужна укрупняющая линза трагедии.

Трагедия указывает близящуюся беду, но не предлагает средства, способные предотвратить ее. Она ставит свои вопросы громко, тяготеет к широчайшей аудитории, она обращается не только к личному опыту индивидуума, но и к историческому опыту данного социума. В XX веке благодаря тому, что древний трагедийный жанр соединился с новым, массовым видом искусства — с кинематографом, тяготение к максимально большой аудитории было реализовано с небывалой ранее энергией. С другой же стороны, «седьмое искусство», рожденное техникой нашего столетия, приобщившись к театральной трагедийной традиции, на свой лад переосмыслило и преобразовало ее. Мы имеем в виду не только творчество Феллини, но и творчество таких его современников, как Висконти, Пазолини, Антониони, Бергман, Ален Рене, Куртиса, Луис Бунюэль.

Каждый из этих трагических поэтов кинематографа, атакуя буржуазную действительность, реализует трагический сюжет своим способом, своим киноязыком. Одни «закрывают» трагедийную проблему определенным и даже predetermined заранее выводом, как, например, Антониони, другие в основном ставят вопросы, как Феллини.

Подобно трагическому искусству прошлого, искусство Феллини прямых ответов не дает и не знает, трагические проблемы жизни в фильмах Феллини остаются открытыми. Эта «открытость» искусства Феллини есть черта глубоко традиционная — тут Феллини вполне сознательно остается верен классическим принципам.

Но трагическое у Феллини часто пронизано юмором и нередко поворачивается другой своей, противоположной, комической, даже пародийной стороной, ирония те и дело идет рядом с трагедией, преследуя ее и врываясь в нее, но нигде, впрочем, трагедию не снимая и не побеждая. Трагическое содержание Феллини реализует иногда в форме гротеска, т. е. с помощью комического механизма действия (таков весь образ Джельсомины, гротеск добра, да и весь фильм «Дорога» в целом).

Структура феллиниевских произведений внутренне противоречива, трагическое напряжение содержится уже в самом художественном методе. Непримиренные противоречия, трагические антиномии здесь оказываются не только материалом творчества, но и его методом, его динамической структурой. Феллини не только показывает противоречия, он, так сказать, «творит противоречиями».

Своеобразие искусства Феллини состоит, в частности, в неизбежно противоречивом и в то же время глубоко естественном соединении документа и мифа. Документ фиксирует реальность, миф обобщает и творит. Документ доказывает верность натуре, социальной и психологической правде, прочно укореняет искусство в динамичных процессах действительности — о них свидетельствует. Миф выступает как устойчивое идеальное начало, он резюмирует и поэтически обобщает данные, полученные в виде документов, стремится организовать их в некое ясное целое. Документ, однако, размыкает мифологическую систему, препятствует ее тенденции к замкнутости и целостности. Энергия документальности центробежна, энергия мифологизирования — центростремительна.

Должно заметить, что миф выступает в искусстве Феллини не в формах притчи и не как вариация «вечных» сюжетов или тех или иных литературных или художественных традиций. История Гвидо Ансельми не есть вариация мифа об Орфее. Мифологическое возникает в искусстве Феллини как свойство мироощущения, творческого сознания, которое у этого художника самым непосредственным образом сливается с чувством бытия, с реальностью. Бытие и красота в его фильмах — вполне в духе эстетической формулы, выведенной А. Ф. Лосевым для искусства античного — объединяются в одно неразрушимое целое. Возникает характерное для мифа субстанциональное тождество идеи и образа, мысли и предмета, обобщения и факта. Феллини не использует старые мифические образы и не конструирует новые мифы, он просто их видит. Его Рим, вполне достоверный и реальный, одновременно — Рим фантастический и волшебный. Скат в финале

«Сладкой жизни» есть реальность и в то же время — мифическое чудовище; дорога в одноименном фильме — просто дорога, шоссе и в то же время — мифический образ вечного, неостановимого человеческого движения. Эти образы принимают на себя человеческие функции, выражают человеческое содержание, что является первым признаком мифологической — народной, по словам Маркса, фантазии.

Идеальность становится в данном случае внутренним принципом искусства, а не добавлением к нему, не «выводом из содержания». Она притязает на власть в каждом кадре, она не увенчивает произведение извне, а пронизывает его изнутри, становится его структурным элементом. (Так, будто молниями, пронизывает идеальное начало документальные кадры религиозной процессии в фильме «Дорога»: мы видим натуру, какова она есть, кроме того монтаж дает нам наивное и восторженное восприятие этой натуры Джельсоминой и, наконец, мы усваиваем авторскую оценку мгновенного столкновения святой нищенской веры и важного, богатого, пустого ритуала.)

Документальность же, заряженная трагизмом действительности, активно посягает на свободу выявления идеального начала, его неумолимо корректирует, отрезвляет. Документ представляет как бы от лица прозаической *необходимости* и выступает против поэтической *свободы*. Ткань художественного произведения становится полем высокого напряжения, она все время пронизана этими враждебными токами. Автор же, сам себя поставивший между такими силами, принявший на себя миссию быть средоточием все новых и новых их столкновений, просто вынужден быть трагическим поэтом и — реалистом.

Документ и миф соединились в методе Феллини потому, что поэт, сохраняя за собой все права самовыражения, целью искусства полагает познание и осмысление объективной истины. Другими словами, метод Феллини, при всем его фантастическом своеобразии, — метод реалиста, которому документ не дает оторваться от земли и у которого миф выступает и как идеальное начало, и как безмерно широкая (или предельно сгущенная, спрессованная) форма поэтического осмысления действительности.

Мифологизация — в крови Феллини. Он оперирует понятиями «ад» и «рай» как всякий итальянский художник, за спиной которого стоит Данте. Традиционализм Феллини — сила во многих отношениях спасительная. Во всяком случае, капризам и поветриям моды его искусство не подвластно. И если новаторство Феллини отчетливо сказывается в его кинематографическом языке, то ко-

ренные образные комплексы, которыми он оперирует, восходят к классике. С этим связано, в частности, и то обстоятельство, что идущая от Данте, Микельанджело, Сервантеса «орудийная образность» Феллини, нацеленная на современность и ее обстреливающая, в этом огне исторгает из себя отнюдь не только художественные, но и познавательные ценности. Она аккумулирует в себе спрессованную информацию о процессах, происходящих в окружающем художника обществе. По «Божественной комедии» Данте мы судим о Флоренции XIV века, по «Человеческой комедии» Бальзака — о Франции XIX века. Вся классика содержит в себе такие огромные гносеологические мощности именно потому, что решает задачи онтологические, задачи осмысления духовного мира данной эпохи.

Легко заметить, что в фильмах Феллини прямо не изображено ни одно из крупных событий нашего времени. Тем не менее его фильмы, взятые ли вкуче или каждый по отдельности, выразили трагические противоречия западноевропейского общества, в частности, противоречие между материальным переизбытком и духовным истощением цивилизации, которое являет собой самый грозный признак ее кризиса и регресса. Метод Феллини вызван к жизни необходимостью обнажить распад, заgrimированный под расцвет.

Связь между документом и мифом в искусстве Феллини не является неразрывной, напротив, она то и дело рвется у нас на глазах. Противоречие между документом и мифом не снимается, оно остается непримиримым. Документ и миф, друг другу отвечая, друг другу возражая и друг в друге отражаясь, то взаимно сближаясь, то вновь отдаляясь, создают в фильмах Феллини мощное выразительное «раскачивание» реальности — художник как бы взлетает от земли к небу и вновь падает на землю. Такой метод нов и целесообразен.

Ибо у Феллини нет ясной и радикальной позитивной программы. Метод движения от документа к мифу и обратно, от мифа к документу, предназначен у него для аккумуляции противоречий, для выяснения их трагической неразрешимости, для раскрытия их пугающей, бездонной глубины. Соответственно и в финалах его фильмов противоречия не снимаются и не примиряются, напротив, они являются нам в сжатом и еще более заостренном повторении, они вновь сталкиваются, дабы предстать в обобщенном, а отнюдь не в укрощенном или успокоенном виде. Финал феллиниевского фильма есть общезначимая, доведенная до высшей ясности и простоты, трагическая формула мучитель-

ной антиномии. Противоречие иногда переводится на язык прямой аллегии (финалы «Сладкой жизни» и «8^{1/2}») и потому обретает силу внезапного откровения, озаряет новым светом уже закончившийся фильм.

В финалах Феллини заново сливаются два потока, которые и образуют конфликт произведения: стремление к общности и отсутствие ее. Герои Феллини испытывают одиночество и переживают тяжкий процесс преодоления одиночества, мучительно движутся к общности с другими людьми. Элемент долженствования, мечты, программы для феллиниевских финалов почти обязательны. Некоторую утопичность, мечту и веру, выраженную в его финалах, художник не скрывает. Противоречие остается, еще и углубляется, спрессовывается, но художник не возвращается к исходному пункту, не кончает тем, с чего начал. Он разрывает замкнутый круг, не мирится с жизнью, пытается прорваться к будущему.

Язык фильмов Феллини — язык метафорический. Его метафоры то отходят на весьма далекую дистанцию от житейской повседневности («Дорога»), то почти сливаются с ней («Сладкая жизнь»). Тем не менее принцип остается общим: осознанное художником противоречие современной действительности складывается в метафору, которая постепенно втягивает в себя всю образность фильма. «Дорога» с ее откровенной метафоричностью укоренена в реальности начала 50-х годов ничуть не менее прочно, чем «Сладкая жизнь» в реальности конца того же десятилетия. А метафорическая структура «Сладкой жизни», внешне менее бросающаяся в глаза, столь же энергична и последовательна, сколь и метафора «Дороги». В обоих случаях главный метафорический мотив — мотив движения: извилистая «дорога никуда» для Джельсомины, путь по кругам ада — для Марчелло.

Дабы его метафорические формы вобрали в себя все богатство действительности, связали героев не только с современной окружающей их толпой, но и с жизнью города, с природой, с прошлым и будущим, Феллини строит свои фильмы по сложным законам полифонии. Полифония эта особого рода, хотя бы уже потому, что реализуется она средствами кино, искусством зрительных, пластических образов, изобразительным языком. Тем не менее по своему смыслу и содержанию это именно полифония. В ней участвуют голоса природы, пейзажа, «разговаривающего» с человеческой душой, в ней звучат лейтмотивные феллиниевские образы и образные комплексы. Вновь и вновь входят в его фильмы: образ моря — то бурного, то спокойного; образ ветра,

гуляющего по пустынным улицам города; образ праздника и послепраздничного разочарования и похмелья; мотив рассвета — всегда трезвый и горький; тема толпы — почти во всех случаях страшная, трагическая; тема искусства — очень важная и неременная для Феллини. Все эти мотивы в полифонической структуре фильмов Феллини согласованы — по музыкальным законам контрапункта — с внутренними драмами человека.

Полифония в кинематографе Феллини направлена в перспективу будущего, к нему обращена. Будущему в этом многоголосии предоставлено слово, правда, только в очень сдержанной форме, в форме улыбки. Полифония феллиниевского экрана — открытый реализм, с одинаковой силой обнаруживающий себя в разомкнутой, центробежной композиции «Сладкой жизни» и в замкнутой, центростремительной композиции «8¹/₂».

На Западе часто называют стиль Феллини барочным. О барочности Феллини заговорила еще Женевьева Ажель, автор книги «Дороги Феллини» (1956), на которую мы неоднократно ссылались. Ажель четко противопоставила классической уравновешенности барочную динамику стиля Феллини. Один из ближайших сотрудников Феллини, Брунелло Ронди, в книге «Кино Феллини» также неоднократно пользуется эпитетом «барочный» для характеристики феллиниевских образов. Ронди говорит о «барочном таланте Феллини», о «барочной переизбыточности» многих эпизодов его фильмов, о барочности его персонажей, «одновременно плавных, мрачных, комических»⁵. Ажель и Ронди, как и другие авторы, касающиеся этой проблемы, учитывают не только особенности изобразительного языка Феллини, не только характерные диагональные композиции многих его кадров, стремительность перебивок, экспрессивность монтажа и многое другое, что пластически отменяет идею упорядоченности и равновесия — свойств классических и классицистских. Имеется также в виду и кризисное мироощущение художника.

Термин этот закономерен, если его понимать как выражение — средствами искусства — вновь обретенных возможностей отдельной человеческой личности в противовес той скованности, которую несла с собой отмененная историей идея массового единства, «нового порядка», мнимого равновесия, характерная для фашистской Италии и заставлявшая искусство калькировать уравновешенные классицистские формы. Тогда искусство служило идее насильственно организуемого порядка. Теперь оно выра-

⁵ Brunello [R o n d]i. Il cinema di Fellini. Roma, 1965, p. 272, 293, 305.

жает смятение в человеческой душе, как и во времена исторического барокко.

Так или иначе, надо признать, что сопоставление бурных, лавинных образов Феллини с римским барокко и с мощным стилем Микельанджело выглядит вполне обоснованным.

Несколько по-иному трактовал проблему барочности Феллини Альберто Моравиа. Для него самым убедительным аргументом, с помощью которого доказывалась «барочность видения» Феллини, явилась тема распада прежних общественных связей и тема упадка нравов, существенная для режиссера. Поводом для прикрепления Феллини к эстетике барокко послужила прежде всего «Сладкая жизнь», хотя беседа Моравиа и Феллини, опубликованная в журнале «Эспрессо» под выразительным названием «Федерико барочный», состоялась после появления «8^{1/2}» и «Джульетты и духов». В понимании Моравиа «барокко восходит к гротеску». «Это значит,— замечал он,— что в барокко включена критика формы, стремление освободить от формы смысл, который иначе трудно уловим. Возьмем, например, старость — тема, дорогая Феллини. Итак, старуха, представленная как гермафродит,— это барочный образ, образ, вышедший из всех рамок, в которые он когда-либо заключался. Внешний вид старой женщины, увядшей, опустившейся, утрирован, деформирован, превращен в карикатуру и поэтому взрывается: старуха становится каким-то фантастическим персонажем. Я сказал бы поэтому, что в основе барокко Феллини лежит критическое отношение».

«Как правило,— признался Феллини,— когда я слышу это определение — барокко — я испытываю некоторое смущение. Но, конечно, это моя манера смотреть на вещи»⁶.

При всей неоспоримой близости Феллини к традиции Микельанджело (динамичность пластических композиций, гиперболичность и чрезмерность образов, их драматическое нагромождение) и Сервантеса (мотив дороги, блужданий, нестабильной жизни персонажей, подчеркнутая относительность и подвижность таких, казалось бы, устойчивых понятий, как добро и зло) мы не рискнули бы утверждать, что термин «барокко» целиком обнимает всю стилевую природу искусства Феллини. Барокко было стилем «сдвинутого с места мира». Связи распались, и лавины барокко с грохотом низверглись вниз, ломая прежнюю структуру, упраздняя гармонию, показывая всю ее относительность. Да, вот этот момент смены одних, долго казавшихся неопровержимыми

и совершенно стабильными, представлений и ценностей другими представлениями и другими ценностями действительно сближает искусство Феллини со стилем барокко. Характерная барочность видна и в пристрастии Феллини к метаморфозам, превращениям, к маске и маскарадности.

Но в искусстве Феллини долго — на фоне трагедий и крушений, на фоне бурной динамики форм — возникало не свойственное стилю барокко тяготение к гармонии, мы бы сказали, предощущение ее близости. В глубине катастрофической драмы, в тайной перспективе ее виделся свет. Бурное движение перегруженных и переизбыточных образов сулило в конце всего, после всего просветление, завершенность, покой и волю.

Если вспомнить о тех преемственных связях, которые роднят искусство Феллини не только с непосредственно предшествовавшей ему красотой лучших творений неореализма, но и с эксцентриадой Чаплина, с нравственной проповедью Толстого и Достоевского, с древними народными традициями площадного балагана и цирка, то станет ясно, что термин «барокко» для Феллини хотя и верен, но недостаточен. Фантастический реализм Феллини впитывает в себя, сливает в некое новое единство и, соприкасаясь с сегодняшней действительностью, заново переосмысливает многие эстетические традиции, многие стилевые формации, организуя новую стилевую структуру.

Игра метаморфоз и контрастов, характерная для барокко, получает у Феллини совершенно новый смысл. Она становится самоценной, ибо в ней видится великий акт освобождения человека в творческом процессе. То, что для барочных мастеров XVII века было лишь обертоном, выступает у Феллини как одна из главных и принципиальнейших идей. Для него творчество — это обновление человеческой личности, высвобождение ее из-под власти социальных или религиозных предубеждений, из-под гнета моральных трафаретов, избавление ее от тягости безыдеальной жизни.

В этой связи непременно возникает вопрос о связи — содержательной и формальной — искусства Феллини с кругом идей и образной структурой раннего итальянского Ренессанса. «Тень Данта с профилем орлиным» контролирует Феллини и как бы следит за ним. Дантовская поэтическая концепция любви как силы, приобщающей человека к миру, просветляющей и очищающей его, более того, дантовская идеализация любви и восприятие ее великой созидательной энергии усвоены и присвоены современным итальянским кинорежиссером с непринужденной естествен-

ностью. Эта идеализация любви, можно сказать, обожествление ее влечет за собой характерное ренессансное понимание человека как меры всех вещей.

Для Феллини неприемлемо унижение человека перед богом, — он, мол, жалок, ничтожен и грешен, фатально осужден на мизерность духа и нищету существования, ибо над ним — безмерность и непостижимость мироздания. Но для Феллини неприемлемо и невозможно надменное утверждение «сверхчеловека», титана, которому все позволено и над которым нет никакого высшего закона. В феллиниевской системе человек равен самому себе и может быть возвышен, приобщен к совершенству только силой любви.

Давно замечено, кстати, что пластически образы Паолы и Клаудии сознательно сближены с женскими портретами раннего Возрождения. Да и вообще живописные решения кадров Феллини очень часто напоминают о гармонической ясности и колористической нежности полотен кватроченто. Барочные трагедии Феллини жаждут и достигают ренессансной гармонии.

Трагедия мятущихся барочных форм затихает в образах ренессансной пластичности.

Тем самым одновременно predeterminedено особое, единственное в своем роде сочетание документа и мифа в искусстве Феллини. На его экране правдивый документ внешнего мира, социальной жизни пресыщенных верхов общества воспринимается как великий трагический миф о постигшей все человечество катастрофе — об утрате духовного начала, о гибели божественного в людях. Документ же внутреннего мира художника, интимная исповедь человека, пережившего мучительный духовный кризис, обретает значение героического мифа о способности человека силой своей творческой воли восстановить целостность собственной личности, самого себя воскресить, заново стать божественным. Такова современная мифология двух лучших творений Феллини — фильмов «Сладкая жизнь» и «8¹/₂».

Как всякий большой поэт, Феллини совмещает в себе непримиримые, казалось бы, крайности. Покой пронизан у него беглыми импульсами тревоги. Тревога несет с собой и предвестье покоя, момент предощущаемой устойчивости. Кризисные сдвиги уравновешены самообладанием и хладнокровием поэта, не отдающего на волю безбрежной экзальтации и крикливой экспрессивности. В его трагедиях нет отчаяния, он не капитулирует перед жизнью, как бы плоха она ни была. Поэт полон достоинства, он тверд и стоек до конца, уверен в себе и в том, что его поймут правильно.

Об этом свидетельствует и «Сатирикон Феллини» — самое мрачное, но и самое гневное из творений режиссера. Фильм этот не может и не хочет «нравиться» в обычном и привычном смысле слова. Он пригвозждает зрителя к трагедии, подвергает его мучительному нравственному испытанию. Художественная задача, которую стремился тут решить Феллини, близка цели, некогда осуществленной Роберто Росселлини в фильме «Рим — открытый город» в эпизоде пыток. Вызвать страдание, дабы заставить современников содрогнуться при мысли о тех грозных предзнаменованиях, которые несет с собой движущееся время, — такова была изначальная идея. Роман Петрония Арбитра вполне соответствовал и тематическим намерениям режиссера, и его фантазии, которая требовала простора. Простор предоставляла фрагментарность петрониевского «Сатирикона»: роман, как известно, сохранился в разрозненных отрывках, связывать которые Феллини волен был как угодно. Впрочем, он не столь уж заботился о логических связях. Фрагментарность Петрония была принята им как своего рода закон для данного творения, как его драматургический принцип. Если драматургией «8¹/₂» движут превращения реальности, то в «Сатириконе Феллини» структуру всей вещи создает именно осколочность и расколотость мира.

Экранизацию древнеримского романа Феллини превратил в фантазмагорическое зрелище заката и агонии языческого общества. Режиссер впервые обратился к истории, да еще такой далекой, стремясь увидеть в ней прямую аналогию современности, и фильм, посвященный почти мифическому прошлому, всей своей изобразительной мощью, всей гибельной красотой и тягостной лавиной монументальных многоцветных образов направлен прямо в наши дни. Поэтому интонацию древнего автора, исполненную безмятежного скепсиса и беспечного юмора, Феллини не принял, как она ни заманчива. Он придал фильму тон суровый и напряженный. Комическое уступило место трагическому, юмор — сатире, ирония — гневу. Веселый пессимизм и эпикурейский дух Петрония из фильма выветрились. Во всем, что Феллини изображает, сквозят нетерпение и нетерпимость, грозное недовольство собою и миром, мучительное несогласие с реальностью, ожесточенное сопротивление потоку бытия, устремившемуся в бездну и угрожающему унести с собой художника.

Стилистические мотивы фильма подсказаны не столько романом Петрония, сколько гигантским архитектурным памятником той же эпохи — каменной громадой Колизея, его чудовищной загадкой. Это загадка внутренняя, а не внешняя, не архитектурная,

а скорее психологическая. Идеальная линия эллипса смело очерчивает все сооружение и арену, где шли бои гладиаторов и совершались, на глазах огромной толпы, кровавые убийства. Убийства никем не воспринимались как жестокость: древние римляне были свободны от нравственной оценки зла. Об этом, как об одной из причин катастрофического падения Рима, и думал Феллини, когда сидел однажды ночью в Колизее и ощутил вдруг стиль своего нового творенья — «загадочную прозрачность, невыразимую ясность сна»⁷, фантастическую ирреальность, соединенную с максимально возможной точностью всех исторических реалий. Руина Колизея поныне сохраняет мрачное величие. Та же мрачность в нагромождении форм феллиниевского «Сатирикона», в перенапряжении цвета, в почти полном — вплоть до финала — отсутствии живой природы, в шорохе, шепоте, рокоте и грохоте камня, каменной фактуры, которая становится звучащей и доминирующей в фильме.

Опрокидывая историю в современность, Феллини доказывает, что если человеческое существование не имеет смысла, то и свобода оказывается бременем, под тяжестью которого человек становится рабом своей плоти, что бездуховность и безыдеальность, погубившие роскошную и пышную языческую цивилизацию, грозят разрушением и нынешнему «обществу потребления», что грандиозная тема гибели древнего Рима актуальна для сегодняшних римлян. Все есть у Тримальхиона — и безмерное богатство, и наисладчайшая жизнь, он способен удовлетворить все свои прихоти, но охвачен глохущей тоской и, пируя, думает только о смерти. Смерть притаилась за рамкой каждого кадра, хотя каждый кадр поражает своей красотой. Но там, где нет устойчивого этического чувства, где человек не находит нравственной опоры, там красота именно и предвещает не жизнь, а смерть.

Фильм представляет собой попытку приблизить современников не столько к красоте погибшей античной цивилизации, сколько к внутреннему миру ее обитателей, древних римлян, к их «марсианским» языческим душам. Одновременно Феллини хотел все же сохранить и дистанцию — психологическую, временную, — отделяющую зрителей от персонажей. Поэтому многие диалоги и монологи фильма торопливо проговариваются, даже пробалтываются по латыни, без перевода на современный итальянский язык. Языковый барьер отделяет и отдаляет зрителей от персонажей.

⁷ «Fellini Satyricon». Ed. Capelli. Roma, 1969, p. 30.

При всей необычайности этого творенья Феллини в нем развивает и повторяет многие свои постоянные и излюбленные мотивы. Мотив безответственной, озабоченной только капризами и прихотями своей угасающей плоти, мерзостной старости (гротескно явленный и в «Сладкой жизни», и в «8^{1/2}») здесь обретает гомерические, чудовищно гиперболизированные формы. Молодые парни петрониевского романа, Энколпий, Аскилт, Гитон, блуждающие в поисках приключений и развлечений, — это те же феллиниевские вителлони и одновременно сегодняшние хиппи. Наконец, тема поэта и искусства, оппозиционного по отношению к нравам и устоям окружающего общества, вновь возникает здесь в облике стихотворца Эвмолпа, который дружит с молодежью, ибо, по его словам, «молодежь ненавидит могущество Рима». В этих словах петрониевского поэта, с которым явно солидаризируется Феллини, — одна из основных тем фильма.

Колорит его тревожен, в нем доминируют багряные, кроваво-красные, пурпурные или мертвенно-синие тона, в нем возникают и сменяют друг друга образы суровой массивности или же разбухающей, одуряющей, почти невыносимой роскоши. Золотоволосый, голубоглазый Энколпий, словно задумчивый Аполлон, рассеянно бродит со своим дружкой Гитоном по лабиринтам грандиозного лупанария. Среди серых каменных стен на полу возлежат ярко одетые женщины с размалеванными лицами и сидят неподвижные чудовищные старухи. Друзья попадают в театр, где артисты древней ателланы дают свое представление, варварское и дикое. Вдруг все эти циклопические каменные постройки начинают разваливаться и распадаться у нас на глазах. С грохотом и гулом рушится весь мир: землетрясение, конец света. Но далеко еще не конец фильма.

В одном из фрагментов повествования Энколпий встречается с поэтом Эвмолпом в пинакотеке. Поэт показывает юноше произведения искусства, нетленные творения великих древних мастеров. Это прикосновение к прекрасному выразительно контрастирует с центральным, самым массивным эпизодом фильма — знаменитым пиром Тримальхиона. В огромном, многоэтажном каменном колодце, в полыхании алого цвета мы видим разряженных в пестрые прозрачные платья римлянок — все они на одно лицо, будто роскошные куклы, с громоздкими сооружениями пышных причесок над красивыми и наглыми лицами. Впрочем, самое выразительное, все время приковывающее к себе внимание лицо у Тримальхиона, хозяина. Седые косматые волосы, большие всклокоченные брови, тяжелый взгляд, узкий презритель-

ный рот. Медленно, неторопливо, важно совершается величественная процедура пира. Голые рабы выносят из подземелий новые и новые подносы с яствами. В золотых кубках искрятся вина. Энколпий возлежит в одной из лоджий и слушает, как Тримальхион командует, острит, читает стихи. Жена его, Фортуната, рыжая, зеленоглазая, в прозрачном зеленом платье, танцует. Бесконечное пиршество прерывается серией вставных новелл.

Одна из них — «вилла самоубийц» — выдержана в неожиданных для этого фильма белых тонах. Беломраморная, строгих античных очертаний постройка. Белые одеяния четы патрициев, их детей, их служанки. Вот патриций сел на мраморную скамью, опустил голову. Из его руки медленно течет кровь. Он впал в немилость, он лишил жизни себя, жену, детей... Так снова варьируется и напоминает о себе тема Штейнера. Через какое-то время на этой, уже опустевшей, вилле появляются беспечные Энколпий и Аскилт. Весело кокетничают с прелестной рабыней — африканкой, голой до пояса. Тут как раз никакой эротики нет, как не было никакого гиньоля в сцене вскрытия вен.

Но дальше движение фильма становится все более тягостным. Зритель постепенно начинает понимать, что от него требуют выносливости. Герои фильма бредут по пустыне, где дуют злые, иссушающие ветры, оказываются в чудовищном запутанном лабиринте... Комментируя фильм, Г. Капралов писал в «Правде»: «Изобразительная мощь таких эпизодов, как, например, землетрясение или пир у бывшего раба, легендарно разбогатевшего вольноотпущенника Тримальхиона, роскошество режиссерской фантазии Феллини в лепке отдельных сцен и образов поистине поразительны... В прежних лучших фильмах Феллини звучала боль художника за опустошенную и растоптанную в мире современных тримальхионов человеческую душу. В новом фильме ветры, яростные, дующие в пустынях, где блуждают герои, кажется, иссушили и унесли с собой все живое, а умирающее, пораженное гниением, корчится на экране в последних судорогах... Когда-то в своем известном фильме «8½» Феллини рассказал о трагедии одинокого художника, которому окружающее буржуазное общество уже не может дать высокой вдохновляющей идеи для творчества. Сегодня эту трагедию переживает сам Феллини»⁸. В статье выражена надежда, что трагическое состояние духа художника временно и преходяще. Такая надежда ощутима в фина-

• Г. Капралов. Хиппи и пир Тримальхиона. «Правда», 21 сентября 1969 г.

ле «Сатирикона», где молодые герои, оставляя позади, за спиной Рим и его мерзостных стариков, выходят к берегу синего, зовущего моря. Мотив моря снова вступает в феллиниевский фильм мотивом ожидания будущего. Молодежь отправляется на поиски новой жизни, быть может, нового мировоззрения.

Впрочем, внятного ответа на прямой вопрос — куда же идти этим юношам и их сегодняшним сверстникам? — у Феллини нет. Как бы отпрянув от изнурительной и тягостно-ответственной темы кризиса современного мира, Феллини после своего «Сатирикона» вновь обратился к мотиву независимого искусства, к дорожному его сердцу честному ремеслу цирка. Так появились «Клоуны», снятый для телевидения документальный и полный горечи фильм о почти уже исчезнувшем ныне старо-традиционном амплуа «белых клоунов», ведущих свою генеалогию еще от Пульчинеллы и Пьеро. Феллини, судя по отзывам прессы об этом фильме, вновь утверждает красоту традиции и стремится восстановить оборванные связи культурной преемственности. Защищая великое и славное искусство, он тем самым стремится отстоять лучшее в человеке — его причастность к добру и красоте.

Самый стиль фильмов Феллини, всегда несдержанный, клубящийся, безмерный, говорит о восстании против нивелировки и унижения человеческой личности, о протесте против низведения человека до уровня безликого слуги машинной цивилизации, лагерного «номера» или марширующей единицы. Этот неистовый и даже яростный возврат к гуманизму продиктовал твердую убежденность в том, что лирическое самовыражение собственного «я» поэта не только возможно или законно, но и обязательно для него. Ибо, говоря словами К. С. Станиславского, «жизнь человеческого духа», раскрытая полно и сильно, во всей своей сокровенной и интимной глубине, не может не представлять поистине глобальный интерес, должна быть значительна для всех.

Утверждение непреложной ценности человеческой личности в фильмах Феллини резко возражает всем привычным установлениям современной буржуазной — светской и церковной — идеологии. Хотя, конечно же, Феллини не идеолог, а поэт. Но искусство его обладает мощностью идеологического воздействия.

Разобрав по косточкам всю западную цивилизацию сверху донизу, начав с социального дна и окончив свои разоблачения в «верхах», демистифицировав самую соблазнительную и самую заманчивую из буржуазных идей — идею материального благополучия, комфорта (и в философском, и в обывательском, телевизионно-транзисторном смысле), Феллини не предлагает и не видит

возможности широкого, радикального и универсального решения социальных проблем.

Именно поэтому оптимизм Феллини всегда устремлялся в отдаленное будущее и идеализированные образы детей, предвестников будущего, сопровождали его трагические картины и завершали их своей улыбкой. Он как бы мечтой обращался к ожидаемому, идеальному и совершенному будущему человеку, фокусируя в его лице, в его улыбке все свои надежды.

Но разрыв между современной прозой буржуазного мира и идеалами поэта увеличивается буквально на глазах. Действительность стремительно эволюционирует, меняется и движется отнюдь не в том направлении, которое могло бы подтвердить или поддержать надежды художника. В условиях Италии наших дней, где настроения буржуазного самодовольства, сытости и духовной инертности распространяются со скоростью, равной только быстрой распухания злокачественных опухолей кафкианского бюрократизма и религиозного ханжества, где молодежь мечется и бунтует в изнеможении безыдеальности, — в этих условиях поэтическая откровенность становится все более трудна, а идеальные устремления и вера в человеческую душу обретают почти буфффонный характер.

Обласканный мировой славой, увешанный, как маршал, сверкающими золотыми медалями фестивальных наград, осаждаемый сворами репортеров и хроникеров, великий баловень судьбы и кумир зрителей многих стран, Феллини сам оказывается ныне фигурой одновременно и смешной, и трагической. Он героически отстаивает свое право смотреть на мир плебейским взглядом клоуна и наивным взглядом ребенка. Но мир, в котором он живет и творит, взрослеет, дряхлеет, обрастает жирком довольства и перестает понимать своего художника.

Фильмография

І. Феллини-сценарист

- 1942: «Документ Z-3». Совместно с А. Гуарини, Э. Патти. Режиссер Альфредо Гуарини.
«Впереди есть место!» Совместно с М. Боннар, А. Фабрици, П. Теллини и Ч. Дзаваттини. Режиссер Марио Боннар.
«Четвертая страница». Совместно с Э. Антоном, У. Бетти, Н. Манцари, С. Манцари, Дж. Мароттой, Дж. Пуччини, П. Теллини и Ч. Дзаваттини. Режиссеры Никола Манцури и Доменико Гамбино.
- 1943: «Кто его видел?» Совместно с П. Теллини. Режиссер Гоффридо Алесандрини.
«Площадь Цветов». Совместно с М. Джиролами, Дж. Амато, М. Боннар, А. Фабрици и П. Теллини. В ролях: Анна Маньяни, Альдо Фабрици. Режиссер Марио Боннар.
«Видение». Совместно с Дж. Амато и Ж. Де Лимюром. Режиссер Жан Де Лимюр.
«Последний извозчик». Совместно с А. Фабрици и П. Теллини. Режиссер Марио Маттоли.
- 1945: «Рим — открытый город». Совместно с С. Амидеи, Р. Росселлини и А. Консильо. Режиссер Роберто Росселлини.
- 1947: «Пайза». Совместно с С. Амидеи, В. Хейнесом, М. Пальеро и Р. Росселлини. Режиссер Роберто Росселлини.
«Преступление Джованни Эпископо». Совместно с С. Чекки Д'Амиго, А. Фабрици, А. Латтуадой и П. Теллини. По роману Г. Д'Аннунцио «Джованни Эпископо». Режиссер Альберто Латтуада.
- 1948: «Без жалости». Совместно с Т. Пинелли и А. Латтуадой; сюжет Э. М. Маргадонны. Режиссер Альберто Латтуада.
«Любовь». Новелла вторая: «Чудо». Совместно с Т. Пинелли и Р. Росселлини; сюжет Ф. Феллини. В «Чуде» главную роль исполняла Анна Маньяни, роль странника играл Федерико Феллини. Режиссер Роберто Росселлини.

- 1949: «**Во имя закона**» (в советском прокате «**Под небом Сицилии**»). Совместно с А. Бидзари, П. Джерми, Дж. Манджоне, М. Моничелли и Т. Пинелли. По мотивам романа Дж. Ло Скьяво «Маленькая претура». Режиссер Пьетро Джерми.
- «**Мельница на реке По**». Совместно с Р. Баккелли, М. Бонфантини, А. Латтуадой, К. Муссо, С. Романо и Т. Пинелли. По мотивам одноименного романа Р. Баккелли. Режиссер Альберто Латтуада.
- «**Дорога надежды**». Совместно с П. Джерми и Т. Пинелли. По мотивам романа М. Де Мария «Сердца в пропасти». Режиссер Пьетро Джерми.
- 1950: «**Франциск — мепестрель божий**». Совместно с Р. Росселлини. По мотивам средневековых легенд «Одиннадцать фьоретти о Святом Франциске Ассизском». Режиссер Роберто Росселлини.
- 1951: «**Город защищается**». Совместно с Л. Коменчини, Т. Пинелли, П. Джерми и Дж. Манджоне. Режиссер Пьетро Джерми.
- «**Ищет место горничная с приятной наружностью**». Совместно с Н. Манцари и Т. Пинелли. Режиссер Джорджо Пастина.
- 1952: «**Европа, 51**». Совместно с С. Де Фео, Д. Фаббри, М. Паннунцио, И. Перилли и Р. Росселлини. Режиссер Роберто Росселлини.
- «**Разбойник с Такка ди Люпо**». Совместно с П. Джерми, Т. Пинелли и Ф. Тоцци. По мотивам одноименной повести Р. Баккелли. Режиссер Пьетро Джерми.
- 1958: «**Фортунелла**». Совместно с Э. Флайяно и Т. Пинелли. В центральной роли Джульетта Мазина. Режиссер Эдуардо Де Филиппо.

II. Режиссура Федерико Феллини

- 1951: «**Огни варьете**». Совместно с Альберто Латтуадой. Сюжет Федерико Феллини. Сценарий Федерико Феллини, Альберто Латтуада, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Оператор Отелло Мартелли. Художник Альдо Буцци. Композитор Феличе Латтуада. В ролях: Пеппино Де Филиппо (Дальмонте), Карла Дель Поджо (Лилиана), Джульетта Мазина (Мелина). Производство «Капитолиум-фильм».
- 1952: «**Белый Шейх**». Сюжет Микеланджело Антониони. Сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно. Оператор Артуро Галлеа. Композитор Нино Рота. В ролях: Брунелла Бово (Ванда), Леопольдо Триесте (Иван Кавалли), Альберто Сорди (Белый шейх), Джульетта Мазина (Кабирия). Производство Луиджи Ровере.
- 1953: «**Вителлони**» («**Маменькины сынки**»). Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли. Операторы Отелло Мартелли, Карло Карлини, Лючано Тразатти. Художник Марио Кьяри. Композитор Нино Рота. В ролях: Франко Интерленги (Моральдо), Альберто Сорди (Альберто), Франко Фабрици (Фаусто), Леопольдо Триесте (Леопольдо), Риккардо Феллини (Риккардо), Элеонора Руффо (Сандра). Производство «Пег-фильм» (Рим) — «Сите-фильм» (Париж).
- «**Брачная контора**» (новелла в фильме «**Любовь в городе**», снятом по замыслу Чезаре Дзаваттини; другие новеллы поставлены Микеланджело Антониони, Альберто Латтуадой, Карло Лидзани, Франческо

Мазелли, Дино Ризи, Чезаре Дзаваттини). Сюжет и сценарий Федерико Феллини и Туллио Пинелли. Оператор Джанни Ди Венанцо. Художник Джанни Полидори. Композитор Марио Нашимбене. В ролях: Антонио Чифарьелло, Лидия Вентурини. Производство «Фаро-фильм».

- 1954: «Дорога» (в советском прокате «Они бродили по дорогам»). Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли и Эннио Флайяно, при сотрудничестве Брунелло Ронди. Оператор Отелло Мартелли. Художник Марио Раваско. Композитор Нино Рота. Костюмы Де Маринари. В ролях: Джульетта Мазина (Джельсомина), Энтони Куинн (Дзампано), Ричард Бейзхарт (Матто), Альдо Сильвани, Марчелла Ровена, Лидия Вентурини. Производство Де Лаурентис.
- 1955: «Мошенники». Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, при сотрудничестве Брунелло Ронди. Оператор Отелло Мартелли. Художник Дарио Чекки. Композитор Нино Рота. В ролях: Бродерик Кроуфорд (Августо), Ричард Бейзхарт («Пикассо»), Франко Фабрици (Роберто), Джульетта Мазина (Ирис). Производство «Титанус».
- 1957: «Ночи Кабирии». Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, при сотрудничестве Брунелло Ронди, в написании диалогов принимал участие Пьер Паоло Пазолини. Операторы Альдо Тонти и Отелло Мартелли. Художник Пьеро Герарди. Композитор Нино Рота. В ролях: Джульетта Мазина (Кабирия), Франсуа Перье (Оскар), Амедео Надзари (играет себя), Альдо Сильвани (фокусник-гипнотизер), Франка Марци (Ванда). Производство Де Лаурентис.
- 1959: «Сладкая жизнь». Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, Брунелло Ронди. Оператор Отелло Мартелли. Художник Пьеро Герарди. Композитор Нино Рота. В ролях: Марчелло Мастоаяни (Марчелло Рубини), Анук Эме (Мадалена), Анита Экберг (Сильвия), Ивон Фюрно (Эмма), Лекс Баркер (Роберт), Алэн Дижон (Фрэнки), Алеп Кюни (Штейнер), Рене Лонгарини (жена Штейнера), Вальтер Сантессо (Папараццо), Валерия Чанготтини (Паолина), Аннибале Нинки (отец Марчелло), Магали Ноэль (Фанни), Джулио Куэсти (дон Джулио), Надя Грей (Надя), Лили Гранадо (Лучия), Глория Джонс (Глория), Лаура Бетти (Лаура). Производство «Риама-фильм» (Рим) — «Патэ Консортиум Синема» (Париж).
- 1962: «Искушение доктора Антонио» (новелла в фильме «Боккаччо, 70», другие новеллы поставлены в этом фильме Витторио Де Сикой, Марио Моничелли, Лукино Висконти). Сюжет и сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, при сотрудничестве Брунелло Ронди и Гоффридо Паризе. Оператор Отелло Мартелли (съёмки в «техниколоре», фильм цветной). Художник Пьеро Дзуффи. Композитор Нино Рота. В ролях: Пеппино Де Филиппо (доктор Антонио), Анита Экберг (играет себя). Производство Карло Понти.
- 1963: «8^{1/2}». Сюжет Федерико Феллини, Эннио Флайяно. Сценарий Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, Брунелло Ронди. Декорации и костюмы Пьеро Герарди. Оператор Джанни Ди Венанцо. Композитор Нино Рота. В ролях: Марчелло Мастоаяни (Гвидо Ансельми), Анук Эме (Луиза), Сандра Мило (Карла), Клаудиа Карди-

нале (Клаудиа), Росселла Фальк (сестра Гвидо), Гуидо Альберти (продюсер), Жан Ружель («французский писатель»), Мадлен Лебо («французская актриса»), Катерина Боратто (томная дама), Барбара Стилль (Глория, американка), Аннибале Нинки (отец Гвидо), Марио Пизу (Меццаботта), Марио Копоккиа (играет себя), Жан Даллас (Фокусник), Тито Мазини (кардинал), Полидор (клоун). Производство Чинериц.

- 1965: «Джульетта и духи». Сюжет Федерико Феллини и Туллио Пинелли. Сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайяно, Брунелло Ронди. Декорации и костюмы Пьеро Герарди. Гримы Отелло Фафа и Элиджо Трани. Оператор Джанни Ди Венанцо (съемки в «техниколоре», фильм цветной). Композитор Нино Рота. В ролях: Джульетта Мазина (Джульетта), Сандра Мило (Сьюзи), Марио Пизу (муж Джульетты), Катерина Боратто (мать Джульетты), Валентина Кортезе, Лу Джильберт, Сильвана Якино, Луиза Делла Ноче, Хозе Де Вилаллонга («испанец»). Производство «Риццоли-фильм».
- 1968: «Тоби Даммит» (новелла в фильме «Три шага в облаках»). Сценарий Федерико Феллини и Бернардино Дзаппони по новелле Эдгара По «Не закладывай черту голову». Оператор Джузеппе Ротунно. Композитор Нино Рота. В ролях: Теренс Стамп, Полидор, Сальво Рандоне, Антониа Пьетрози.
- 1969: «Сатирикон Феллини» по роману Петрония Арбитра. Сюжет и сценарий Федерико Феллини и Бернардино Дзаппони. Декорации и костюмы Данило Донати, архитектор Луиджи Скаччианоче. Оператор Джузеппе Ротунно (фильм цветной). Композитор Нино Рота. В ролях: Мартин Поттер (Энколпий), Хирам Келлер (Аскилт), Макс Борн (Гитон), Сальво Рандоне (Эвмолп), Марио Романьоли (Тримальхион), Магали Ноэль (Фортуната), Ален Кюни (Лих), Лючия Бозе (матрона), Луиджи Монтефиори (Минотавр).
- 1970: «Клоуны». Сюжет и сценарий Федерико Феллини. Консультант по истории цирка Тристан Реми. Композитор Нино Рота. В ролях — ветераны клоунады Алекс Бюньи, Луи Маис, Франсуа и Анни Фраттеллини, Дарио Мески, Нино Фабри, Дарио и Бардио и др.

Содержание

| | |
|----------------------------------|-----|
| Предисловие (С. А. Герасимов) | 1 |
| Неореализм | 9 |
| «Вителлони» | 66 |
| «Дорога» | 89 |
| «Мошенники» | 132 |
| «Ночи Кабирии» | 157 |
| «Сладкая жизнь» | 181 |
| «8 ¹ / ₂ » | 264 |
| «Джульетта и духи» | 325 |
| Документ и миф | 359 |
| Фильмография | 380 |

ТАТЬЯНА ИЗРАИЛЕВНА БАЧЕЛИС · ФЕЛЛИНИ

Редактор издательства

Д. П. Л б о в а

Художественный редактор

Т. П. П о л е н о в а

Художник

С. С а х а р о в а

Технические редакторы

В. В. Т а р а с о в а,

С. Г. Т и х о м и р о в а

Сдано в набор 1/XII 1970 г.

Подписано к печати 17/XII 1971 г.

Формат 60×84¹/₁₆. Бумага № 1.

Усл. печ. л. 22,6. Уч.-изд. л. 22,9. Тираж 10 000

Т-19874. Тип. зак. 1515.

Цена 1 р. 84 к.

Издательство «Наука».

Москва К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».

Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ФЕЛІЦІТІ

Татьяна
Бачеліс

