

Если бы он был жив, то в начале марта ему исполнилось бы 70. Но Пьер Паоло Пазолини был убит в возрасте 53 лет — как тогда писали, «при невыясненных обстоятельствах». Это был удивительный кинорежиссер, дебют которого в 1961 году — фильм «Аккатоне» — сразу заставил о нем заговорить. Последнюю ленту — «Сало, или 120 дней Содомы» по роману де Сада — он снял в 1975 году. А между ними были «Евангелие от Матфея», «Царь Эдип», «Декамерон», «Кентерберийские рассказы», «Цветок тысяч и одной ночи» и многое другое, а самое главное — море любви, страсти, боли и поэзии — потому что Пазолини был необычно-

венным, ни на кого не похожим поэтом. На родине, в Италии, его не забывают, постоянно ищут встреч с ним через его фильмы, картины, книги. И открывают то, что было им создано, но еще не обнародовано, как публикуемое сегодня эссе, посвященное Федерико Феллини.

Мы перепечатаем этот великолепный текст из еженедельника «Эспрессо». А также интервью самого Феллини и небольшой рассказ-документ «Хоть малюсеньким художником-кубистом...», где Пьер Паоло Пазолини говорит о себе — художнике.

Публикацию подготовила  
Марина АРКАДЬЕВА.

Пьер Паоло  
ПАЗОЛИНИ

## ФЕДЕРИКО

пропорция между его тоном, размахом, вкусом к вещам чисто реалистическим и его почти сюрреалистическим, пусть и смягченным юмором, воображением: эти мои опасения я вкратце высказал ему на другой день, когда мы сидели все в том же чреве его машины, стоявшей с зажженными фарами на какой-то подозрительной улице — здесь тоже могла появиться «большая блудница» Бомба, которую мы разыскивали. Он слушал, вольно раскинувшись на красном автомобильном сиденье, и был похож на наследку, на Мадонну в плаще, я видел его напряженную полную щеку, резко очерченный абрис глаза, в котором так и сверкало предельное внимание или тревожное ожидание, оно накладывало как бы свой мазок, отчего сам глаз с его сетчаткой и зрачком орехового цвета казался еще более огромным, забавным и ласковым.

Мы так и не нашли Бомбу, хотя и побывали на всех улицах, что отходят от Археологического проспекта, а где группируются проститутки, их выхватывает из темноты свет автомобильных фар, окрашивает в красное. Здесь собирается и ворье — шайками и поодиночке. Девушки сидят на каменных оградках вдоль улиц, выставив напоказ попки, грациозно подняв воротники курток вокруг высоких, напоминающих свадебный торт причесок.

Много ночей Бомба была целью наших исканий: мы хотели увидеть ее именно в тот момент, когда она в поисках клиентов расхаживает среди деревьев, окаймляющих проспекты, или блуждает в развалинах Колизея, или стоит в арках домов на улице Кавура. И это приобрело для нас почти символическое значение. А на самом деле мы вовсе не хотели, чтобы она нашла нас; и мы ее не нашли. Истина должна остаться тайной, и она осталась внутри, осталась нашим идеалом. Вместо Бомбы мы нашли много ей подобных: это было земное и обыденное выражение истины. Ей подобных было сколько хочешь — гребни лопатой. И так, я верил, что Истина осталась внутри нас и была одна на двоих: или уж по крайней мере внутри нас существовало пространство, которое могло ее принять или выстроить, проанализировать и изучить, в общем, все вместе.

Читая сценарий, я почувствовал опасную возможность повторения той же ошибки, которая имела место в «Дороге», этом безусловном шедевре: сосуществование «реальной» реальности, воспринимаемой со всей любовью и полнотой (Италия в той ее части, где проходит Апеннины, пейзажи, люди, маленькие площади провинциальных городов, поля, снега и солнца, живописные сценки из простой жизни, люди, которых встречаешь на улицах каждый день, крестьяне и проститутки: в общем, привычный всем окружающий мир), «стилизованная» реальность (та, в которой живут Джельсомина и Сумасшедший): сосуществование стилистической заданности и чистого вымысла; поэтичности и поэзии. Проблема была в том, как соединить это: «поднять» окружающее до Кабири и очень существенно «опустить» Кабрию до окружающего.

Думаю, что Феллини сам это осуществил с помощью рациональной критики и даже... историографии. Одаренный своим чувствительнейшим слухом, он, наверное, слушал меня с таким же вниманием, терпением, с каким слушают сумасшедшего, и, конечно, соглашаясь со мной и притворялся, что весь погружен в созерцание тех эстетических проблем, которые я перед ним развернул... Феллини не является сознательным новатором неореалистического направления, связанного с определенным культурным и историческим моментом: его новаторство носит более взрывной, яростный, неосознанный и социально ничем не обусловленный характер.

Он смыкается с неореалистическим новаторством в технических средствах: он весь погружается в технические тонкости, он захвачен светом, световыми эффектами. Существовая в своей, особой нише — и уже по этой причине, — он не мог и потому не хотел следить за общим горизонтом развивающейся итальянской культуры. То важное, что давал этот этап развития, к нему, можно сказать, как бы падало с неба, но, с другой стороны, спонтанно само возникало в его душе. К тому, что существует отдельно реальность и отдельно реализм, Феллини пришел сам, через собственный опыт, не с помощью теории. Возможно, он и воспринял что-то, от Росселлини — вот, например: любовь к реальной жизни сильнее самой реальности, визуальное-исследовательской, человеческий аппарат в огромной степени искажается от навязанной ему функции наблюдения и познания.

Реальный мир фильмов Росселлини и Феллини искажен избытком их любви к избранной ими реальности. И Феллини, и Росселлини, изображая, оста-

навливая объектив камеры на каком-то отрезке жизни, вкладывают в его изображение такую интенсивную долю своей собственной любви к этому скотскому, яростному миру, на который они смотрят через глазок кинокамеры, что часто то, что они снимают, принимает трехмерное выражение — они снимают даже воздух (вспомните эпизод, когда маменькины сынки возвращаются домой, пиная ногами пустую банку).

В то время у Феллини была магическая роль: роль спасителя неореализма со всеми его пороками, роль человека, который старался сделать жизнен-

ными даже его умирающие, гниющие разновидности и притягательными его стилистические идефиксы.

От неореализма Феллини взял все — достоинства и пороки, и то, что присуще юности, и болезни старости, все его очарование и всю его грязь: все это смешалось в его фильмах в единый вихрь во имя всегда ему присущей любви к жизни, любви даже не «дореалистической», а доисторической. Но что значит для Феллини эта жизнь, эта реальность? Я бы сказал, что жизнь для него — это обольстительная, но и патетическая композиция из тысячи кусочков реальности: от пейзажей до уже застывших материальных знаков цивилизации до продуктов социальной деятельности человека — в их экстраемально-актуальных проявлениях, до материальных проявлений нравов и итогов деятельности надстроечных организмов общества.

В его фильмах этой социальной реальности (она нашла отражение и в картине о маменькиных сынках, и в лентах, населенных разными мошенниками), к которой он питает чувственную любовь, противостоят необычные, экстравагантные, маргинальные персонажи, никому не нужные, забытые маленькие существа — в напоемном реальным насилием мире, который их окружает, они становятся источниками мощных потоков иррационального. Реальность Феллини — это таинственный мир — или безобразно враждебный, или до потери нежности — и персонажи Феллини — это тоже таинственные существа, живущие во власти и этого ужаса, и этой нежности.

Такой была Джельсомина, такой была Кабирия — создание более поэтизированное.

Какой-нибудь знаток стилистики, может быть, скажет, что Феллини свойствен «созидательский реализм»: что именно такое характерно для переходных моментов, что ему не хватает однозначно определенной идеологии, вокруг которой можно было бы выстроить творческий мир художника, и что, следовательно, он не может быть уверен в собственных возможностях исследования мира, установления с ним коммуникативных связей.

В наше время объективный, исторический, социальный мир разделен — его мораль, его богосказания реализуются в двух направлениях: существует некая не только географическая граница, которая разрезает его, как бездонная трещина, змеится от идеи к идее, от произведения к произведению, от системы к системе. Не имея возможности раздвоиться или же полнокровно жить, придерживаясь одного и другого направления одновременно, современный человек, обитающий в этом междуречье, получает одну реальную возможность — стать одиноком, потерянном, отчаявшимся созданием, живущим радостями заградного мира. А это не что иное, как предрелигиозное — или по сути своей уже религиозное — состояние.

Феллини именно и является выразителем этого момента в нашей истории: и, повторяю, с тем большей неистовостью, яркостью и обаянием, что им движет скорее инстинкт, а не сознание, не понимание, движет инстинкт, умение — гигантское, огромное, — если не сказать более, во всем, что касается технической стороны его профессии, волшебной тональности его произведений.



## СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ

Вот с этим удивительным и драгоценным, как редкая жемчужина, конгломератом, с этой бриллиантосверкающей громадой я работал несколько недель, работал в двусмысленном непонимании, — по тем причинам, о которых уже сказал: работал до тех пор, пока потихоньку не стал его понимать. Феллини — это саванна, покрытая движущимися песками, чтобы проникнуть внутрь ее, нужен либо черный поводья, знающий только пути лжи и обмана, либо белый исследователь, которому ведом лишь путь разума, но потом оказалось бы, что ни тот, ни другой не может помочь достичь цели, и территория осталась бы неисследованной, если бы сам Феллини по рассеянности, как бы случайно не послал бы навстречу волшебную пташку, мудрого сверчка, луговую бабочку... Вот так наконец-то я смог наладить наши отношения. Но, может быть, на самом деле в этом не было никакой необходимости: у тех, кто с ним сотрудничает, Феллини берет, что ему надо: независимо от того, понимают они его или нет. Ты говоришь, пишешь, волнуешься: а он забавляется и молча запускает свою удочку в твои глубины.



● На съемках «Джюльетты и духов»: Мастер и стилисты.

Федерико ФЕЛЛИНИ:

## «ОН БЫЛ, КАК РАНЕЕ»

Когда я попросила Федерико Феллини ответить на мои вопросы, он сразу же сказал «нет». Феллини только-только прочитал этот великолепный текст и никак не мог понять, как же он столько лет ничего не знал о его существовании. Был этим явно удивлен и огорчен. Потом у меня дома зазвонил телефон, и я услышала его голос: «Хорошо, согласен». Вот текст нашего разговора, или, вернее, воображаемого диалога, Федерико Феллини с Пьером Паоло Пазолини.

— Как вы познакомились с Пазолини? — Я прочитал его «Золотую молодежь» и позвонил, чтобы выразить восхищение. Он был очень мил, с по-

хвалой от Кабирии», Уж Кабирии», ваться по Мы назва Пололо. Я понравилс панное п провинци поработат сразу же ный, чело ки, о кото

— Пазо описывает морской и ские раз хитрейше лабиринт- этих суще

— Да в себя в об тературно написано маю все.

и сам о приятном пыство. Я который в симилиро то же вре полняла рное этим нивалось он был и что сам ж позиция г мер, кате

— Расси ах в поис торым обр

— Мы жненным в ские квар ленький а хи». Он ве Вергилие шерифа, н обход сво все время ловека, б переделка это худше ствие его известный Време от из темных здесь сущ вием пред дебри Ам жители пр



## СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ

навливая объектив камеры на каком-то отрезке жизни, вкладывают в его изображение такую интенсивную долю своей собственной любви к этому скотскому, яростному миру, на который они смотрят через глазок кинокамеры, что часто то, что они снимают, принимает трехмерное выражение — они снимают даже воздух (вспомните эпизод, когда маменькины сынки возвращаются домой, пиная ногами пустую банку).

В то время у Феллини была магическая роль: роль спасителя неореализма со всеми его пороками, роль человека, который старался сделать жизнен-

# ФЕДЕРИКО

ом, вкусом к  
чти сюрреали-  
ом, воображе-  
сказал ему на  
том же чреве  
фарами на ка-  
тоже могла  
которую мы  
кинувшись на  
ыл похож на  
ел его напря-  
ый абрис гла-  
ное внимание  
вало как бы  
аткой и зраче-  
ее огромным,

побывали на  
ческого прос-  
их выхватыва-  
фар, окраши-  
рье — шайка-  
нных оградах  
рационно под-  
напоминаю-

ших исканий:  
момент, когда  
еди деревьев,  
в развалинах  
лице Кавура.  
ическое зна-  
отели, чтобы  
а должна ос-  
сталась на-  
ли много ей  
е выражение  
очень — гре-  
сталась внут-  
по крайней  
анство, кото-  
роанализиро-

ную возмож-  
ая имела ме-  
вре: сосуще-  
принимаемой  
в той ее ча-  
и, люди, ма-  
одов, поля,  
простой жиз-  
дах каждый  
, привычный  
реальность  
масштабный);  
ности и чи-  
проблема бы-  
оключающее  
стить» Каби-

ествил с по-  
историгра-  
шим слухом,  
вниманием,  
шего, и, ко-  
ся, что весь  
х проблем,  
ни не явля-  
ического на-  
культурным  
во носит бо-  
и социаль-  
о

оваторством  
ается в тех-  
световыми  
й нише — и  
ому не хотел  
идейся ита-  
этот этап  
и падало с  
амо возника-  
ет отдельно  
ни пришел  
расселении  
— сильнее са-  
ской, чело-  
кажется от  
познания.  
и Феллини  
имой ими ре-  
ражая, оста-

ными даже его умирающие, гниющие разновидности и притягательными его стилистические идефиксы. От неореализма Феллини взял все — достоинства и пороки, и то, что присуще юности, и болезни старости, все его очарование и всю его грязь: все это смешалось в его фильмах в единый вихрь во имя всегда ему присущей любви к жизни, любви даже не «дореалистической», а доисторической. Но что значит для Феллини эта жизнь, эта реальность? Я бы сказал, что жизнь для него — это обольстительная, но и патетическая композиция из тысячи кусочков реальности: от пейзажей до уже застывших материальных знаков цивилизации до продуктов социальной деятельности человека — в их экстремально-актуальных проявлениях, до материальных проявлений нравов и итогов деятельности надстроечных организмов общества.

В его фильмах этой социальной реальности (она нашла отражение и в картине о маменькиных сынках, и в лентах, населенных разными мошениками), к которой он питает чувственную любовь, противостоят необычные, экстравагантные, маргинальные персонажи, никому не нужные, забытые маленькие существа — в напоенном реальным насилием мире, который их окружает, они становятся источниками мощных потоков иррационального. Реальность Феллини — это таинственный мир — или безобразно враждебный, или до потерянности нежный — и персонажи Феллини — это тоже таинственные существа, живущие во власти и этого ужаса, и этой нежности.

Такой была Джельсомина, такой была Кабирия — создание более поэтизированное.

Какой-нибудь знаток стилистики, может быть, скажет, что Феллини свойствен «созидательский реализм»: что именно такое характерно для переходных моментов, что ему не хватает однозначно определенной идеологии, вокруг которой можно было бы выстроить творческий мир художника, и что, следовательно, он не может быть уверен в собственных возможностях исследования мира, установления с ним коммуникативных связей.

В наше время объективный, исторический, социальный мир разделен — его мораль, его богоисканья реализуются в двух направлениях: существует некая не только географическая граница, которая разделяет его, как бездонная трещина, змеится от идеи к идее, от произведения к произведению, от системы к системе. Не имея возможности раздвоиться или же полноправно жить, придерживаясь одного и другого направления одновременно, современный человек, обитающий в этом межцарствии, получает одну реальную возможность — стать одиноком, потерянным, отчаявшимся созданием, живущим радостями загадочного мира. А это не что иное, как предрелигиозное — или по сути своей уже религиозное — состояние.

Феллини именно и является выразителем этого момента в нашей истории: и, повторяю, с тем большей неистовостью, явностью и обаянием, что им движет скорее инстинкт, а не сознание, не понимание, движет инстинкт, умение — гигантское, огромное, — если не сказать более, во всем, что касается технической стороны его профессии, волшебной тональности его произведений.



Вот с этим удивительным и драгоценным, как редкая жемчужина, конгломератом, с этой бриллиантово-сверкающей громадностью я работал несколько недель, работал в двусмысленном непонимании, — по тем причинам, о которых уже сказал: работал до тех пор, пока потихоньку не стал его понимать. Феллини — это саванна, покрытая движущимися песками, что бы проникнуть внутрь ее, нужен либо черный повод, либо, знающий только пути лжи и обмана, либо белый исследователь, которому ведом лишь путь разума, но потом оказалось бы, что ни тот, ни другой не может помочь достичь цели, и территория осталась бы неисследованной, если бы сам Феллини по рассеянности, как бы случайно не послал бы навстречу волшебную пташку, мудрого сверчка, луговую бабочку... Вот так наконец-то я смог наладить наши отношения. Но, может быть, на самом деле в этом не было никакой необходимости: у тех, кто с ним сотрудничает, Феллини берет, что ему надо: независимо от того, понимают они его или нет. Ты говоришь, пишешь, волнуешься: а он забавляется и молча запускает свою удочку в твои глубины.



● На съемках «Джульетты и духов»: Мастер и студенты.

Федерико ФЕЛЛИНИ:

# «ОН БЫЛ, КАК РАНЕНАЯ НЕЖНОСТЬ»

Когда я попросила Федерико Феллини ответить на мои вопросы, он сразу же сказал «нет». Феллини только-только прочитал этот великолепный текст и никак не мог понять, как же он столько лет ничего не знал о его существовании. Был этим явно удивлен и огорчен. Потом у меня дома зазвонил телефон, и я услышала его голос: «Хорошо, согласен». Вот текст нашего разговора, или, вернее, воображаемого диалога, Федерико Феллини с Пьером Паоло Пазолини.

— Как вы познакомились с Пазолини?  
— Я прочитал его «Золотую молодежь» и позвонил, чтобы выразить восхищение. Он был очень мил, с по-

## Хоть малюсеньким художником-кубистом...

Вчера, 19 марта, я снова взялся за рисование, после почти тридцатилетнего (за небольшими исключениями) перерыва. И не смог сделать ничего — ни карандашом, ни пастелью, ни тушью. Взял тюбик клея и стал рисовать им, выдавливая на бумажный лист. Мне никогда не приходило в голову мысль ходить на занятия в какой-нибудь художественный лицей или академию — наверно, есть тому какая-то причина. Как только подумаю, что мог бы создать что-то традиционное, меня начинает тошнить, становится просто плохо. И тридцать лет назад я тоже придумывал сам для себя такие же проблемы — и тогда большинство рисунков создавал, размазывая пальцем выдавленную из тюбика краску или просто рисовал тюбиком.

Что до настоящих картин, то я их писал на мешковине, по возможности самой грубой и рваной, кое-как покрывая ее поверхность слоем клея и гипсовым раствором.

Первые картины и первые рисунки создал в 1943 году, и тогда самое большое влияние на меня оказали Мазаччо и Карра. Потом мой интерес к живописи вдруг иссяк — лет на десять или пятнадцать, это был период перехода от абстрактной живописи к поп-арту. Теперь, я чувствую, этот интерес у меня снова появился. Но как и в 43-м году, так и сейчас, моя тема — это то, что мне очень близко, дорого. Моя живопись диалектальна, диалект для меня — язык поэзии. Все диалектальное — утонченно, полно тайны.

Я и сегодня, когда рисую, ощущаю тайную религию вещей. Может быть, пауза в тридцать

лет не возымела своего действия, и сегодня, когда я стою перед полотном, мне кажется, что и вчера это тоже было. Среди моих идолов (вот забыл) надо назвать еще и Моранди. Не могу умолчать о безмерной любви к Боннару, к его полуденным пейзажам, напоенным средиземноморским солнцем и тишиной. Хотел бы создать хоть одно полотно, похожее на тот его провинциальный пейзаж, который я увидел однажды в музее в Праге. В худшем случае мне бы хотелось быть каким-нибудь совсем малюсеньким художником-кубистом...

Пьер Паоло ПАЗОЛИНИ.



хвалой отозвался о моих «Маменькиных сынках», о «Дороге». Уже позже, когда был готов сценарий «Ночей Кабири», я решил дать ему почитать, чтобы посоветоваться по поводу некоторых диалектных выражений. Мы назначили свидание в баре Канова на Пьяцца дель Пополо. Я видел, как он подхвальный, он мне сразу очень понравился — и его лицо тоже, будто бы слегка присыпанное пылью, как у каменщика, лицо пролетария или провинциального боксера в весе петуха. Предложение поработать он принял с энтузиазмом, и эта его реакция сразу же сблизила нас. Это был человек непосредственный, человек щедрой души. И вот мы выехали на поиски, о которых он так хорошо написал.

— Пазолини рассказывает об «оболочке Феллини», описывает ее самыми разными способами: он видит морской полип, многократно увеличенную амёбу, ацтекские развалины, человека нежнейшего, умнейшего, хитрейшего и — испуганного, огромного смятого кота, лабиринт-улитку, которая поглощает все. В каком из этих существ вы более всего узнаете себя?

— Да во всех. Ну, может быть, менее всего я вижу себя в образе гигантской улитки, но с точки зрения литературной, принимая во внимание, что все это было написано таким поэтом, каким был Пьер Паоло, я принимаю все. Конечно, все мы немного такие вот улитки, да

и сам он — в его глазах тоже была и жадность, и напряженное внимание, и живейшее, неистощимое любопытство. Я ценил одно его качество: это был художник, который всегда и неизменно был готов поглощать, ассимилировать, трансформировать все, что угодно, и в то же время «вторая» половина его мозга как бы выполняла роль точнейшей лаборатории, где все, созданное этим мастером, критически рассматривалось и оценивалось — в основном с одобрением; таким образом, он был и создателем, и непримиримым критиком того, что сам же и создал. Эта вот неистощимая критическая позиция по отношению к самому себе у меня, например, категорически отсутствует.

— Расскажите еще об этих ваших ночных путешествиях в поисках мест для съемок «Ночей Кабири» и некоторым образом вдохновения.

— Мы с ним бродили по ночным кварталам, погруженным в беспокойную тишину. Это были поистине адские кварталы с запоминающимися названиями — «Маленький ад», «Средневековый Китай», «Растаявшие духи». Он вел меня так, будто был в одно и то же время Вергилием и Хароном и на обоих был похож; но и на шерифа, на маленького шерифа тоже, того, что делает обход своих родных мест. Его забавляли мои страхи, он все время улыбался улыбкой немало повидавшего человека, более того, человека, бывавшего и в худших переделках, и вот теперь искренне желавшего, чтобы это худшее случилось, что явно доставило бы удовольствие его другу и гостю. Тем более что рядом был он, известный шериф, и он все объяснит и защитит тебя. Время от времени в проемах окон, из каких-то дверей, из темных углов появлялись совсем уж невероятные здесь существа — мальчишки, которых он с удовольствием представлял, и казалось, что мы перенеслись в дебри Амазонки и нас встречают фантастические, дикие жители прошлого.

— Вам никогда не казалось, что этот человек чего-то боится?

— Я не очень хорошо его знал, но мне всегда казалось, что он упивался опасностью — в самом дьявольском, таинственном, пьянящем смысле этого слова.

— Вы рассказали о своих первых впечатлениях. А какими были последние? Какое впечатление он производил на вас на последнем этапе своей жизни?

— Он стал носить черные очки и кожаные куртки, как какой-нибудь персонаж типа Терминатора из современных научно-фантастических фильмов. Стал очень молчаливым, мало подвижным. Помню, однажды сел на какой-то маленький и неудобный стул и просидел, молча, и не шевелясь, несколько часов. Когда мы астречались, то сердечно и горячо обнимались — так поступают школьные друзья, им ведь непременно надо дотронуться друг до друга. Я с удовольствием видел, что наша дружба живет, хотя бы кое-какие мелочи, которые могли разъединить нас.

— А что это? Что случилось?

— Это произошло случайно. Я убедил старого Анджелино Риццоли основать совместную киностудию «Федерицци» — в этом названии «Федерицци» было от моего имени, а «цци» — от его. Мы хотели помочь молодым режиссерам-дебютантам. Но в действительности я мало что смог сделать для новой фирмы — всего-то нашел хорошее помещение, обставил его. Много месяцев развлекался тем, что на съемочной площадке «Федерицци» строил то старый монастырь, то гостиницу для «трех мушкетеров».

(Окончание на 12-й стр.).



Федерико  
ФЕЛЛИНИ:

## «ОН БЫЛ, КАК РАНЕНАЯ НЕЖНОСТЬ»

(Окончание. Начало на 8—9-й стр.)

ров». В помещениях «Федерица» десять месяцев жили безработные, уволенные из «Чинечитты». Рядом, на улице Кроче, был ресторанчик Чезаретто, и к часу дня оттуда можно было что-нибудь заказать — еду нам приносили прямо в офис; в общем, все наше хозяйство скоро превратилось в нормальную столовую. Но все равно первые месяцы существования «Федерицы» нас обуревал великий энтузиазм, я сам был уверен, что сниму здесь много прекрасных фильмов — их потом сняли другие — например, «Место» Ольми или «Аккатоне» Пазолини. Пьер Паоло был уверен, что сможет успешно дебютировать в режиссуре. Сценарий у него получился великолепный, и он попросил, чтобы ему позволили сделать пробы. Для этого нужно было победить сопротивление Риццоли и еще другого нашего компаньона, Кlemente Фракасси, очень достойного и дельного человека, но с тенденцией к пессимизму. Что же до меня, то я просто играл в продюсера. Пьер Паоло сделал свои пробы, и я под влиянием отрицательных высказываний Риццоли и Фракасси и на основании своих слишком вкусовых восприятий сформулировал свое мнение — и ошибся.

— А чем все кончилось?

— Я был вынужден сказать Пазолини — нет, нет, не

правду. Я сказал, что лучше подождать, но он-то, как человек умный, сразу понял, что есть сопротивление, и с моей стороны тоже, хотя это в общем-то было не так. Однако он сказал, улыбаясь и с некоторой долей обиды: «Конечно, я не могу делать такие фильмы, какие делаешь ты». К счастью, ему попался Альфредо Бини, и их совместная работа — «Аккатоне» — оказалась удачной. Я старался сделать все, чтобы он простил меня, я даже преувеличенно восторженно отзывался о фильме и прежде всего постарался сделать все, чтобы спасти его от цензуры. Пазолини по этому случаю написал статью для еженедельника «Джорно», в котором честно рассказал всю историю создания ленты, и даже с некоторой долей юмора, что обычно для него не было характерно. В этой статье он окрестил меня «элегантным монашищем» из-за того, что я был ужасно смущен, когда сообщал ему отрицательное мнение о его фильме.

— А та «Бомба», которую вы безрезультатно искали, — она действительно существовала или это был плод вашей фантазии?

— Да, она действительно была, жила, эта старая блудница, о ней рассказывал фантастические истории Эрколе Патти — я тогда только-только приехал в Рим. Вообще-то ее звали «Атомная бомба», в ночном кафе около редакции газеты «Мессаджеро» о ней рассказывали легенды. В редакции я частенько появлялся ночью, вместе с одним легендарным спортивным комментатором, который сотрудничал также и в «Марке Аврелии». Мне нравилась газетная жизнь, я мечтал о ней раньше, еще когда жил в Римини. Я видел эту журналистскую жизнь в американских фильмах — помню, в одном из них Фред Мак Мюррей вбегает в редакцию, с порога запускает вверх свою шляпу, и она падает точно на вешалку, на свой крючок. Однажды, выйдя в час ночи из редакции и поднимаясь к площади Барберини, я увидел «Бомбу». Это было нечто, похожее на затянутый во все белое дирижабль. Она чинно двигалась посередине улицы — не слева по пешеходному тротуару и не справа, а точно посередине. Именно это видение вызвало к жизни самых разных Сарагин, которых я изобразил в моих фильмах. Прошло несколько лет, и вот, разговаривая с Пазолини о фильме «Ночи Кабирии», я вбил себе в голову идею найти ее, он с радостью согласился поехать со мной и со своей стороны всячески старался заинтересовать меня ночной жизнью Рима.

— Прошло столько лет... Что у вас осталось от Пазолини?

— Сожаление, что я не очень часто встречался с ним, что не воспользовался его человеческой добротой, его удивительной культурой. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что со мной он поделился бы чем угодно, даже просто из желания удивить меня. Или же попытаться понять, как это и было не раз, — выслушать и понять другую точку зрения, потому что окружавший его мир с каждым годом представлялся ему все более непонятным, угрожающим, жестоким. Однажды он сказал мне: «Истина в том, что все вокруг — хаос». Но больше всего меня поразил контраст между этой фразой и выражением его лица — поверженным и смиренным. Он был как раненая нежность, Пьер Паоло, он был полон того таинственного шарма, который, как мне всегда представлялось, был свойствен Кафке.

● Пазолини на съёмочной площадке «Декамерона».  
● Федерико Феллини.

