

В 1964 ГОДУ зверобойная шхуна «Моряна» продралась сквозь льды к острову Диксон. Северный мирозд создавал восхитившую и пугавшую картину: казалось, что со всех сторон мы окружены голубовато-святилищами стенами. Суденышко было похоже на беспомощную чайнику на дне ледяной чаши.

Из-за огромного неуклюжего айсберга показался траулер. Капитан траулера закричал в мегафон:

— Махнемся фильмами!

Наш капитан ответил положительно, но осторожно:

— Махнемся... А что у вас есть?

Выкрикнутые названия нашего капитана не впечатляли.

— А детектива нету?

Тут уж капитан траулера выразился с чувством морального превосходства:

— Что там твои детективы... У нас «Кабирия» есть.

Правда, ребята отдавать не хотят. Но смотря что предложим...

После долгого и хитроумного торга «Ночи Кабирии» все-таки переселились на «Моряну». Фильм крутили на камбузе, повесив простыню на стене. Сначала зверобой похотели, но постепенно история женщины захватила всех, и когда мошеник, разыгрывавший алкогольного, похитил ее деньги, матросские кулачки возмущенно загрохали по столу...

Так когда-то плавали с нами вместе Федерико Феллини, и не догадываясь об этом.

Его собственное плавание в небезопасном море искусства происходило не на яхте красного дерева и не на океанском лайнере с балльным салоном, теннисным кортом и сауной. Феллини сам построил свой корабль и сам стал его капитаном, мужественно прохаживая между Сицилийской коммерции и Харрибдой снобизма. Он принадлежит к немногим в странах Западной Европы, которые не уподобляются тем капитанам, кому все равно, что их нанимает и какой груз они повесят. Корабль Феллини нередко буждал в миражах, но крепкие руки профессионала, лежащие на штурвале, неизменно выравнивали курс от ложных маяков в сторону настоящего искусства.

Я видел Феллини во время съемок. Вспоминаю от пота, с галстуком, съехавшим набок, в брьюках, запачканных краской от еще не успевших высушить декораций, он по-капитански держал в поле зрения все и норовящего прикурнуть на диване главного актера, и массовку, во время перерыва мгновенно превращавшуюся в неуправляемую толпу, и прикладывающегося к бутылке осветителя, и костюмершу, кокетничающую с помощником оператора. При звуке хлопнувшей весты тут хаос Феллини властно превращал в гармонию, и включение мотора означало дальнейшее движение корабля.

ЖУРНАЛ «Иностранная литература» сделал прекрасный подарок нашим читателям, опубликовав в трех номерах книгу Федерико Феллини «Делать фильм» в отличном переводе Ф. Двин. Книгу эту читают далеко не только киноматографисты. Если бы ценность этой книги определялась лишь узкопрофессиональным значением, тогда было бы естественно ее появление в журнале «Искусство кино».

Но когда журнал, на страницах которого мы привыкли читать таких крупнейших мастеров, как Маркес, Стэйрон, Зегерс, Карпентер, Моравия, Абэ Кобо, Голдинг, и многих других, публикует прозу даже знаменитого режиссера, этому смельчаку предстоит выдержать серьезную конкуренцию.

Феллини эту конкуренцию выдерживает. Он избегает скрупулезной в деталях, но психологически мелкой мемуаристики. Перед нами блестящая проза, как таковая, а вовсе не мемуары и не руководство к кинопроизводству. Маленький роман-эссе, где главный герой — кино. Стереоскопически выпуклые рассказы, которым мог бы позавидовать любой профессиональный писатель. Тончайший талант увидеть тайну мира даже в пасхальном яйце, лежащем на кружевной салфетке. Насвежо вымытые дождем воображения предметы и образы детства, казалось бы, неминуемо запыленные временем. Влюбленность в людей, в запахи, в краски, заставляющая задуматься о том, что лишний дара любви никогда не смог бы воскresнуть силой искусства этих людей, запахи, краски. Погружение в глубь психологии творчества, как в батискафе, когда в иллюминаторе колышутся смутные водоросли замыслов и проплывают причудливые донные рыбы предчувствий...

Во время чтения этой книги я несколько раз — в особенно понравившихся мне местах — нервно ерзал; какого писателя мы потеряли в лице Феллини! Но почему потеряли? Ведь книга есть... Она и побудила меня от имени «ЛГ» обратиться к режиссеру с письменными вопросами, уточняющими замысел этого непростого, как и сам

автор, произведения. Феллини ответил не сразу, но с подкупающей серьезностью и глубиной.

Великодушно разрешив мне сократить текст его ответов на вопросы, Феллини настаивал на том, чтобы сохранить свое личное обращение ко мне, что я и вынужден сделать, хотя несколько сократил и это. Так что прошу читателей «ЛГ» не рассматривать аступление Феллини как хитроумную саморекламу при помощи знаменитого режиссера. Дело тут не во мне. Если бы на моем месте был кто-нибудь другой, Феллини тоже наверняка запомнил бы его. Дело во внимательности Феллини вообще к людям. А я только один из них.

Наша несколько встреч, проходили с довольно большими временными интервалами, и, честно говоря, я кое-что позабыл. А вот Феллини — не забыл, и, наверное, это свойство незабывания людей и есть неисконный источник его творчества. Этому стоит поучиться у Феллини многим писателям, в том числе и мне.

Евг. ЕВТУШЕНКО

«РАБОТА НАД ФИЛЬМОМ — ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ»

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ — РЕЖИССЕР И ПИСАТЕЛЬ

Ф. Ф. Я рад, что ты решил взять у меня интервью, и все же у меня какое-то странное чувство растерянности, словно все это просто забава — так бывает, когда школьные товарищи задают друг другу вопросы, чтобы проверить, хорошо ли выучен урок, и один из них берет на себя роль учителя, а второй выступает в роли ученика.

Говорю тебе чистую правду: всегда, с самого начала, мне казалось, что мы с тобой друзья со школьной скамьи. Я почувствовал это, увидев тебя впервые, когда в Москве мы вручали приз за «8½». Нас кто-то представил друг другу, и вокруг сгрудились журналисты и фоторепортеры: все ждали каких-то публичных заявлений, переводчики смотрели нам в рот, но мы не знали, что бы такое сказать исторически важное, веское, кроме того, пожалуй, что мы просто симпатичны друг другу.

А когда через несколько лет ты приехал ко мне в гости во Фреджене, то, за три дня ухитрившись заговорить полтора часа, рассказал, как на затерявшейся среди льдов зверобойной шхуне без конца крутили «Ночи Кабирии».

А помнишь, как мы шли вдоль берега моря, оторвавшись немного от друзей, голоса которых мы слышали где-то позади, в темноте? Стояла чудесная, правда, несколько холодноватая ночь, а ты вдруг разделся, пошел в воду и сразу скрылся в темноте. Тут подошли остальные, стали меня укорять, говорить, что я должен был тебя удерживать, и все принялся хором звать тебя. Но перед нами была непроглядная темь и бескрайнее море, сливавшееся с небом... Мы уже думали о самом плохом и даже решили начать поиски, как вдруг ты вынырнул из темноты. В этот момент тебя больше всего занимал вопрос: кто, на мой взгляд, более великий художник — Тассо или Ариосто?

Дорогой друг! Именно это глубокое чувство братской привязанности, эта свойственная нам общим школярская безопасность меня немного выкупают, заставляя лепетать что-то в ответ на вопросы твоего интервью. Тебя действительно интересует все эти вещи? Тогда ладно, давай попробуем...

Е. Е. Твоя книга завершается тем, что и тебе подходит девочка и просит что-нибудь написать на клочке бумаги. Ты берешь в руки бумагу и вдруг видишь, что она вся испещрена надписями. Тебе негде писать, и ты еле-еле находишь местечко, где вписываешь «Я политический».

История человеческой мысли подобна такому сплошь испсанному листку. Иногда кажется, что нет уже места, чтобы вписать свое слово, которое кто-то добавит ко всему остальному.

Является ли, по-твоему, сфера мысли неким замкнутым

пространством, где вписать нечто свое можно лишь за счет устранения прежнего, или этот листок обладает волшебным свойством саморасширяться? Что означает на этом листке феллинианская надпись в твоем собственном понимании?

Ф. Ф. Кто-то сказал, что если человек выражает через сновидения самую сокровенную, неисследованную часть самого себя, то человечество выражает себя через искусство. Если такой взгляд на творчество приемлем, то отпадают разговоры об ограничении творчества: художник всегда может отыскать для себя чистый уголок на том листке, который ты рассматриваешь метафорически.

Художественное творчество — это не что иное, как сновиденческая деятельность человека. Может ли истощиться, иметь какие-то границы бессознательное? Могут ли истощиться сновидения? Эта деятельность мозга спящего человека носит автоматический, непроизвольный характер. (Тут я не согласен с Феллини. Сновидения — это самый реалистический кинематограф, и реализма бессозна-

лах «ели оливики и пили вино, перешли на длинные копыта».

Позднее пришли русские писатели: Гоголь, Чехов, Гончаров... «Смерть Ивана Ильича» Толстого — что за поразительная вещь! А однажды — я уже был взрослым — один мой друг-писатель привез мне «Превращение» Кафки. «Пронувшись однажды утром после тревожного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». «Бессознательное», которое у Достоевского было объектом тревожного и захватывающего исследования и установления диагноза, здесь становилось предметом повествования, как в забытых мифах, легендах.

Совсем иное я находил в американском романе. Стейнбек, Фолкнер, Сароян: наконец-то настоящая жизнь, наполненная приключениями, пульсирующая. Никакой парадности, никаких мундиров, коллективных ритуалов, триумфально-воинственной риторики, а подлинное человеческое чувства, повседневная борьба. Это была подлинная жизнь, так отличающаяся от мрачного витализма фашистских иерархов, пригвавших в своей чер-

пор не истощилась, не усохла. Быть может, это что-то вроде уранового топлива творчества. Идея, родившаяся не для того, чтобы ее осуществили, а для того, чтобы позволить мне делать другие фильмы.

Е. Е. Ты талантлив во многих областях искусства — как рисовальщик и как писатель. Почему ты выбрал именно кино — этот, и сожалению, наиболее быстро стареющий жанр?

Ф. Ф. Но ведь кино — это превосходный способ рассказать о жизни, конкурируя с самим богом. Ни одна другая профессия не позволяет создавать мир, так похожий на мир, который мы знаем, и в то же время на другие миры, неведомые нам, параллельные или концентрические.

Для меня идеальное место — павильон № 5 в Чинчигитта. Пустой. Волнение — абсолютное, до дрожи — я испытываю, оказавшись в пустом павильоне. Передо мной пространство, которое нужно заполнить, мир, который нужно создать. Мне бы хотелось родиться на много лет раньше и делать фильмы вместе с пионерами кинематографа, дышать одним воздухом с акробатами и шутами. Это было бы куда благотворнее для человека с моим темпераментом,

чале существует только для тебя одного, а потом уже захватывает и всю съемочную площадку. Когда я говорю все, то имею в виду и некоторые отрицательные моменты: непонимание, трудности, заторы.

В какой-то момент я сам всегда начинаю чувствовать бесполезность дальнейшей работы в литературном плане. Но если с атмосферой все в порядке, если кислород начал циркулировать, можно спокойно менять и актеров, и мизансцены, и реплики. На этом этапе бессмысленно строго придерживать сценария. Теперь уже фильм управляет мной, а не я им.

Работа над фильмом — это путешествие, а путешествие совершается не в абстрактной среде. Нужна постоянная готовность что-то менять: полость на нее и смотри, куда она выведет. А говоря точнее, надо уметь отдать всего себя рождающейся вещи.

Е. Е. Ты несколько раз замечал в своей книге, что искусство тебе было дороже всех предвзятых политических схем...

Ф. Ф. Я не способен к построению каких бы то ни было схем и изначально их не приемлю. Мне всегда казалось, что искусство — это некое безраздельное дело добывать до политических предположений, устанавливая диагнозы, у меня для этого нет ни соответствующих инструментов, ни желания. Я отдаю себе отчет в том, что эта какая-то детская ограниченность, но у меня нет ни способности к зрелым размышлениям, ни умения смотреть на вещи остро, не какой-то необъяснимой интуиции, без которой невозможно понять, что управляет нашим обществом и какими темными и запутанными путями оно дошло до такого застойного состояния. Боюсь,

подпись под обращением итальянской интеллигенции в защиту мира от угрозы новой войны — рядом с подписями Микеланджело, Антониони, Джини Лоллобриджиджи, Альберто Моравиа и многих, многих других... (Е. Е.)

Е. Е. В своей книге ты настойчиво подчеркиваешь, что никогда не встречал полностью взрослых и что все взрослые — это на самом деле дети. Мне тоже кажется, что если человек полностью не заострен, его формирование может быть бесконечным... А что бы ты посоветовал в таком случае детям? Не становиться взрослыми?

Ф. Ф. Прежде всего я бы постарался им привить любовь к труду и научил бы их ничего не бояться.

Остерегайтесь спугнуть или глумиться над ребенком любительством: это — прекрасное оружие защиты и исследования, это — чувство, которое надо сохранять во что бы то ни стало. Воспитание должно быть направлено на параллельное развитие сознательного и бессознательного. При этом следует уважать те или иные наклонности человека, вписывая их в довольно гибкие границы, поскольку эти границы не могут быть одинаковыми для всех (за исключением того, что угрожает самой жизни — твоей и твоих близких).

Мой моральный кодекс для ребенка был бы очень простым. Я бы попытался объяснить ему, что нельзя обижать других, нельзя навязывать им свои представления, потому что другие — это часть тебя самого, что-то вроде твоего отражения в зеркале. Может быть, где-то когда-то произошла грандиозная операция по распылению единой психологической галактики, и есть еще возможность найти в других людях то, что нужно тебе самому.

Если бы у меня был сын, я прежде всего постарался бы сам поучиться у него. Родители, как правило, делают все наоборот: они навязывают ребенку несколько известных им самим глупостей, а у него не спрашивают ни о чем. Я ни разу не видел, чтобы родитель спрашивал у ребенка, каким представляется ему кот или дождь, что ему случилось ночью и почему он чего-то боится.

До какой же степени мы позорили в своих собственных проблемах, в своих близорукых представлениях о жизни! Здесь присутствует даже какой-то собственный аспект: сначала мы считаем ребенка вещью, которую можем демонстрировать знакомым, как новое платье или автомашину, и тем отказываем ему в признании его индивидуальности; а потом мы считаем, что ребенок — это сплошная ошибка и мы обязаны вложить в него правильные взгляды на жизнь.

Но ведь мы говорим о человеке по меньшей мере необычном, о человеке «новом прибывшем», который не знает того, что знаешь ты, и располагает очень малыми, но цельными средствами для вступления в контакт с действительностью, частица которой — он сам.

Ребенок — это часть четырех стихий, и хотя он не умеет высказывать, что думает, он знает много вещей, уже позавышающих сознательно зачеркнутыми нами, взрослыми.

Фильм, которого я, к сожалению, не сделал, да и сделать его невозможно, — это история сотни детей двухтрехлетнего возраста, живущих в огромном густонаселенном доме на окраине большого города.

Я бы показал жизнь этого большого дома, увиденную с придуманной детьми, — с любовными историями, с ненавистью и несчастьями; и все это на тех же лестницах или в садике перед домом.

Из всех моих замыслов этот да еще тот первый фильм-приказ постоянно посещают меня с миной глубокого упрека. Тут мог бы получиться очень трогательный фильм, безумный и раскованный, ибо мне кажется, что именно ребятишка несет в себе огромное богатство, что у этих малышей внутри — в голове и в сердце — есть такой сейф с тайнами, которые постепенно раскрываются.

Когда встречаю на улице ребенка и он на мгновение останавливается на мне свой взгляд, потому что я улыбаюсь ему и скорчил гримасу, а потом все оглядывается, хотя родители неумолимо тащат его за собой, вот тогда-то мне и начинает казаться, что сценка эта могла бы стать началом, попыткой, пусть даже неуклюжей, излить свою душу.

ПОДАВЛИВАЮЩЕ очарованно феллинианской задумки, я подошел к своему трехлетнему сыну Сае и спросил его: «Что такое кот?» И вдруг я заметил, что глаза моего мальчика обратились с вопросом к окружающим взрослым, и один из них начал объяснять ему, что должен был объяснить он сам, и, возможно, каким-то особенным, наивно-мудрым способом. Я обрвал эту взрослую подкачку и поддал с горечью: «А Феллини был прав. Мы приучаем детей сымалывать к нашим творениям своего самостоятельного мира. Только самые сильные из них могут устоять перед услужливо предлагаемыми готовыми клише... Каждый должен открывать истину сам, и от этого истина, оставшаяся собой, никогда не будет скучна...»

Личное живое эмпирическое воспитание, основанное на назойливых подсказках, может дать совершенно против-

воположные результаты. Но я не считаю, что «стоит затронуть сферу эмоций, как она всегда возбуждает энергию, и это всегда факт положительный». Разве Габриеле д'Аннунцио своей псевдопатристической риторикой не затравивал эмоций десятков тысяч людей? Но порожденная этим энергия вовсе не была положительной.

От нашего эпистолярного интервью с Феллини у меня осталось ощущение его постоянного упорства в отвержении каких-либо уже устоявшихся форм.

Для Феллини самостоятельность даже туманного, но собственного ответа или полуответа дороже самых ясных ответов, но выработанных другими людьми. Это упорство — не изворачивание, не нарочитая неуловимость, а мучительная работа собственной души, не перекладывающей ответственность за мир на чужие плечи. Феллини — из инстинкта самосохранения — не употребил бы, в отличие от меня, такого расхожего выражения, как «ответственность за мир». Но это не означает, что он этой ответственности избегает, он избегает лишь громких слов об этой ответственности.

После интервью я перечитал еще раз книгу Феллини, и несмотря на то, что он на всякий случай со вздохом признался в своей «незрелости», я нашел у него точнейшее социологическое определение одной из самых опасных темных сил человечества — фашизма: «Извечные предпосылки к фашизму — это провинциализм, в неумении людей понять свои конкретные реальные проблемы, в нежелании углублять — из-за лени, предрассудков, самолюбия и воображения — личного удобства свои связи и отношения с жизнью. В том, как они кичатся своим невежеством, как стремятся утвердить себя и свою группу не с помощью силы, которую дают знания, способности, опыт, уважение к культуре, а посредством всяких уловок, хитрости, хвастовства, демонстрации не подлинных, а фальшивых добродетелей... Невозможно сражаться с фашизмом, не отожествляя его с тем, что есть глупого, подлого, трусливого в нас самих...»

Надо иметь мужество, чтобы так сказать, не переадресовывая свои обвинения по далеким адресам. Впрочем, для людей трусливых самый далекий адрес — это свой собственный.

По интервью с Феллини заметно, что он пытается отторгнуться от конкретных социальных определений, возможно, опасаясь риторики. Но говоря: «Мне всегда казалось безнадежным добиваться до политических предпосылок, устанавливать диагнозы» — Феллини впадает в прямое противоречие со своей метафорой о фашистских иерархах, прыгающих в черной униформе сквозь огненные кольца.

Ведь тут конкретная политическая предпосылка — фашизм, к которому Феллини питает нескрываемое отвращение.

Многие политические предпосылки вовсе не нуждаются, как говорит Феллини, в «остраненном взгляде». Достаточно взглянуть вполне конкретно на прошедшую мировую войну — или на потенциальную. Призраки ядерной войны сейчас навис над всем человечеством, грозя разрушить все культурные ценности, накопленные человечеством, в которые входят и лучшие фильмы самого Феллини. Феллини прекрасно это понимает, когда выражает свою боязнь того, что «когда-нибудь все покатится кувырком».

Чтобы выбраться из лабиринта, о котором говорит Феллини, нужна Ариаднина нить, а она сплетена не только из тончайших волокон интуиции, но и из нитей социально-политических. Я полностью согласен с Феллини, когда он заявляет, что прекрасное не может не быть добрым. Но когда он говорит, что «ум — это добро», то, к сожалению, это вызывает сомнения. Разве изобретатель нейтральной бомбы Сэмюэл Козан — глуп? Конечно, в определенном смысле глуп, ибо собственное изобретение может уничтожить его самого. Злой ум, в конце концов, — это дикость. Но только добрый ум — это добро.

Среди миллионов километров развлекательных, а иногда разлагающих киноплен, опутавших весь земной шар, кинопленки Феллини похожи на кардиограммы, запечатлевшие прерывистое, но постоянное биеение большого, доброго сердца. В отличие от иных киноматографистов, не придающих никакого значения кромке рекламного, своего имени, Феллини серьезно относится не только к фильму, но и к словам. Пример тому — книга Феллини «Делать фильм» и эти его ответы.

Сейчас Феллини — в предфильме.

Станет ли его новый фильм таким, что он будет трогать человеческие сердца — и в Италии, и снова на каком-нибудь суденышке, окруженном айсбергами?

Семь футов под килем! И еще



Этот снимок сделан в Чинчигитта на съемках фильма «Джульетта и духи» в 1964 году. При просмотре материала я сказал Феллини, что на его месте я бы выбросил один слишком уж красивый кадр — женское лицо, полуприкрытое кружевной занавеской. Феллини согласился, но потом, как выяснилось, кадр оставил. Через пятьдесят лет я спросил его, почему. Феллини развел руками: «Человек больше всего боится лишиться своих недостатков...»

чем сейчас, когда специалисты уже овладели спецификой и семантикой кино. Специальные исследования — вещь неизбежная, они придают характер художественно-культурного бунта, но лишают его того буйного и вместе с тем немножко жестокого веселья, которое родит его с цирком, придавая ему привкус символизма.

Чем проще, обожженной ситуацией, тем глубже и увереннее мое дыхание. Появляется такое самонадеянное ощущение, что я — демидур. Да, верно, за пределами кинематографа существует жизнь, эта ясная, явнейшая штука: идея по ней, видишь смену времен года, море, Рим, улицы, женщин и друзей, которые по-прежнему стареют.

Работа — моя главная любовь. А все остальное: взаимоотношения с другими людьми, периодические заключения, союзы — пропускается через этот первогонный куб. Для меня — самое подлинное из всего, что есть в моей жизни: здесь я не задаюсь вопросами, не останавливаюсь, не сворачиваю в сторону. Я в абсолютном подчинении у этого своего призвания. Апогей в любви и высшее напряжение в творчестве, по-моему, одно и то же: вечная иллюзия, что вот-вот исполнится обещанное великое откровение и перед тобой возникнут огненные буквы некоего послания.

Е. Е. Насколько ты следуешь сценарию, сделанному до начала съемок, в период самой работы?

Ф. Ф. Сценарий мне нужен податливый, размытый — и вместе с тем очень четкий в тех местах, где идеи проявились окончательно. Я не сторонник такой системы, когда режиссер предстает перед актерами, заявляя: вот что мы написали за рабочим столом, и это должно быть выполнено. Киноматограф нуждается в известной доле творчества, в рожденьи. Решение придет само и будет правильным при условии, что ты сумеешь создать жизненную атмосферу, в которой может родиться то, что необходимо.

Все гудит для создания этой атмосферы, которая «на-

воплощает результаты. Но я не считаю, что «стоит затронуть сферу эмоций, как она всегда возбуждает энергию, и это всегда факт положительный».

От нашего эпистолярного интервью с Феллини у меня осталось ощущение его постоянного упорства в отвержении каких-либо уже устоявшихся форм.

Для Феллини самостоятельность даже туманного, но собственного ответа или полуответа дороже самых ясных ответов, но выработанных другими людьми. Это упорство — не изворачивание, не нарочитая неуловимость, а мучительная работа собственной души, не перекладывающей ответственность за мир на чужие плечи.

Феллини — из инстинкта самосохранения — не употребил бы, в отличие от меня, такого расхожего выражения, как «ответственность за мир». Но это не означает, что он этой ответственности избегает, он избегает лишь громких слов об этой ответственности.

После интервью я перечитал еще раз книгу Феллини, и несмотря на то, что он на всякий случай со вздохом признался в своей «незрелости», я нашел у него точнейшее социологическое определение одной из самых опасных темных сил человечества — фашизма: «Извечные предпосылки к фашизму — это провинциализм, в неумении людей понять свои конкретные реальные проблемы, в нежелании углублять — из-за лени, предрассудков, самолюбия и воображения — личного удобства свои связи и отношения с жизнью. В том, как они кичатся своим невежеством, как стремятся утвердить себя и свою группу не с помощью силы, которую дают знания, способности, опыт, уважение к культуре, а посредством всяких уловок, хитрости, хвастовства, демонстрации не подлинных, а фальшивых добродетелей... Невозможно сражаться с фашизмом, не отожествляя его с тем, что есть глупого, подлого, трусливого в нас самих...»

Надо иметь мужество, чтобы так сказать, не переадресовывая свои обвинения по далеким адресам. Впрочем, для людей трусливых самый далекий адрес — это свой собственный.

По интервью с Феллини заметно, что он пытается отторгнуться от конкретных социальных определений, возможно, опасаясь риторики. Но говоря: «Мне всегда казалось безнадежным добиваться до политических предпосылок, устанавливать диагнозы» — Феллини впадает в прямое противоречие со своей метафорой о фашистских иерархах, прыгающих в черной униформе сквозь огненные кольца.

Ведь тут конкретная политическая предпосылка — фашизм, к которому Феллини питает нескрываемое отвращение.

Многие политические предпосылки вовсе не нуждаются, как говорит Феллини, в «остраненном взгляде». Достаточно взглянуть вполне конкретно на прошедшую мировую войну — или на потенциальную. Призраки ядерной войны сейчас навис над всем человечеством, грозя разрушить все культурные ценности, накопленные человечеством, в которые входят и лучшие фильмы самого Феллини. Феллини прекрасно это понимает, когда выражает свою боязнь того, что «когда-нибудь все покатится кувырком».

Чтобы выбраться из лабиринта, о котором говорит Феллини, нужна Ариаднина нить, а она сплетена не только из тончайших волокон интуиции, но и из нитей социально-политических. Я полностью согласен с Феллини, когда он заявляет, что прекрасное не может не быть добрым. Но когда он говорит, что «ум — это добро», то, к сожалению, это вызывает сомнения. Разве изобретатель нейтральной бомбы Сэмюэл Козан — глуп? Конечно, в определенном смысле глуп, ибо собственное изобретение может уничтожить его самого. Злой ум, в конце концов, — это дикость. Но только добрый ум — это добро.

Среди миллионов километров развлекательных, а иногда разлагающих киноплен, опутавших весь земной шар, кинопленки Феллини похожи на кардиограммы, запечатлевшие прерывистое, но постоянное биеение большого, доброго сердца. В отличие от иных киноматографистов, не придающих никакого значения кромке рекламного, своего имени, Феллини серьезно относится не только к фильму, но и к словам. Пример тому — книга Феллини «Делать фильм» и эти его ответы.

Сейчас Феллини — в предфильме.

Станет ли его новый фильм таким, что он будет трогать человеческие сердца — и в Италии, и снова на каком-нибудь суденышке, окруженном айсбергами?

Семь футов под килем! И еще