

# [ ПАТРИК ЗЮСКИНД ]

О ПОИСКАХ ЛЮБВИ



# [ ХЕЛЬМУТ ДИТЛЬ ]

# О ПОИСКАХ ЛЮБВИ

Патрик Зюскинд (р. 1949) получил музыкальное образование, изучал историю в Мюнхенском университете. Работал в патентном отделе фирмы «Сименс», тапером в танцбаре, тренером по настольному теннису. Литературный и драматургический дебют — пьеса «Контрабас» (1984). В 1985 году выпустил роман «Парфюмер: История одного убийцы», который сделал его всемирно знаменитым, был переведен на сорок два языка, разошелся тиражом более 12 миллионов экземпляров, двадцать один год держится в списках бестселлеров и признан самым знаменитым романом, написанным на немецком языке со времен Ремарка. Сегодня Патрик Зюскинд — звезда интеллектуальной моды, один из лидеров художественного истеблишмента Старого и Нового Света. Экранизация «Парфюмера» готовилась много лет, и наконец осенью 2006 года фильм Тома Тыквера (постановщик «Беги, Лола, беги») с Дастином Хоффманом и Аланом Рикманом выходит на экраны; бюджет постановки — 50 миллионов евро.

Экранизацией «Парфюмера» отношения Зюскинда с кинематографом не исчерпываются. Так, еще в 1990 году мексиканский режиссер Карлос Хагерман экранизировал «Контрабас», а позже и сам Зюскинд решил испытать себя на кинематографическом поприще. В сотрудничестве с постановщиком Хельмутом Дитлем он создал два фильма, сценарии которых предлагаются вашему вниманию: «„Россини“, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» (1997) и «О поисках любви» (2005). Сюжет «Россини» строится вокруг экранизации мегабестселлера «Лорелея», принадлежащего перу патологически застенчивого, живущего затворником автора (ироническое переосмысление Зюскиндом собственного образа, сложившегося в средствах массовой информации). «О поисках любви» же повествуют, конечно, о поисках любви; любви, над которой сама смерть не властна.

ISBN 5-91181-037-9



9 785911 810375

[www.azbooka.ru](http://www.azbooka.ru)

В оформлении переплета использован фрагмент фотографии Йона Ширемана.

ПАТРИК  
ЗЮСКИНД

ХЕЛЬМУТ  
ДИТЛЬ

УДК 82/89  
ББК 84.4 III  
3 98

Patrick Süskind, Helmut Dietl  
Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief.  
Copyright © 1997 Diogenes Verlag AG Zürich  
Vom Suchen und Finden der Liebe  
Copyright © 2005 Diogenes Verlag AG Zürich  
All rights reserved

Перевод с немецкого Романа Эйвадиса

Оформление Вадима Пожидаева

**Зюскинд П., Дитль Х.**

3 98      О поисках любви: Киносценарии / Пер. с нем.  
Р. Эйвадиса. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-  
классика», 2006. — 384 с.

ISBN 5-91181-037-9

От автора мегабестселлера «Парфюмер» — две истории о любви и смерти, о роковых красавицах и сверхъестественных страстях, о беспринципных торгашах и творческой богеме...

© Р. Эйвадис, перевод, 2006  
ISBN 5-91181-037-9      © Издательский Дом «Азбука-классика», 2006

«РОССИНИ»,  
ИЛИ  
УБИЙСТВЕННЫЙ  
ВОПРОС,  
КТО С КЕМ СПАЛ

*Ресторан «Россини». Вечер*

Дождливый летний вечер. Около половины десятого. Большинство столиков занято. В зале деловито снуют официанты. Хозяин ресторана Россини лично провожает вновь прибывающих гостей к столикам. Они кивают направо и налево, приветствуя других посетителей. Судя по всему, здесь почти все друг друга знают. То и дело кто-нибудь встает и подсаживается на несколько минут к своим знакомым за другим столиком. В зале довольно шумно, царит непринужденная атмосфера — такое впечатление, будто это семейное торжество или корпоративная вечеринка.

В зал нерешительно входит супружеская пара бургерской наружности и останавливается у стойки. Россини подходит к супругам. Разговор между ними и хозяином ресторана происходит большей частью за кадром — его то и дело прерывают сцены на первом плане.

Россини. Вы заказывали столик?

Райтер (*громко*). Эй, доктор! Зиги! Дружище! Скажи, как мне их... э-э-э...

Жена. Э-э-э... Видите ли...

Райтер. ...Как мне принимать эти капли?

Доктор Гельбер встает и извиняется перед своей компанией.

Гельбер. Прошу прощения — я на минутку, мне надо сказать своему приятелю несколько слов.

Жена. По телефону нам сказали, что вы не принимаете предварительных заявок...

Валери. Здесь опять такой сквозняк, Бодо! Может, они наконец закроют дверь?

Муж. ...Сказали, мол, просто заходите, и все...

Гельбер (*Райтеру*). Очень просто — прямо из флакона в рот, десять-пятнадцать капель.

Кригниц. Паоло, черт побери! Закрой дверь!

Россини. И кто же это вам сказал?

Шарлотта (*подходит к столику Райтера*). Послушай, Оскар, до меня тут дошли слухи...

Муж (*вытаскивает из кармана маленький листочек бумаги*). Э-э-э... некий... синьор Микеле.

Россини. А, понятно. Этот синьор тут вообще не имеет права голоса.

Шарлотта. Говорят, что у тебя... э-э-э... серьезные проблемы с финансами?..

Райтер. Чушь собачья, Лотти! Не слушай. Ты же знаешь: кого раньше времени хоронят, тот дольше всех живет, ха-ха-ха!

Райтер капает себе капли в рот.

Россини. Вы сами видите: нет ни одного свободного места. Мне очень жаль...

Шарлотта. ...Просто я не хочу, чтобы кто-нибудь увел у меня из-под носа такой материал! Когда ты действительно обанкротишься, дай мне знать, и я сделаю потрясающий репортаж! «Гибель империи» или что-нибудь в этом роде...

Райтер. Мне очень жаль, Лотти, но тебе придется долго ждать: империя не собирается гибнуть — империя наносит ответный удар!

Он со смехом бьет кулаком по столу.

Гельбер (*обращаясь к Валери*). ...Я дам тебе мой личный номер телефона в клинике, Валери. Для тебя у меня всегда найдется время!

Жена. ...Э-э-э... но... может, тогда можно заказать столик на следующую неделю?

Россини. Извините, но мы не принимаем предварительных заявок.

Прежде чем смущенная супружеская пара успевает покинуть помещение, внутрь влетает Уху Цигойнер. Он сует в руки Россини два полиэтиленовых пакета, из которых торчит грязное белье.

Цигойнер. Вот. Здесь — нижнее белье, а здесь — рубахи. И скажи им, чтобы они больше не крахмалили воротники, — у меня опять аллергия. И пусть выглядят как следует! Почта была? Принеси мне мою почту!

Он бросает Россини на руку свой мокрый плащ.

Цигойнер приветствует Валери, Кригница и Райтера и отправляется к своему столику.

Райтер. Уху! Старый мошенник!

Жена (*сердито*). Вам, похоже, не нужны хорошие клиенты!

Россини. Зачем мне хорошие клиенты, когда у меня полно хороших друзей...

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Супруги, для которых не нашлось места в ресторане, препираясь друг с другом, идут от входной двери к своей машине. Над большими, ярко освещенными окнами ресторана горит вывеска: «Россини». Изнутри доносится шум множества голосов.

*Ресторан «Россини». Столик Цигойнера*

Цигойнер идет к столику на четверых, накрытому на одного человека. Официант сразу же приносит ему бутылку красного вина и воду; в то же время Россини кладет рядом с тарелкой пачку писем и нож для разрезания бумаги, а другой официант, Микеле, кладет на стул рядом с Цигойнером стопку чистого белья. Цигойнер бросает пиджак и шарф на спинку стула, берет чистую сорочку из стопки белья и поднимается с ней по лестнице из нескольких ступеней на антресоль. Райтер кричит ему вслед.

Райтер (*громко*). Уху! Иди сюда! Ты один? Садись к нам!..

Цигойнер лениво отмахивается, подходит к завешенной тканью стеклянной двери в отдельный кабинет на антресоли и открывает ее.

Райтер (*тихо, обращаясь к Кригницу и Валери*).  
...Семейная жизнь — в жопе!

Валери. А что тут удивляться, когда он сам — жопа!

Кригниц. Не понял — он же вроде наконец развелся?

Райтер. Конечно, развелся — с третьей. Но не с четвертой.

Он кричит вслед Цигойнеру, который в этот момент скрывается за стеклянной дверью.

Райтер. ...Уху! Наплюй и забудь! Испытания только закаляют характер! Ха-ха-ха-ха!

*Кабинет на антресоли*

Якоб Виндиш сидит один за столом. Его с подчеркнутой заботливостью обслуживает официантка Серафина. Она подает ему суп.

Виндиш (с отвращением). Этот жуткий язык — язык сопливых тинейджеров! Жалкая посредственность!

Серафина. *Prego*<sup>1</sup>, синьор Виндиш...

Виндиш. *Grazie*, Серафина... *molto*...<sup>2</sup>

Он укоризненно смотрит на Цигойнера. Тот опять лениво отмахивается и идет к раковине бывшей стойки бара. Серафина выходит из кабинета.

Виндиш. Стоит ему только открыть рот...

Райтер (громко, за кадром). ...Мы же все друзья, верно, Бодо?

Виндиш. ...как из него тут же выскакивает какой-нибудь пошлейший штамп...

Виндиш начинает скатывать шарики из белого хлеба.

Цигойнер. Да брось ты!.. Ты же его знаешь, нашего Оскара.

Райтер (за кадром). ...И мы, как говорится, один за всех и все за одного — что бы ни стряслось! Верно, друзья?

Виндиш. До чего же он меня раздражает! Ни малейшего стыда! Никого не стесняется... Послушай, тебе обязательно, вот прямо сейчас, сию минуту, нужно заниматься своим интимным туалетом, а? Когда я ем?..

Цигойнер, по пояс голый, стоит у стойки и моет подмышки. Виндиш с отвращением отворачивается и продолжает есть свой суп. Цигойнер вытирает подмышки полотенцем для посуды.

Цигойнер. Ну извини! Я целый день работал — имею я право смыть свой пот под мышками или нет?

Он нюхает под мышками.

---

<sup>1</sup> Пожалуйста (*ит.*).

<sup>2</sup> Спасибо... большое (*ит.*).

Виндиш (*стонет со страдальческой миной*). М-м-м-м-м...

Он бросает ложку и отодвигает тарелку в сторону. Цигойнер разминает накрахмаленный воротник сорочки и надевает ее.

Цигойнер. Ты поужинаешь со мной или мне опять есть в одиночестве?

Виндиш. Я ужинаю здесь.

Цигойнер. Нет, мы ужинаем внизу.

Виндиш. Без меня. Если хочешь, оставайся здесь.

Цигойнер. Я хожу в ресторан не для того, чтобы сидеть с тобой вдвоем в каком-то чулане. Мне хочется побыть среди людей.

Виндиш (*решительно*). А мне не хочется. Тем более среди *таких* людей — среди этого жуткого, горластого сброда...

Виндиш вставляет себе в ухо хлебный шарик.

Цигойнер (*сердито*). Послушай, Якоб, знаешь что? Сидел бы ты лучше дома! Мизантроп несчастный! Неврастеник! Псих! Если тебе все здесь так действуют на нервы — зачем же ты таскаешься сюда? Да ты... ты вообще...

В этот момент входит Серафина со следующим блюдом. При виде Серафины взгляд Виндиша заметно светлеет.

Серафина. Ваши ньюкки!

Цигойнер смотрит на Виндиша, потом на Серафину и опять на Виндиша. Он замечает влюбленный взгляд Виндиша.

Цигойнер (*удивленно*). Э, Якоб, да ты, как я погляжу...

[Виндиш (как бы оправдываясь). Э-э-э... Видишь ли, у сердца своя логика, которая... э-э-э... неподвластна разуму...]<sup>1</sup>

Виндиш вставляет второй хлебный шарик в другое ухо.

*Ресторан «Россини». Вечер*

Цигойнер спускается по ступенькам с антресоли и встречается с Райтером, возвращающимся из туалета.

Райтер (*понижив голос*). Ну как там твой отшельник? Если он намерен принять мое предложение, этот великий литератор, — пусть поторопится!

Цигойнер. Да-да... Конечно... Он сам все понимает...

Райтер. Меня он не очень-то спешит информировать о своих намерениях, господин гениальный сочинитель!

Цигойнер. Ах, ты же знаешь, какой он, наш Якоб... Райтер возвращается к своему столику.

Райтер (*громко*). Скажи ему, что не он один такой тонкий! Время на раздумья прошло! Факты — вещь упрямая, пора ему уже наконец трезво взглянуть на жизнь! Я больше не буду ползать перед ним на коленях — хватит с меня! Пошел он знаешь куда?.. [Время — деньги, Уху, понял, дружище? Вокруг полно акул, которые уже почуяли мою кровь.] Верно, Паоло? Наливай!

Цигойнер садится за свой столик и начинает просматривать почту. Райтер с треском хлопает проходящего мимо

<sup>1</sup> Реплики, приводимые в квадратных скобках, не вошли в окончательную версию фильма.

Росси и по плечу. Тот вздрагивает и делает умиротворяющий жест.

Росси и. *Tranquillo!*<sup>1</sup>

Райтер. Какое тут, к черту, *tranquillo!* В твоём задрипанном шалмане даже собственных слов не слышат!

В разговор вступает Валери, которая сидит рядом с Райтером.

Валери (*язвительно*). Это все из-за дурацких плиток, которыми выложен пол. Здесь нужны не каменные плитки, а ковровое покрытие. А эти плитки — они холодные, гулкие и скользкие, особенно когда идешь на высоких каблуках. К тому же это — дешевка и безвкусица!

Росси и (*с трудом сдерживая раздражение*). Но, Валери...

Валери. Да и освещение мог бы уже давно заменить. В этом свете выглядишь как утопленник. Это освещение не для женщин. Странно, что женщины, несмотря на это, все еще ходят сюда...

Росси и (*удаляясь*). Да, да, Валери... Я бы тоже предпочел, чтобы кое-кто перестал сюда таскаться...

В разговор вступает Бодо Кригниц, сидящий за одним столиком с Валери и Райтером.

Кригниц. Женщины приходят, чтобы продемонстрировать свои тела. Чем светлее, тем лучше. В мясной лавке ведь тоже никогда не увидишь приглушенный свет.

---

<sup>1</sup> Спокойно! (*ит.*)

Райтер. Точно! Пресловутое женское начало — рано или поздно оно нас засасывает в свою трясиину... Верно, Уху, дружище?

### *Столик Шарлотты*

Шарлотта Зандерс встает из-за своего столика, накрытого на одну персону, и, захватив с собой бутылку грапы, идет к столику Цигойнера.

### *Столик Цигойнера*

Шарлотта садится за столик, Цигойнер, лишь мельком взглянув на нее, продолжает заниматься своей почтой.

Шарлотта. И что же теперь будет с твоим домом?

Цигойнер. Его содержат в порядке. Наилучшим образом. Садовник Жан-Люк.

Он достает из конверта несколько фотографий и небрежно бросает их Шарлотте. На фотографиях — красивая старинная вилла в Провансе с бассейном и кипарисами. На переднем плане жена Цигойнера Фанни, в купальнике.

Цигойнер. Вот этот садовник.

Шарлотта. Я не вижу никакого садовника. Я вижу только твою жену.

Цигойнер. Отражение в правой створке стеклянной двери на террасу видишь? Это и есть садовник.

Райтер (*за кадром*). Садовник, как всегда, убийца, верно, Уху?.. Ха-ха-ха-ха!

Шарлотта вглядывается в фотографию. Видно отражение мускулистой мужской фигуры (Жан-Люка) в стеклянной двери.

Шарлотта. Жаль... Из всех твоих жен Фанни была, на мой взгляд, самой симпатичной. А кто твоя новая подружка?

Цигойнер. Никакой новой подружки нет.

Шарлотта. Перестань, Уху! Кому ты сказки рассказываешь? Ты и ночи не можешь провести один.

Цигойнер. Уж лучше одному, чем...

Шарлотта (*перебивает его*). Да брось ты, Уху. Каждый из нас — один... Мы ведь все... одиноки. Послушай, давай договоримся так: мы даем друг другу еще полчаса... Если за это время мы... э-э-э... не найдем себе... так сказать, ничего более интересного, то... э-э-э... А? Что скажешь?

Цигойнер смотрит на нее, она улыбается и проводит рукой по его волосам.

Цигойнер. Возьми себе Зиги — он как раз освободился.

Шарлотта смотрит в сторону доктора Гельбера, который как раз прощается с какой-то супружеской парой.

Шарлотта. Зиги не может, ему завтра рано утром надо оперировать.

### *Столик Гельбера*

Доктор Гельбер прощается с фрау Зенфтенберг, пышной дамой лет пятидесяти пяти, с глубоким декольте и гигантским бюстом. Рядом с ней стоит ее муж, который намного моложе ее. Он листает фотокаталог с различными формами груди.

[Гельбер. ...Пластическая хирургия, сударыня, облагораживает не только тело, но и душу... Впрочем,

можно сказать и наоборот — прекрасная душа сама по себе способна облагородить даже самое уродливое тело...

Он провожает взглядом Валери, направляющуюся в сторону туалета. Проходя мимо столика Гельбера, она улыбается ему.

Гельбер. ...но кто, скажите на милость, обладает такой душой?..]

Он с тоской смотрит вслед красавице Валери.

Гельбер (*не отрывая глаз от Валери*). ...Не торопитесь, выберите себе любую форму груди, которая вам понравится. Я бы вам посоветовал: чуть больше яблока, но в любом случае меньше, чем дыня... Всего доброго!

Гельбер направляется к двери.

Россини. *Ciao, dottore, a domani!*<sup>1</sup>

#### *Столик Райтера*

Райтер. Бодо, дружище, скажи-ка мне: как же нам быть?

Кригниц (*Райтеру*). А что тут непонятного? Ты идешь баиньки, а я веду ее к себе.

Райтер. Нет, Бодо, боюсь, что ты ошибаешься. Это *ты* сейчас скажешь тете до свидания, потому что она сегодня спит со мной.

Он протягивает ему руку.

Райтер. Спокойной ночи, приятель, до новых встреч!

---

<sup>1</sup> Пока, доктор, до завтра! (*ит.*)

Кригниц (*ухмыляясь*). Не-не-не! Ты сейчас заказываешь еще одну бутылку, и я выпиваю ее с ней, без тебя, понятно?

Он сует пустую бутылку в протянутую руку Райтера. Возвращается Валери.

Кригниц (*небрежно*). Давай скажи ему, моя королева! Скажи ему, кто твой король! Все равно ему придется рано или поздно проглотить эту горькую пилюлю!

Райтер (*ухмыляясь*). Верно! Скажи ему, своему миннезингеру! Пусть он наконец узнает, чей час настал!

Райтер роняет бутылку на пол, она с грохотом разбивается. Россини (*крутым планом*) болезненно морщится и смотрит в сторону.

Кригниц. Скажи, кого ты любишь — его или меня?

Райтер и Кригниц смотрят друг на друга, затем с надеждой на Валери. Та явно наслаждается ситуацией.

Райтер. Да, скажи! Скажи, королева ночи!

Кригниц хватает руку Валери и тянет ее к себе; при этом он начинает читать одно из своих стихотворений.

Кригниц

Свою главу несешь ты, как корону.

А твое чувство смертоносно, как стрела.

И, упиваясь вождельем...

Райтер (*кричит*). Фредди! Скрипку!

Шофер Райтера Фредди поспешно встает из-за своего отдельного столика и выходит из ресторана.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Фредди открывает багажник машины Райтера. Багажник битком набит экземплярами книги с названием «Лорелея». На книгах лежит футляр для скрипки. Фредди берет футляр и возвращается в ресторан.

*Ресторан «Россини». Перед кабинетом на антресоли. Вечер*

За кадром слышна игра на скрипке.

Россини стоит у перил на площадке перед кабинетом на антресоли и смотрит вниз на почти опустевший зал. Он видит, как Шарлотта берет под руку сонного Цигойнера и подталкивает его к выходу.

Кригниц. О боже!.. Кончай свое дурацкое пиликанье!

*Зал ресторана / улица перед рестораном*

Валери (*Кригницу*). Почему дурацкое? И никакое не пиликанье! Я люблю, когда Оскар играет для меня...

Райтер. Ты думаешь, что только ты один — художник? А, Бодо?

Райтер играет вдохновенно и с удивительным мастерством. Валери смотрит на него. Так же как несколько минут назад она была очарована стихами Кригница, теперь она очарована музыкой Райтера. Россини со стоном обращается к Микеле.

Россини (*по-итальянски*). Вышвырни их!

Микеле (*по-итальянски*). Почему я? Ты — шеф, тебе и карты в руки!

Россини (*по-итальянски*). Я иду спать, иначе я их всех тут передую!

[Райтер (не прерывая игры, торжествующе, обращаясь к Кригницу). Женщины любят тех, у кого смычок длиннее!]

Россини, в шляпе и плаще, покидает ресторан и идет домой.

*Квартира Цигойнера. Спальня. Ночь*

Квартира состоит из трех больших смежных комнат с двустворчатыми дверями. В первой комнате нет ничего, кроме тахты, вторая совершенно пуста, в третьей — кровать, телевизор и видеомагнитофон. В квартире темно. На кровати происходит нечто напоминающее схватку борцов. Шарлотта предпринимает отчаянные попытки принудить Цигойнера к половому акту.

Цигойнер. Отстань!.. Не трогай меня! Я не могу!..

Шарлотта (в ярости). Еще как можешь! Ты просто не хочешь! Повернись! Ложись на спину!

Цигойнер. Не хочу! Оставь меня в покое! У меня болит желудок... Пошла ты к черту! Иди домой!

Шарлотта. Нет, дружок, никуда я не уйду, пока не получу свой оргазм! Он мне необходим, понимаешь? Иначе завтра у меня будет приступ мигрени... Я уже чувствую ее... Уху, ну пожалуйста! Давай сюда свой болт — он у меня встанет как миленький! Думай о... э-э-э... А хочешь, я включу какую-нибудь порнуху?

[Она слезает с кровати и роется в видеокассетах, лежащих на полу перед телевизором.

Шарлотта. У тебя что, нет ни одного порнофильма?!]

Россини с обнаженным торсом лежит на кожаной кушетке в кабинете доктора Гельбера. На груди у него датчики электрокардиографа. Помещение напоминает богатую гостиную: солидная библиотека, предметы антиквариата, копии античных статуй и бюстов и т.п. На стенах — фотографии бывших пациентов с благодарственными надписями и снимки обнаженных женских тел, облагороженных посредством пластической хирургии.

[Россини. ...У меня болит сердце, *dottore*...

Гельбер отрывает бумажную ленту кардиографа с кардиограммой и направляется с ней к большой итальянской кофеварке «эспрессо», сверкающей хромированными частями. Приготавливая две чашки кофе, он просматривает электрокардиограмму.

Гельбер. Хотел бы я иметь такое сердце! У тебя сердце тридцатилетнего мальчишки, мой дорогой.

Россини. В моем сердце — холод и свинцовая тяжесть.

Гельбер возвращается к кушетке с двумя чашками эспрессо и снимает с Россини электроды.

Гельбер. Как у тебя с сексом? Я имею в виду — насколько регулярно?

Они пьют кофе.

Россини. Семь раз в неделю. Сколько угодно. Самые красивые женщины. И что толку? Утром просыпаешься — а она лежит и тарашится на тебя как дура!

Гельбер. А ты когда-нибудь любил?

Россини. Кого? Женщину?.. Я могу любить собаку... или машину... Я могу любить своего ребенка

или своего брата... свою мать или свою сестру... Но не женщину! Женщины — это же не люди!

*Киностудия. День*

В студии проходит отбор актеров для фильма «Лорелея». Скала из пенополистирола служит декорацией. (*Крутым планом.*) Гримаса боли на лице Цигойнера. Актриса Цилли Ватусник сидит на скале, небрежно откинувшись назад и скрестив короткие, толстые ноги, и поет.

Цилли (*поет*)

...Parlez-moi d'amour,  
redites-moi des choses tendres...<sup>1</sup>

Цигойнер трясет головой и, болезненно морщась, прикладывает руку к животу. На втором плане в студию входит Оскар Райтер.

Цигойнер. Нет, нет, нет! Я же вам говорил, фрау Матусек...

Цилли. Ватусник! Цилли Ватусник, Паризер платц, двенадцать, телефон три-два-семь-ноль...

Цигойнер. ...ваша героиня сидит не на стуле в кабаке, а на высокой скале, над Рейном, и расчесывает свои длинные золотые волосы!

Следующая кандидатка, которая уже ждет своей очереди близости, проворно достает из сумочки щетку для волос. Цилли печально проводит рукой по своим коротким, свалывшимся волосам, выкрашенным в огненно-рыжий цвет.

Цилли (*упавшим голосом*). Длинные и золотые?.. Но... но... я еще прекрасно танцую!..

Цигойнер тихо стонет. Цилли вскакивает с отчаянием обреченного и начинает бить степ.

---

<sup>1</sup> Говорите мне о любви, / Снова и снова повторяйте нежности (из песни Жана Ленуара).

Цилли. Я могу степ, я могу бальные танцы, я могу все...

Цигойнер хватается за голову, у него приступ ярости.

Цигойнер. Все! Все! Хватит!

Цилли Ватусник замирает посреди танца и беспомощно смотрит в пространство.

Цилли. Но... но я... я могу еще декламировать...

Цигойнер. Ничего не надо! Уходите!

Райтер. Вы свободны! Следующая!

Цилли Ватусник в оцепенении стоит у скалы, по щекам ее бегут слезы.

Цилли. Шекспир?..

Ее уводит один из ассистентов.

### *Клиника доктора Гельбера. Кабинет. Вечер*

Гельбер обследует Валери, которая лежит в трусиках и бюстгальтере на той же кушетке, на которой лежал Россини.

Гельбер. С кем ты получаешь... э-э-э... наибольшее удовлетворение? И быстрее, чем обычно? Я имею в виду... с кем у тебя получается... э-э-э... особенно мощный оргазм? С Оскаром или с Бодо?

Гельбер ощупывает живот Валери.

Валери. Какое это имеет отношение к моему запору?

Гельбер. Все взаимосвязано... и... э-э-э... секс вообще полезен для пищеварения... Одним словом, если в этом у тебя недостатка нет, то... может, есть недо-

статок в чем-нибудь другом? Может, ты... недополучаешь... э-э-э... любви?

Валери. Не волнуйся, Зиги... Я получаю все, чего хочу...

Гельбер. Вот как? Тогда мне хотелось бы узнать, не предлагал ли тебе хоть раз кто-нибудь из них, Оскар или Бодо, стать его женой?..

Валери на секунду задумывается.

Гельбер. ...И остаться с ним... навсегда... и делить с ним радости и горести... до конца... с человеком, который любит тебя, даже если ты сидишь в кресле-каталке... который будет тебя кормить и мыть... а?

Валери. Зиги! Мне пока еще не восемьдесят! Мне сорок!

Гельбер, не обращая внимания на реплику Валери, продолжает говорить, в то время как его руки не обследуют, а скорее гладят ее тело.

Гельбер. ...И ласкать каждый седой волосок... каждую морщинку на твоем лице... каждый сантиметр твоей дряблой кожи... с чувством нежности и благодарности...

Гельбер склоняется над лицом Валери, словно собирается поцеловать ее. В его глазах — восторг и собачья преданность.

Валери (*сухо*). Зиги! Отстань от меня со своими фантазиями на тему ухода за престарелыми! И дай мне наконец какую-нибудь пилюлю, чтобы я опять могла срать!

*Квартира Валери. Ванная комната. Унитаз. Ночь*

(*Крупным планом.*) Лицо Валери. В глазах ее отчаяние. Она открывает рот, набирает в легкие воздуха, рывком за-

держивает дыхание. Лицо искажается гримасой невероятного напряжения. Она издает стон, опять глубоко вдыхает и опять тужится — тщетно. Она в изнеможении опускает голову и тихонько хнычет.

Голос Кригница

...Ты хочешь страсти запредельной.

Да свистнет Божий бич,

И демоны отпрянут, истекая кровью...

*Комната в борделе. Ночь*

Бодо Кригниц сидит у туалетного столика и печатает набело свое стихотворение, посвященное Валери. При этом он то и дело критически обращается к своим рукописным наброскам. На нем джинсы и майка. На столике перед ним работающий вентилятор.

Кригниц. «...Ты — боль, которая...»

Он перестает печатать, берет в руки листок с черновым вариантом, читает.

Кригниц (*бормочет себе под нос*). «...Боль, которая... знакома каждому мужчине»... Говно!..

Он встает.

Кригниц. «Боль, которая... знакома...»

Он подходит к зеркалу перед умывальником и обращается к своему отражению.

[Отражение Кригница. Это не искусство, понимаешь, дерьмо собачье?

Кригниц (*раздраженно*). Понимаю! Но лучше я не умею!

Отражение Кригница. Ну, так напряги свои идиотские мозги, старый болван!]

Кригниц. Мука?..

Отражение Кригница. Ну конечно «мука»!  
«Ты — мука...»

Кригниц. «...Ты — мука, *посланная* каждому мужчине!»

Он восторженно смотрит на свое отражение.

Отражение Кригница. Ну вот, совсем другое дело! Можешь, значит, если захочешь, бездарь несчастная!

[Кригниц

...Да свистнет Божий бич,

И демоны отпрянут, истекая кровью...

Ты — мука, *посланная* каждому мужчине!

Он уже хочет вернуться к пишущей машинке, но его вдруг одолевают сомнения, и он опять обращается к своему отражению.

Кригниц. Это действительно сильно? Это точно подействует?

Отражение Кригница (*деловито*). Еще как подействует, Бодо. Поэзия — страшная сила!]

### *Улица перед борделем. Вечер*

Перед борделем останавливается черная карета.

### *Бордель. Фойе. Вечер*

Кригниц, в черном кожаном костюме мотоциклиста, проходит мимо стойки бара. В одной руке у него пластиковый мешок с цветочными лепестками, в другой — свернутое в трубочку и перевязанное ленточкой стихотворение для Валери. Двое мужчин в офисе — управляющий Карл и хозяин заведения Шварценберг, одетый со сдержанной элегант-

ностью джентльмен лет пятидесяти семи, — заняты хозяйственными бумагами. Карл; заметив Бодо, кричит в фойе.

Карл. Бодо! Оставь мне свой ключ! Сегодня у нас каждая койка на счету.

Кригниц изумленно смотрит на него.

Кригниц. Вы что, решили меня выселить?

Шварценберг выходит из офиса.

Шварценберг (*примирительно*). Нет, нет, нет, нет, Бодо! Это *твоя* комната, и она останется *твоей*... Просто Карл вовремя напомнил мне — сегодня день полочки...

Кригниц. Послушай, Швабе, я не привык быть кому-нибудь в тягость, ты меня понимаешь?

Шварценберг. Вот видите, Карл? Что я вам говорил? Он обязательно распузырится! Вы что, специально решили разлучить меня с нашим поэтом?

Карл (*Шварценбергу*). Нет, ну что за дела? Из-за какой-то одной-единственной ночи — устраивать спектакль! В четыре утра комната уже будет свободна — и пусть приходит!

Кригниц. Нет, нет, ребята, этот номер у вас не пройдет. Я сейчас же съезжаю. Я не хочу, чтобы какие-то уроды кончали на мою пишущую машинку...

Шварценберг. Да никто и не собирается... Бодо!

[Кригниц. Швабе! Не переживай за меня! Под любым мостом мне будет не хуже, чем в твоём бардаке!]

*Улица перед борделем. Вечер*

Кригниц грузит на мотоцикл свои пожитки и пишущую машинку. Потом подходит к карете, сует кучеру в руки

стихотворение, открывает дверцу и осыпает розовыми лепестками кожаные сиденья.

*Ресторан «Россини». Вечерние сумерки*

Официанты достают из больших картонных коробок белые свечи, упакованные в полиэтилен, разрывают упаковку и ставят свечи в подсвечники. На полу высятся груды упаковочного материала: тонкая папиросная бумага, в которую были завернуты подсвечники, и целлофан из-под свеч. Россини, в шляпе и плаще, только что вошедший в помещение, срывает свое раздражение на шофере Райтера Фредди.

Россини. ...Вполне достаточно было поставить пару свечей на *ее* столик! На черта ей обязательно тысяча свечей?.. Только потому, что ей, видите ли, в очередной раз исполнилось сорок лет? Этой спесивой шлюхе...

Фредди. Оскар хочет, чтобы во всем ресторане горели только свечи — чтобы никакого электричества!

Россини. Да, да... Твой Оскар... Хочет он, видите ли! Пусть купит себе свой собственный ресторан и там хозяйничает. А здесь я распоряжаюсь!

Фредди. Он говорит, что хочет видеть сегодня Валери в теплом... э-э-э... сказочно-романтическом свете... Ужин при свечах, понимаешь, Паоло?

Россини. Да, да... Скажи ему — в *моем* ресторане я хозяин. И я решаю, будет...

В этот момент открывается дверь и четверо рабочих вносят в зал свернутый ковер. Россини, вытаращив глаза, смотрит на них.

Россини. Что... что вам здесь надо?

Рабочий. Мы привезли ковер.

Россини. Какой еще ковер? Я не заказывал никакого ковра! И я не желаю видеть здесь никакого ковра! Понятно?

Фредди. Это Оскар заказал...

Россини (*орет*). *Nel mio locale il capo sono io, e io non voglio tappeti — allora tappeti fuori!*<sup>1</sup>

Он выдворяет рабочих.

Фредди (*мягко, увещевательно*). Паоло! Ну пожалуйста... Всего один. Маленький...

Россини (*устало*). *Vaffanculo!*<sup>2</sup>

### *Киностудия. Вечер*

Перед условной декорацией к фильму «Лорелея» мерцает несколько кастинговых видеомониторов. Перед смертельно уставшими сотрудниками расхаживают взад-вперед Оскар Райтер и Уху Цигойнер. На заднем плане переодеваются еще несколько кандидатов.

Райтер. ...Уху, говорю тебе в последний раз: в Германии ты не найдешь Лорелеи — таких баб здесь просто нет!

Цигойнер. Есть.

Райтер. А я тебе говорю: нет. Ты посмотри на них! Это же полный отстой! Это все какие-то занудные, напрочь лишенные какой бы то ни было сексуальной притягательности, провинциальные посредственные бл...

Все актрисы поворачивают головы в их сторону.

---

<sup>1</sup> Здесь я хозяин, и я не желаю никаких ковров — уберите их отсюда! (*ит.*)

<sup>2</sup> Пошел ты в задницу! (*ит.*)

Цигойнер. Да, да... Что ты мне все это рассказываешь, Оскар? Я и сам не слепой. Скажи это лучше вот этим своим троглодитам, чтобы они наконец поняли, что нам надо!

Один из ассистентов робко пытается оправдываться.

Ассистент. Э-э-э... извини, Уху, но это всё — хорошие, опытные актрисы...

Райтер (*орет на него*). Да плевать я хотел на их опыт!

Цигойнер (*тоже орет на него*). Вот именно! Плевать на их опыт! «Хорошие актрисы»!.. Где у тебя мозги? В жопе? Лорелея — это тебе не какой-то там захудалый персонаж, которого с грехом пополам способен изобразить первый попавшийся актеришка! Это...

Райтер. ...Это миф и трагедия!

Цигойнер. Нет, Оскар, тут я с тобой не согласен: это, наоборот, сказка и комедия...

Райтер. Э-э-э... нет, Уху... хотя, в общем-то...

Цигойнер. Это... это... вечно живой, не стареющий символ...

Райтер. ...Хмельной...

Цигойнер. Нет, Оскар... щемяще... э-э-э... романтической преданности мужчины... своей... собственной гибели... Страстная... (*У него перехватывает горло.*)

Райтер. Нет, Уху, никакая не страстная! Говорю тебе — хмельная! Хмельная готовность к року — физическая, духовная и сексуальная, друзья мои. Трагическая, фаустовская, немецкая!

Сотрудники и ассистенты смотрят друг на друга и кивают, так ничего и не поняв. Цигойнер отрицательно качает головой.

Цигойнер. Нет, Оскар, совсем не так... но... плевать. Во всяком случае, мне не нужны Цилли Ватусники или еще какие-нибудь рыжие куклы...

Райтер. Да это понятно!..

Цигойнер. ...Мне нужна молодая, высокая, белокурая, красивая женщина...

Райтер. Короче, святая блудница!

Цигойнер. Я и говорю: ангел и дьявол в одном лице... божественная и в то же время земная, девственная и порочная...

Райтер восторженно кивает.

Райтер. Точно! Совершенно верно! Ты прав, дружище! Иди сюда, я тебя обниму, старый мошенник!

Он обнимает Цигойнера.

Цигойнер. Как видишь, все очень просто! Вот она какая — женщина, о которой мы все мечтаем!

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

(Крупный план.) Красивая девушка с длинными белокурыми волосами (Белоснежка) поворачивает на велосипеде за угол и едет в сторону освещенного свечами ресторана «Россини», который виден на заднем плане.

*Ресторан «Россини». Вечер*

На всех столах горят свечи. Под столом Оскара Райтера расстелен большой ковер. Россини, заложив руки за спину, расхаживает взад-вперед и поглядывает через террасу на покрытое тучами небо. На лбу у него видны капельки пота.

Микеле (по-итальянски). Паоло... э-э-э... шеф, может, нам все-таки поставить пару столов на террасе, а?

Россини (*по-итальянски*). Чтобы я простудился!

Микеле протягивает ему термометр. В этот момент снаружи к ресторану медленно приближается Белоснежка.

Микеле (*по-итальянски*). Пожалуйста, Паоло... здесь внутри — тридцать два градуса!..

Россини (*по-итальянски*). Внутри — это не снаружи. Сейчас пойдет дождь. Будет гроза. И дождь.

За спиной Микеле, в окне, видно лицо Белоснежки, которая с любопытством заглядывает в ресторан. Россини с гордым видом направляется к окну и рывком открывает его.

*Тротуар перед рестораном «Россини». Вечер*

Россини (*грубо*). Что вы хотите? Что вы тут рассматриваете?

Белоснежка (*робко*). Извините... я... просто проходила мимо и смотрела... на окна... Я часто прохожу здесь и смотрю на окна... Но все не решалась...

Россини. Что вы не решались?

Белоснежка (*совсем смутившись и оробев*). Ну... подойти... поближе... Ваши... ваши окна всегда так ярко освещены, понимаете? Так отталкивающе, так не приветливо для... для тех, кто не принадлежит к вашим гостям... к этому обществу...

Ведь одни во мраке скрыты,  
На других направлен свет...

Россини с удивлением смотрит на незнакомую красивую девушку, в глазах у которой вдруг заблестели слезы.

Белоснежка

И вторых обычно видят,  
Но не видят первых, нет...<sup>1</sup>

Россини и Белоснежка стоят друг против друга у входной двери.

Россини. Вы... актриса?

Белоснежка вытирает слезы тыльной стороной ладони.

Белоснежка. А... а сегодня... со свечами... все вдруг как-то преобразилось... как в сказке... меня как будто кто-то поманил, тепло и ласково...

Россини скептически смотрит на девушку, потом бросает взгляд через плечо в зал, на красиво накрытые столы с горящими свечами. Он вдруг и сам неожиданно проникается особой, загадочно-таинственной атмосферой, преобразившей и облагородившей все вокруг. На лице его появляется довольная, почти счастливая улыбка.

Россини. Да... я подумал... почему бы не попробовать... э-э-э... более... теплее освещение, чтобы не было так... э-э-э... холодно и неприветливо, чтобы как-то... хоть немного повеяло теплом...

Он вытирает пот с лица. Слышны далекие раскаты грома.

Белоснежка. Это вы здорово придумали! Отличная идея! Так и хочется войти и сесть за столик...

Россини (*польщенно*). Спасибо, синьорина. Вы очень красивая женщина с очень тонким вкусом, синьорина.

Белоснежка. Когда я стану знаменитой и разбогатею, я закажу у вас столик... Лучше всего на тер-

---

<sup>1</sup> Б. Брехт. Трехгрошовая опера. Пер. С. Алта.

расе, летом, теплым, ласковым вечером... Как сегодня, но...

Россини. Э-э-э... э-э-э... сегодня у нас, правда, полный аншлаг, но... для вас, синьорина, я, пожалуй, смог бы найти свободное местечко...

Белоснежка (*смеется*). Нет, мне это пока не по карману! Я всего-навсего бедная девушка...

Россини. Ну... я вполне могу позволить себе... пригласить вас, синьорина?..

Белоснежка. Белоснежка!

Россини. Простите?..

Белоснежка. Да-да, меня так зовут — Белоснежка. Как в сказке. Я играю в детском театре. В сказках. Опять слышатся раскаты грома.

Россини (*улыбаясь*). Значит, вы все-таки актриса. Я почему-то так сразу и подумал. Я страстный поклонник театрального искусства. Среди моих постоянных клиентов много артистов, режиссеров... и продюсеров.

Белоснежка. Правда?

Россини. Да. Почти все — мои приятели.

Белоснежка. Что вы говорите!

Россини. Да-да. Приятели... и даже... э-э-э... близкие друзья. Если вы придете сегодня, я с удовольствием представлю вас кое-кому из них. Это, наверное, может пригодиться вам для вашей карьеры.

Белоснежка. Карьеры? Вы не рассердитесь, если я вам кое-что скажу?.. Совершенно откровенно...

Россини. Пожалуйста... синьорина...

Белоснежка беззастенчиво смотрит ему прямо в глаза. Вновь гремит гром, падают первые капли дождя.

Белоснежка. Все эти люди мне безразличны. Меня интересуют лично вы... но... я смогу не раньше десяти.

Она резко поворачивается и убегает. Россини стоит перед входом в ресторан и смотрит ей вслед, раскрыв рот от удивления. Ослепительно сверкает молния, раздается удар грома, и с неба обрушивается ливень. Не в силах оторвать глаз от девушки, которая, вскочив на велосипед, отчаянно жмет на педали, Россини идет боком, как лунатик, в сторону террасы, протягивает руку к ближайшему тенту и раскрывает его. Столпившиеся в дверях террасы и у окон официанты и работники кухни ошарашенно смотрят на своего шефа, который под проливным дождем раскрывает один тент за другим.

Россини (*по-итальянски*). Чего стоите, бездельники? Открывайте террасу! Бегом! Шевелись, Микеле! Накрывайте столы! Тащите свечи!

Микеле (*по-итальянски*). Но, шеф!.. Э-э-э... это...

Россини (*взволнованно*). Это последний настоящий теплый летний день! Наши гости желают сидеть на воздухе!

Официанты суетливо принимаются выставлять столы на террасу. Микеле со злостью смотрит вслед Россини, который проходит мимо него в зал и направляется к телефону. Россини, промокший до нитки, стоит у стойки и взволнованно, сдавленным голосом говорит в трубку.

Россини. Нет, *dottore*, не успокоительные капли... нет, нет... Наоборот, понимаете?.. Нет, *dottore*, не для женщины — *после* того, а для мужчины — *до* того!

### *Квартира Виндиша. Вечер*

*Крупный план:* тысячи экземпляров одной-единственной книги Якоба Виндиша — «Лорелеи».

В и н д и ш (*напевает себе под нос*). Серафина... Серафина...

Его тесная двухкомнатная квартира напоминает книжный склад: кругом высятся горы экземпляров «Лорелеи». Взгляд Виндиша скользит по обложкам разноязычных изданий с одним и тем же рисунком: лежащей на спине обнаженной женщиной с длинными белокурыми волосами. Виндиш, небритый, в халате, встает на стремянку и достает сверху издание на итальянском языке. Он с удовлетворением смотрит на книгу и улыбается.

В и н д и ш (*продолжая напевать*). Серафина... Серафина...

Он слезает со стремянки.

#### *Квартира Виндиша. Вечер*

В и н д и ш сидит за рабочим столом, уже выбритый и одетый, перед ним раскрытая на титульном листе книга. В одной руке он держит авторучку, в другой телефонную трубку. Перед ним высятся груды справочников и словарей.

В и н д и ш (*в телефон*). ...Да-да, «Sega...» как... э-э-э... buona sega — это понятно... а вот «...fina»? — что, через «ph»? как «philately»? или просто через «f», как «feeling»?

#### *Телефонный разговор между Виндишом и Цигойнером. Квартира Виндиша / лимузин Райтера. Вечер*

Цигойнер говорит по телефону, сидя рядом с Райтером в салоне его лимузина. Фредди ведет автомобиль.

Ц и г о й н е р. ...В итальянском нет никакого «ph», Якоб, в смысле «ф»... Просто «ф». Все пишется через «ф» — «философ», «филантроп», «физик»...

Райтер. Верно, через «ф» — как «фильм»! Скажи ему — «договор о съемках *фильма*»!

Виндиш. Да-да... это я и сам знаю! А вот с этими женскими именами — каждый раз приходится ломать голову... Может, ее родители греки?.. Э-э-э... то есть были греками...

Цигойнер. Да какие там, к черту, греки! Она приехала из какой-то глухой итальянской деревни... Пиши через «ф»! В общем, пиши как хочешь...

Райтер. Книги он, видите ли, подписывает! Пусть лучше наконец подпишет договор! Господин сочинитель!

[Цигойнер ...Э-э-э... послушай, Якоб, буквально два слова о деле...]

Виндиш. ...Через «ф», говоришь? Ну, не знаю... Имя это вообще-то происходит из еврейского... или даже арамейского, как тут пишут... э-э-э... и обозначает... вот, послушай! Очень знаменательно, между прочим! «Серафим — шестикрылый ангел высшего ангельского чина, носитель любовного огня...»

Цигойнер ...Да-да, Якоб, замечательно, «любовный огонь» — это потрясающе...

*Ресторан «Россини». Отдельный кабинет. Вечер*

Серафина входит в кабинет и с особой заботливостью сервирует стол для Якоба Виндиша.

*Квартира Виндиша. Вечер*

Виндиш, с выражением отчаяния на лице, сидит за своим письменным столом. Цигойнер стоит перед ним с текстом договора и чеком.

[Виндиш. ...Сядь, пожалуйста, я не могу сосредоточиться, когда передо мной кто-нибудь маячит!

Цигойнер садится на банкетку посреди стопок книг.

Виндиш. *Cordialmente?.. Amicalmente?..*<sup>1</sup> Не знаю... по-немецки я бы все же написал что-нибудь другое, в смысле стиля и содержания... Я бы не стал писать такие банальности, как «с дружеской симпатией» или «с сердечным приветом»! Ты бы тоже, наверное, никогда не написал ничего подобного, верно?

Цигойнер. Конечно нет.

Цигойнер идет в туалет; слышно, как его рвет.

Виндиш. Вот видишь. Я бы, пожалуй, написал скорее что-нибудь... двусмысленное... что-нибудь многозначное...

Цигойнер (*за кадром*). Да, да, Якоб, конечно...

Виндиш. ...придумал бы какую-нибудь игру слов... изящную, но, конечно же, не слишком фривольную...

Цигойнер (*за кадром*). Разумеется...

Виндиш. ...но какой смысл во всем этом, если женщина не владеет твоим родным языком?..

Цигойнер (*за кадром*). Никакого...

Виндиш. ...Хотя в моем случае это не имеет значения, потому что... она... ее внешность, ее движения — просто воплощение цельности и гармонии...

Цигойнер. Да, да, совершенно верно.

Он возвращается в комнату и протягивает Виндишу договор, раскрытый на той странице, на которой должна стоять

---

<sup>1</sup> *Здесь: От всего сердца?.. С дружескими пожеланиями?.. (ит.)*

подпись. Виндиш не замечает этого. Подперев рукой подбородок, он мечтательно улыбается.]

Виндиш. ...А эта улыбка... эта ангельская улыбка... Если я отвечу этой улыбке на своем родном языке, она не поймет меня... а на ее языке я тем более не смогу... Я не знаю, что мне делать... ума не приложу...

Цигойнер. Якоб, не ломай себе голову, мы решим эту проблему спокойно, без суеты... всему свое время: сначала ты подписываешь договор...

Он придвигает договор к Виндишу.

Цигойнер. ...получаешь от Оскара чек на миллион... (*кладет чек на текст договора*), и мы делаем классный фильм... по твоей книге!

До Виндиша постепенно доходит смысл сказанных слов.

Виндиш. Я не хочу никакого фильма по моей книге.

Цигойнер. Что?..

Виндиш отодвигает от себя договор и чек.

Виндиш. Я не желаю никакой экранизации моей книги — я ведь уже это не раз говорил!

Цигойнер. Что? Наоборот, ты в присутствии моей жены сделал однозначное, можно сказать, официальное заявление о своем согласии...

Виндиш. Я? Да никогда этого не было!

Цигойнер. Нет, Якоб, было!

Виндиш. Нет, Уху, не было!

Цигойнер. Нет, было!

Виндиш. Нет. Единственное, что я сказал, так это: «Пожалуйста, Фанни...»

Виндиш. ...Я бы не хотел вникать в такие... интимные подробности вашей супружеской жизни... Прошу тебя, избавь меня от этих откровений!

За накрытым обеденным столом под маркизой сидят Фанни и Виндиш. Чемоданы Виндиша стоят перед дверью террасы. Из сада доносится шелканье садовых ножниц. Взгляд Виндиша падает на садовника, который вытирает пот на груди и под мышками.

Виндиш. ...Э-э-э... в любом случае... я вам тут ничем помочь не могу...

Фанни. Нет, можешь! Понимаешь, это есть какой-то великий тайна — если Юбю не делает никакой фильм — у него не встает. А если он только начинать делать фильм — у него встает... всегда... без проблемы!

Виндиш. Да... все это очень мило... но...

Виндиш стонет. Ему явно неприятна эта тема. Фанни берет его руку в свои ладони.

Фанни. *Ecoute, Якоб, s'il te plaît*<sup>1</sup>: твой «Лорелея» — потрясающая фильм!

Виндиш. Это не фильм, это книга.

Фанни (*патетически*). Якоб! Ты хочешь разрушать нашу брак? Нашу с Юбю потрясающую брак? Ты хочешь убивать наша большая любовь?

Виндиш. Нет, конечно нет...

Фанни (*глядя на него с сияющей улыбкой*). О Якоб!  
*Tu es un vrai ami!*<sup>2</sup>

Она садится к Виндишу на колени и обнимает его самым недвусмысленным образом. Виндиша смущает присутствие садовника.

<sup>1</sup> Послушай, пожалуйста (*фр.*).

<sup>2</sup> Ты — настоящий друг! (*фр.*)

Виндиш. Фанни! Пожалуйста... не здесь... то есть не сейчас! Я же еще даже не успел доесть...

Фанни. *Mais je te dit: il ne bande plus!*<sup>1</sup>

Виндиш. Да-да... это ужасно... но... он в любой момент может спуститься...

Фанни. Не может. Он принял таблетки от желудка, от боли и снотворное... И теперь лежит в постели, как дохлая муха! *Viens! Viens!*<sup>2</sup>

Она тащит его в салон. Виндиш медлит.

Фанни. В конце концов — ты друг или нет?..

### *Квартира Виндиша. Вечер*

Цигойнер, распалившись, склоняется над письменным столом Виндиша.

Цигойнер. ...И что ты на это ответил?

Виндиш. ...Э-э-э... я сказал: да, конечно, друг... Если это жизненно необходимо для сохранения вашего счастливого брака...

Цигойнер. ...Совершенно верно! А потом ты трахался с ней, скотина, в то время как я лежал в постели, тяжелобольной!

Виндиш. Да ничего подобного!.. Никогда я с твоей женой... не... э-э-э...

Цигойнер. Нет, трахался, тварь! Друг называется! Хорош друг — всадил своему лучшему другу нож в спину! Предатель!

Цигойнер театральным жестом берет договор, рвет его на мелкие кусочки и бросает на стол. Потом берет чек и тоже рвет его пополам.

<sup>1</sup> Говорю тебе — у него больше стоит! (фр.)

<sup>2</sup> Пошли! Пошли! (фр.)

Цигойнер. Ты больше никогда меня не увидишь! Понял? Никогда!

Он быстро идет к двери.

Виндиш. Уху! Подожди! Стой!..

Цигойнер уходит, громко хлопнув дверью.

*Улица перед домом Виндиша. Салон лимузина Райтера. Вечер*

Машина трогается с места.

Райтер. Что? Разорвал?..

Цигойнер. Да.. потому что... ему там что-то вдруг не понравилось...

Райтер. Что ему там еще могло не понравиться?

Цигойнер. Да так, ерунда, мелочи! Чисто формальные, языковые... э-э-э... шероховатости.

Райтер. И из-за этого он рвет договор?.. Он что, вообще уже ни черта не соображает?!

Цигойнер. Да брось ты! Ты же знаешь, у него давно уже крыша съехала. Ему достаточно увидеть в тексте какую-нибудь ерунду... какую-нибудь маленькую ошибку — что-нибудь вроде «инцидент» вместо «инцидент», или... я не знаю... «предпринять меры» вместо «принять меры», — и он уже себя не контролирует... Я не воспринимаю это всерьез. Успокоится, придет к Россини, я ему дам новый договор — мы так и договорились, — и он подпишет как миленький. Обещал.

Райтер. А чек он... взял?

Цигойнер. Нет. Чек он, к сожалению, тоже... порвал. В ярости...

Райтер с недоверием смотрит на Цигойнера. Потом достает свой мобильный телефон и набирает номер.

Райтер (*в трубку*). Послушай, Эдвин, глиста параграфная! Как ты смеешь подсовывать не кому-нибудь, а самому Якобу Виндишу договор с ошибками? А? Легастеник несчастный! Что?.. Юридическим языком? Да насрать мне на твой юридический язык! Через час ты мне принесешь в «Россини» новый договор, написанный безупречным языком, без единой ошибки! Понял? Двоечник неграмотный!

*Квартира Россини. Спальня. Вечер*

Россини входит в спальню с подушкой в руках. Он уже переоделся. Теперь на нем очень элегантный кремовый летний костюм и красный галстук. Он кладет на кровать рядом со своей подушкой еще одну подушку и разглаживает покрывало. Затем отпирает ключиком шкаф, открывает дверцу. При этом автоматически включается освещение шкафа. Внутри — своего рода домашний алтарь со статуэткой Мадонны. Россини обмакивает пальцы в чашу со святой водой и крестится. Потом вынимает чашу со святой водой вместе с кистью из шкафа, обмакивает кисть в воду и обрызгивает свою огромную двуспальную кровать. Затем ставит чашу обратно, еще раз обмакивает кисть в святую воду, втягивает живот и, оттянув левой рукой пояс брюк, брызгает себе в штаны.

Россини (*извиняющимся тоном, глядя на Мадонну*). *Scusa!*<sup>1</sup>

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Россини в прекрасном настроении, окрыленной походкой пересекает улицу.

*Терраса ресторана «Россини». Вечер*

Большинство столиков, накрытых белыми скатертями и освещенных свечами и фонариками, на террасе уже заняты.

---

<sup>1</sup> Извини! (*ит.*)

За одним из них сидит доктор Гельбер с супружеской парой среднего возраста (господин и госпожа Ледерштейгер). Россини выходит на террасу, приветствует гостей, приветливо кивая направо и налево, и пытается поймать взгляд Гельбера.

*Россини (сдавленным голосом). Dottore!..*

Гельбер поднимает глаза, кивает Россини и указывает пальцем на свою медицинскую сумку.

*Старый район города. Задний двор. Вечер*

Белоснежка едет на велосипеде по лужам мимо мусорных контейнеров и въезжает на убогий задний двор. В конце двора лестница в полуподвальный этаж. Голая лампочка освещает табличку со стрелкой и надписью «Театр».

*Театр / квартира. Вечер*

Белоснежка входит в помещение за сценой, которое служит чем-то вроде импровизированного жилья (матрацы на полу, крохотная кухня-ниша и т. п.) и одновременно гримерной, костюмерной и складом реквизита. Ведущий на сцену проем в стене завешен занавеской.

*Белоснежка. Цилли!..*

Белоснежка бросает свою сумку и полиэтиленовый пакет с покупками на постель, подходит к занавеске и отдергивает ее.

*Белоснежка. Ну что? Как прошел кастинг? Ты получила роль?*

На сцене в позе крайнего отчаяния сидит на золотом стуле Цилли Ватусник. На ней костюм сказочного принца. Она загримирована. В руке у нее бутылка с водкой. Она поднимает голову и смотрит на Белоснежку со злобой и отчаянием.

Белоснежка (*раскрывает объятия*). Ах, Ватусник! Бедняжка! Иди ко мне, я тебя пожалею!

Цилли в ярости бьет ее в лицо.

Цилли. Где ты была? Грязная, двулика сучка!

Цилли бросается на Белоснежку и хватает ее за волосы.

Белоснежка. А-а-а! Больно! Отстань от меня, пьяная рожа! Больно!

Цилли. Да-да, тебе больно! А мне, по-твоему, не больно? Еще как больно, потому что ты — холодная, бесчувственная змея! Пададь вонючая!

Белоснежка громко кричит. В зрительный зал входят две пожилые дамы со своими внуками.

Первая дама (*робко*). Добрый день! Э-э-э...

Белоснежка. Перестань! А-а-а! Ты мне все волосы выдерешь, дура!

Цилли, которая ниже ростом и явно слабее Белоснежки, притягивает ее голову за волосы к полу и ставит ее на колени.

Цилли. Да-да, вот именно — выдеру! Твои красивые, длинные, золотые волосы...

Дамы и дети изумленно смотрят на сцену, где Цилли, упершись ногой в плечо кричащей Белоснежки, тянет на себя ее волосы.

Цилли. Все повыдираю!

Вторая дама. Прошу прощения! Здесь будет детский спектакль?

Белоснежка, вырвавшись, молотит Цилли кулаками.

Белоснежка. Я не собираюсь больше терпеть твою дурость, Ватусник! Больше ты меня мучить не

будешь! Садистка несчастная! Рожа лесбийская! Извращенка! Сука!

Входит пожилой мужчина с внучкой.

Пожилой мужчина. Давай быстрее! Уже началось!

Белоснежка. Столько лет я все это терпела! Ты меня превратила в рабыню! В глупую, забитую куклу, ни на что не годную, кроме как трахаться да лизать тебе жопу! И вытирать сопли! Я была мусоропроводом для твоей помойной души!..

Первая дама (*возмущенно*). Безобразие! Это никакая не «Спящая красавица»!

Вторая дама. Идемте, дети! Идемте! Нам здесь делать нечего!

Белоснежка. Но с меня хватит, Ватусник! Ты можешь тут гнить дальше, в этом вонючем подвале! А я уйду. Я пойду своей дорогой, без тебя!

Цилли (*насмешливо*). Ну и куда ты пойдешь, жалкая дилетантка? Единственное, что ты можешь, — это скакать из одной койки в другую и сиськами прокладывать себе дорогу наверх!

Пожилой мужчина восторженно слушает диалог.

Белоснежка. Да. Я могу это — если захочу. В отличие от тебя!

Цилли. От меня? Да мне это совсем не нужно! У меня есть профессия. Я могу танцевать, я могу петь... я могу...

Белоснежка. Какая же ты дура, Цилли Ватусник! Неужели ты всерьез надеялась получить роль в этом фильме? Все это не для тех, кто, как собачонка,

бегает с кастинга на кастинг и до посинения стоит в очереди на кинопробу! И уж тем более не для тебя! Посмотри на себя в зеркало! Маленькая рыжая крыса!..

Она срывает с головы Цилли парик. Маленькая девочка в зрительном зале встает и тянет дедушку за рукав.

Девочка (*плаксивым голосом*). Дедушка! Мне больше не нравится эта сказка! Я хочу домой!

Дедушка с неохотой встает и плетется за внучкой к выходу.

Белоснежка. ...Ты, со своими обгрызенными ногтями, толстыми, кабаньими ножками, с этой клоунской физиономией, с этим носом-картошкой и этим жутким перегаром пополам с запахом пота и подвала, — да неужели ты и в самом деле думаешь, что хоть один идиот ради тебя припрется в кино?..

Зрительный зал опустел. В глазах Цилли слезы злости и отчаяния.

Цилли (*сначала тихо, потом все громче*). Да, Белоснежка... ты на свете всех милее... Я не такая красивая, как ты... Но зато я талантливая актриса! Великая актриса! Я все могу сыграть. Все!

Белоснежка. Только не Лорелею.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Перед рестораном останавливается такси. Из него выходят три господина в черных костюмах с кейсами в руках.

*Терраса ресторана «Россини». Вечер*

Три господина (доктор Мельк, Хопф и Вайх) садятся за свой заранее заказанный столик.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Подъезжает лимузин Райтера. Из него выходят Райтер и Цигойнер. Райтер одергивает пиджак и идет к освещенному свечами ресторану.

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька.  
Вечер*

Мельк (*озирается, ищет кого-то глазами*). Ну и где он? Я его не вижу. Если мне назначают встречу, я прихожу вовремя. А если я оказываюсь в таком дерьме, как он, то я вообще являюсь за четверть часа до назначенного срока.

Хопф. Э-э-э... вообще-то мы с ним... э-э-э... конкретно о встрече не договаривались, господин доктор...

Вайх. ...Но он должен появиться с минуты на минуту, потому что... э-э-э... бывает тут каждый вечер...

Мельк. Что? Не договаривались?.. Вы что, хотите сказать, что мы подкарауливаем его здесь, а?

Мельк недоверчиво-пренебрежительно смотрит на Хопфа и Вайха.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Райтер с улыбкой триумфатора идет навстречу Бодо Кригницу, который как раз подъехал на мотоцикле и снимает шлем. Слышен приближающийся цокот копыт.

Кригниц. Послушай, вся эта дешевая иллюминация — это твоя затея?

Райтер (*обнимает его*). Дай я тебя обниму, старый мошенник! Ну что, Вальтер фон дер Фогельвейде, вооружился для битвы за женщину?

Кригниц (*ухмыляясь*). Искусство против бабок!  
Райтер (*ухмыляясь с видом победителя*). Бриллианты против комедиантов!

Он достает из кармана футляр для драгоценностей и со щелчком открывает крышку. Внутри сверкает роскошное кольцо с бриллиантом. В этот момент перед рестораном останавливается карета. Кучер спрыгивает с козел и открывает Валери дверцу. Из кареты дождем сыплются лепестки роз. Райтер презрительно смотрит на Кригница.

Райтер. Лепестки роз! «Красивая женщина в лепестках роз»! Это почти такой же примитивный кич, как и твоя лирика.

Валери машет ему рукой, в которой держит стихотворение Кригница.

Кригниц (*презрительно*). Бриллианты! Очень оригинально! Мой приятель, Тугая Мошна, выкатывает свою тяжелую ювелирную артиллерию!

Райтер (*ухмыляясь*). Ну и что?

Валери выходит из кареты и с сияющим взглядом подходит к Кригницу и Райтеру. Она восторженно смотрит на освещенный свечами ресторан.

Валери. Свечи! Сотни, тысячи свечей! В мою честь! В честь моего дня рождения!

Райтер надевает ей на палец бриллиантовое кольцо и бросает на Кригница торжествующий взгляд. Валери подходит к окнам ресторана и смотрит внутрь, в озаренный теплым светом зал.

Райтер (*Кригницу*). Ну, что скажешь? Видел мой ковер?

Кригниц. А ты читал мое стихотворение?

Гельбер встает, отходит вместе с Россини к свободному столику и достает из своей сумки четыре маленькие коробочки.

Гельбер (*тихо*). Вот это — таблетки, это — порошок, это — капли, а это — свечи.

Россини (*испуганно*). Свечи?..

Гельбер. Будь спокоен, это совершенно новый, сверхнадежный многокомпонентный препарат. Тут самое главное — временной фактор и соблюдение очередности... Ты уже... э-э-э... приблизительно знаешь, когда тебе надо... э-э-э... так сказать, быть в наилучшей форме?

Прежде чем Россини успеваает ответить, сзади к ним подходит Оскар Райтер и хлопает Гельбера по плечу. Три джентльмена в черном поворачивают головы в их сторону.

Райтер (*с демонстративной самоуверенностью*). «В наилучшей форме»? Ты уже раздаешь свои чудодейственные капли, Зиги, а? Аптекарская твоя душа! Парацельс фон Пилюликус! Посмотри на меня, Паоло! Мне не нужны никакие пилюли, я всегда «в наилучшей форме»!

Три джентльмена в черном переглядываются. Россини проворно сует лекарства в карман брюк.

Райтер. Паоло, старый мошенник! Что ты скажешь по поводу моего освещения, а? *Candlelight*<sup>1</sup> — гениально, правда? Жаль только, что сегодня такая

<sup>1</sup> Здесь: При свечах (*англ.*).

хорошая погода, а то бы мы ужинали внутри, на новом ковре.

Он обнимает Россини, незаметным жестом указывает ему на столик, за которым сидят три джентльмена в черном, и продолжает, понизив голос.

Райтер. Слушай меня внимательно: видишь вон тот столик, где сидят трое в черном? Я хочу, чтобы ты лично обслуживал этих господ — с особой вежливостью и предупредительностью, понимаешь? И даже на пушечный выстрел не подпускал к ним своих рабов! А нам принеси пока шампанского!

За спинами Райтера и Россини Гельбер подходит к Валери, останавливается перед ней в почтительной позе и серьезно смотрит ей в глаза.

Гельбер. Валери... я... хотел бы вручить тебе... один маленький презент.

К ним, с выражением любопытства на лице, подходит Кригниц.

Валери (смеясь). Надеюсь, это не кресло-каталка, Зиги?

[Гельбер. Разрешите мне в день твоего рождения, дорогая Валери... в этот памятный день...

Райтер. Ну чего вы тут застряли? Валери! В чем дело, Бодо?

Кригниц. Ну, давай, Зиги, рожай наконец! Что приготовил наш добрый доктор Айболит для моей королевы? Наш славный Муси-пуси-у-тю-тю...

Он с видом хозяина обнимает Валери за бедра. Гельбер игнорирует эти провокационные выпады.

Гельбер. Это всего лишь пустяк...

Гельбер достает из кармана жилета тонкую золотую цепочку, на которой висит маленький ключик, и протягивает ее Валери.

Гельбер. Этот ключик, Валери...

Кригниц. ...От моего сердечка, от маленького сопливого сердечка доктора Муси-пуси, верно?

Райтер (*отодвигает Гельбера в сторону*). Ну все, хватит, пошли! Я умираю от жажды! Пожалуйста на праздник, господа!

Гельбер. ...Это не простой ключик, Валери...

Валери. Спасибо, Зиги. Спасибо!

Она уходит с Райтером и Кригницем. Гельбер смотрит ей вслед, затем берет свою сумку, но тут перед ним вырастает Шарлотта Зандерс, в солнечных очках и с театрално-страдальческой миной.

Шарлотта. Зиги, ты мне срочно должен дать какую-нибудь таблетку! У меня ужасный приступ мигрени!

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Валери сидит между Райтером и Кригницем. Оба ее кавалера одной рукой берут меню, а другую автоматически опускают под стол, в поисках ляжек Валери. Валери держит свое меню обеими руками, пробегает его глазами, затем кладет на стол и любуется кольцом с бриллиантом.

Валери. [Я не знаю... Мне сегодня как-то ни на что не решиться. Предлагайте вы!]

Она откидывается назад и немного сползает со стула, чтобы пошире раздвинуть ноги. Она обольстительно улыбается

и переводит взгляд с одного на другого. Райтер подозрительно смотрит на Кригница.

Райтер. Бодо! Где твоя рука? Опять ты за свое? Кригниц. А ты? Где *твоя* рука?

Райтер (*улыбаясь*). Вот именно — *моя* рука! Где хочу, там и держу.

Кригниц. То же самое с моей рукой. А если ты недоволен — я могу сжать ее в кулак и долбануть тебя ею по башке!

Райтер. Считаю до трех. Если на счет «три» твоя рука не будет лежать на столе — ты будешь лежать под столом! Раз... два...

Прежде чем Райтер успевает сказать «три», Валери поднимает обе руки из-под стола, целует одну, потом другую и крепко держит их в своих ладонях.

Валери. Вот так я хочу держать вас всегда! До скончания века. Мне сегодня так хорошо! Я чувствую себя такой молодой... такой красивой... такой легкой... как никогда! А вы что скажете?

Райтер. Да, да... «Ты, как цветок, прекрасна, чиста и холодна...»

Он с вызывающей ухмылкой смотрит на Кригница.

Райтер. Гейне!

Кригниц иронически усмехается.

Валери. Да, потому что мне так хорошо! Сегодня я хочу жить! Сегодня я хочу испытать что-нибудь... особенное! Что-нибудь... волнующее! Давай, Бодо, скажи мне что-нибудь волнующее!

Кригниц, улыбаясь, берет руку Валери, подносит ее к губам, целует кончики ее пальцев, смотрит то на нее, то на Райтера и начинает читать стихи.

Кригниц

...Она была прекрасна, и в глазах ее затаилась тоска по сильным, зрелым мужчинам, словно созданным, чтобы убивать...

Валери (*закрыв глаза*). Классно, Бодо! Я тащусь!..

Райгер. Просто супер, Бодо! Здорово сказано! Еще один такой прикол — и ты получишь первый приз за самый длинный язык среди женщин!

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька. Вечер*

Трем джентльменам в черном подают закуску. Хопф и Вайх переглядываются с выражением неуверенности в глазах.

Хопф. Может, он нас не заметил?

Вайх. При таком освещении — вполне возможно.

Мельк (*спокойно*). Можете не сомневаться — он нас заметил. Хопф, сходите-ка за ним и приведите его сюда!

Хопф. Я? Почему я?

Мельк (*холодно*). Потому что *вы* заварили эту кашу.

Хопф. Позвольте! Я никогда... э-э-э... лично, так сказать... я всегда действовал только... э-э-э... по указанию сверху...

Он смотрит на Вайха.

Мельк. Ну тогда идите вы, Вайх!

Вайх. Одну минутку, господин доктор! Как вы знаете, я с самого начала был настроен весьма скептически. В сущности, я был против. Но потом... потом вы... лично дали распоряжение, чтобы я...

Мельк (*холодно*). И вы можете показать мне соответствующую бумагу? С моей подписью?..

Цигойнер переоделся и идет к своему столику. Там уже сидит Шарлотта. Перед ней стакан с водой, в котором шипит таблетка, рядом еще один стакан и бутылка граппы. Цигойнер кладет свое грязное белье на пакет со свежим.

[Цигойнер (*стоя*). Послушай, Лотти... вообще-то этот — мой стол. Твой — вон там.

Шарлотта (*раздраженно*). Ну и что такого? Могу я хотя бы спокойно допить здесь свой аперитив?

Цигойнер. Ну, если это так необходимо...

Он садится и принимается за почту. Шарлотта смотрит на стол — он накрыт на четверых.

Шарлотта. Или ты кого-то ждешь?

Цигойнер (*с отсутствующим видом*). Нет.

В этот момент подходит Микеле с бутылкой красного вина и наполняет бокал Цигойнера.]

Микеле. Звонил ваш ассистент, господин Цигойнер. Он сказал, что нашел в своей картотеке еще трех... э-э-э... крутых блудниц... Он сейчас пришлет их сюда...

Цигойнер. Кого он пришлет? Крутых блудниц?..

Шарлотта. Значит, ты все-таки ждешь кого-то...

Микеле. Да... так он примерно и сказал... мол, это три порочные девы, ангелоподобные ведьмы... или что-то в этом роде... Вы, мол, в курсе...

Цигойнер издает стон.

Шарлотта. Ага. Понятно. Три шлюхи. Значит, ты решил, что шлюхи — это эффективное средство от импотенции!

Цигойнер. Послушай, Лотти, отвали, а? Оставь меня в покое! (*Обращаясь к Микеле.*) Сходи к Зиги, пусть даст мне мои таблетки от желудка. А потом принесешь мне тарелку макарон... Нет, не макарон... принеси мне суп с... э-э-э... с яйцом!

Микеле. *Una stracciatella — subito*<sup>1</sup>.

Микеле поворачивается, чтобы уйти. Шарлотта хватается за руку Цигойнера.

Шарлотта. Понимаешь, Уху... я просто была немного зла на тебя... после этой дурацкой ночи... Но... теперь я поняла: секс... у нас с тобой... ну, в общем, секс между нами... не должен играть главную роль, понимаешь?..

Возвращается Микеле. Цигойнер чешет свободной рукой шею.

Микеле. *Scusi*... Синьор Уху, а... яйцо — это ничего для вашей аллергии? Бульон с яйцом?..

Цигойнер. А *minestrone*<sup>2</sup> — свежий?

Микеле. Очень свежий... но в нем горох.

Цигойнер. Горох? Ну, так пусть он его вынет, горох!

Он кладет руку на живот, морщась от боли. Микеле уходит.

Шарлотта. Нет, правда, Уху. Я не принимаю это на свой счет — то, что у тебя не встает со мной...

Микеле опять возвращается.

Микеле. Э-э-э... *Scusi*... Может, фасоль тоже?

---

<sup>1</sup> Одна страччьятелла. Сию минуту (*ит.*).

<sup>2</sup> Суп (*ит.*).

Шарлотта. Это у тебя просто временное явление. Мы с этим как-нибудь разберемся.

Цигойнер. Пусть уберет все овощи... Пусть оставит только картофель и... немного разомнет его.

Микеле. Понял — картофельный бульон, картофель размять. Очень легкое, здоровое блюдо, *subito*...

Микеле уходит. Цигойнер шарит по карманам в поисках сигарет.

Шарлотта. ...Ну а нет — тоже не страшно, Уху... Мы ведь... можем просто жить вместе... Ты переедешь ко мне, каждый сохранит свою свободу — никаких обязательств друг перед другом... Иногда мы будем проводить вечера вместе, дома... Я приготовлю что-нибудь вкусное... и...

Цигойнер. Микеле! Где мои сигареты? И масло для ванны?

Микеле (*от другого столика, занятый обслуживанием другого клиента*). К сожалению, это вся почта, ничего другого не было!

Шарлотта. ...а потом мы вместе ляжем спать, как братик и сестричка, и если...

Цигойнер в приступе бешенства бьет кулаком по столу.

Цигойнер. Тварь неблагодарная!.. Ну почему она не шлет мне мои сигареты?.. Не иначе, она решила загнать меня в гроб!..

Он вскакивает и несется вглубь помещения.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

С улицы на террасу ресторана входят три женщины очень экстравагантной наружности, с длинными белокуры-

ми волосами. Все три сильно накрашены. Они больше похожи на старых, облезлых русалок, чем на Лорелею. Шарлотта презрительно смотрит на них, затем берет свою бутылку граппы и возвращается за свой столик. Микеле провожает трех блондинок к столику Цигойнера.

*Телефонный разговор Цигойнера с Фанни.  
Ресторан «Россини» / вилла в Провансе. Вечер*

Цигойнер стоит у стойки. Фанни сидит на тахте в гостиной, дверь на террасу открыта. Ее любовник Жан-Люк готовит ужин на кухне и время от времени выходит с подносом на террасу, где он накрывает стол. На заднем плане видны сад и освещенный бассейн.

Цигойнер (*раздраженно*). Фанни! Я каждый месяц посылаю тебе кучу денег, чтобы ты в *моем* доме со *своим* любовником могла вести приятную и беззаботную жизнь! Почему же тебе так трудно всего-навсего регулярно и своевременно посылать мне мои сигареты и масло для ванны? Что я еще должен сделать, чтобы заслужить твою благодарность?

Фанни. Ты говоришь глупый вещи, Юбю! Ты думать, что я могу быть счастливая только в твоя вилла! Я могу быть счастливая везде! [Я могу быть счастливая в любая *cabane*...<sup>1</sup> в любая барак, на голый пол из земля... в палатка на лугу...] А ты не можешь! Ты не можешь быть счастливая нигде! И потому ты ругаешься на меня! Я послала Россини твоя идиотский посылка еще неделя назад, *comme d'habitude, chaque semaine je t'envoie ton putain paquet de merde!*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Хижина (*фр.*).

<sup>2</sup> Как обычно, каждую неделю я посылаю тебе твою блядскую, сраную посылку! (*фр.*)

*Столик Райтера. Вечер*

Хопф стучит Райтеру пальцем по плечу.

Хопф. Оскар!

Райтер оборачивается и разыгрывает удивление.

Райтер. Руди! Привет, старый мошенник! Какими судьбами? Ты один? Садись!

Хопфу явно не по себе оттого, что Райтер приветствует его на виду у всех с такой фамильярностью.

Хопф (*обращаясь к Валери и Кригнуцу*). Прошу прощения... Хопф... Я, собственно, не хотел мешать... Оскар, мне нужно срочно тебе кое-что сказать... с глазу на глаз.

Райтер встает и отходит с Хопфом в сторону.

Хопф (*тихо*). Оскар... мы... э-э-э... совершенно случайно оказались здесь — я, Вайх и доктор Мельк из Франкфурта, член правления...

Райтер. Вот как? Добрый вечер! (*Машет в сторону столика, за которым сидят Вайх и Мельк.*)

Хопф (*тихо*). ...Да... и доктор Мельк хотел бы... э-э-э... наконец увидеть... э-э-э... то есть получить договор на «Лорелею».

Райтер. Да-да, конечно, разумеется! В любой момент.

Хопф (*испуганно*). Нет, нет, Оскар, не «в любой момент» — сегодня вечером!.. Понимаешь?..

Райтер. Как «сегодня вечером»? Он что, с ума сошел? Мои договоры лежат в офисе, в отделе документации, в сейфе! Или он думает, что я разгуливаю по вечерам, засунув их себе в трусы?

Х о п ф (с испариной на лбу). Послушай, Оскар, мне плевать, куда ты их себе засунул! Езжай в офис и привези договор сюда!.. Срочно!.. Иначе Мельк заставит меня аннулировать все твои кредиты!

Р а й т е р (улыбаясь). Да брось ты! Устроить такое свинство своему другу — на это ты никогда не решишься!

Х о п ф. Оскар, я больше ничего не могу для тебя сделать. Сейчас, когда мне приставили нож к горлу и пистолет к затылку... Когда у меня земля горит под ногами... Если до десерта договор не будет лежать у нас на столе, я вынужден буду уничтожить тебя, Оскар... К своему большому сожалению...

### *Столик Гельбера. Вечер*

Гельбер с тоской смотрит, как Валери, смеясь, флиртует с Кригницем.

Г - н Ледерштегер. Господин доктор, скажите... Господин доктор, вы меня слышите? А груди... вы... тоже можете?..

Фрау Ледерштегер. Перестань, Альфред! Пожалуйста! Я не хочу никакие груди, я хочу новый нос.

Г - н Ледерштегер. Подожди, Киска! Кто знает, как ты потом будешь выглядеть с таким византийским шнобелем!.. [Ну так как, господин доктор? Груды вы... э-э-э... тоже без проблем переделываете?]

Гельбер (с отсутствующим видом). Груды, груди... По сравнению с носами — это детская забава...

Г - н Ледерштегер. И... увеличиваете?.. Ну, я имею в виду... до любых размеров?]

Фрау Ледерштегер. Альфред, я ненавижу свой нос! Я с детства не могу смотреть на него без отвращения! Я хочу...

Г-н Ледерштегер. Послушай, Киска, оставь-ка нас на минутку с господином доктором!.. Да, так вот, господин Гельбер, а нельзя ли моей Киске тоже сделать... э-э-э... такие... колотухи?.. Такие толстые, здоровые титьки?

*Коридор и рабочий кабинет хозяина ресторана «Россини».*

*Вечер*

Кабинет расположен напротив кухни. Горит неоновое освещение. Цигойнер роется в залежах папок, стопок чистых скатертей и салфеток, коробок из-под вина и т. п. Он ищет свою затерявшуюся почту. В дверях появляется Россини. В одной руке у него ведро для шампанского, в другой подсвечник.

Россини (*мечтательно*). Уху, я сегодня встретил женщину...

Цигойнер (*раздраженно*). Ну вот же они, мои сигареты! Я наезжаю по телефону на Фанни — а они валяются у тебя в конторе! Ну почему я не могу нормально получить свою почту в твоей паршивой забегаловке?

Россини входит в помещение. В неоновом свете отчетливо видно, что его брови, ресницы и волосы на висках подкрашены тушью, губы неестественно красного цвета, морщины на лице и на шее скрыты под обильным макияжем.

Россини. ...вот это женщина, скажу я тебе!.. Как из сказки!

Цигойнер ошарашенно смотрит на Россини.

Цигойнер. Послушай, Паоло... ты... э-э-э... ты что — э-э-э?..

Россини локтем выключает свет.

Россини. Молодая, высокая, белокурая, красивая... А фигура!.. Знаешь, сразу хочется иметь пять рук!

Цигойнер берет сигареты и корреспонденцию.

Цигойнер (*сухо*). Да-да... И три члена.

Россини (*патетически*). Нет, нет, Уху... Эта женщина — ангел... Она — святая. Ты же знаешь: я кое-что понимаю в женщинах. Судьба... Сама судьба пожелала, чтобы в моей жизни произошло это чудо... Я женюсь на ней...

Цигойнер. Паоло, ты что, совсем сдурел?

Россини. Да, я женюсь на ней... Она будет матерью моих детей... хранительницей очага... моей радостью... моим утешением в старости...

*Театр в полуподвале. Ванная комната. Вечер*

Белоснежка, одетая и покрашенная, в ярости трясет ручку запертой двери — Цилли заперла ее в ванной.

Белоснежка (*кричит*). Открой сейчас же, Ватусник!.. Хитрая подлая тварь! Открывай, свинья воющая!..

Она всем телом бросается на дверь, но дверь не поддается.

*Задний двор дома, в котором находится театр. Вечер*

Цилли взбегает по ступенькам во двор. Она придала своей внешности как можно больше женственности: на ней облегающее платье с глубоким вырезом, на голове белоку-

рый парик, на ногах золотые туфли на высоком каблуке. Снизу слышны крики запертой Белоснежки.

Белоснежка (*за кадром*). Ватусник!.. Открой дверь, сука!..

Цилли садится на велосипед Белоснежки и уезжает.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Цигойнера. Вечер*

Три блондинки обсели Цигойнера как мухи. Он только что доел суп; официант убирает пустую тарелку и ставит перед ним большую тарелку с крохотной порцией филе морского языка.

Фредди (*с сильным рейнским акцентом*). Я... э-э-э... как бы что хотела сказать... короче, эт самое... честно признаюсь: мне кажется, эта роль, как говорится, как по мне шита. Я, короче, родилась в Бакарахе, на Рейне... ну, в общем, на самом деле — выросла типа... под сенью скалы Лорелеи... и... э-э-э... эт самое, как говорится, впитала с молоком матери... э-э-э... как бы выражаясь научным языком... Лорелея-то ведь была — кто? Рейнская девушка! То есть... короче, я считаю, на самом деле, тут должен быть такой... как бы... легкий рейнский... э-э-э... как его?.. колорит!.. Ну, типа в плане языка, понимаете? Так мне как бы кажется, на самом деле...

Цигойнер. Прошу вас, угощайтесь, ешьте-пейте... но... мне бы не хотелось сейчас...

Вторая блондинка (*с сильным баварским акцентом*). Да какой там рейнский!.. О чем вы говорите?.. Я себе как бы вообще такого не могу представить! Это же вам не любительский крестьянский театр... Нет, я считаю, на самом деле, что это как бы...

экранизация знаменитого немецкого произведения... Да ее вообще как бы надо делать на английском! *Don't you think so, мистер Цигойнер? I think so!*<sup>1</sup>

Цигойнер. Э-э-э... пожалуйста, будьте любезны, дайте мне спокойно поесть... я... я не желаю в данный момент никаких дискуссий...

Третья блондинка (с сильным венгерским акцентом). Да при чем тут вообще язык?.. Что такой язык? Язык — вообще не проблема при этот фильм! Тут главное — физический данные, темперамент...

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*  
Микеле наклоняется к Райтеру.

Райтер. Скажи Цигойнеру, что он мне срочно нужен!

*Терраса ресторана «Россини». Столик Цигойнера. Вечер*  
Микеле идет к столику Цигойнера, где венгерка все еще возбужденно разглагольствует о специфике данного сюжета, и шепчет ему что-то на ухо.

Третья блондинка. ...Главное — это непреодолимый чувство, который идет от героини к публика... тут нужны... эмоцио... мистический констелляция... ипнотический мистификацио... экзотически-эротический взрыв!..

Цигойнер резко встает и покидает дамское общество.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*  
Цигойнер садится за столик рядом с Райтером.

---

<sup>1</sup> Вам так не кажется?.. Мне так кажется (англ.).

Райтер. Уху, срочно звони Виндишу. Скажи: пусть тащит ложку — дерьмо вскипело!

Цигайнер достает свой мобильный телефон и набирает номер. Кригниц, воспользовавшись паузой, беззастенчиво флиртует с Валери. Валери громко смеется.

*Квартира Виндиша. Вечер*

Звонит старомодный телефон Виндиша. В квартире темно. Никто не снимает трубку.

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька.  
Вечер*

Хопф. ...Э-э-э... он сейчас... э-э-э... с минуты на минуту... придет к нам... С договором...

Мельк (*холодно*). Никуда он не придет. Потому что никто никакую «Лорелею» снимать не будет. Ни ваш Райтер, ни кто-либо другой.

Хопф и Вайх удивленно переглядываются.

Хопф. Никто... не будет снимать?..

Мельк достает из своего дипломата литературное приложение газеты «Нью-Йорк таймс».

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Микеле подает огромного омара.

Микеле. *Ecco l'astice!*<sup>1</sup>

Валери. Это еще что такое?

Россини. Это омар, которого заказал Оскар.

Валери. Я не хочу омара!

---

<sup>1</sup> Ваш омар! (*ит.*)

Райтер. Долой омара!

Микеле беспомощно смотрит на Россини. Тот, с трудом сдерживая злость, берет поднос с омаром и уносит его.

Цигонер. Извини, Оскар, я все-таки пойду съем свое филе из морского языка... Тем более что суп мне тоже не дали спокойно съесть.

Он встает, чтобы вернуться к своему столику.

Валери (*шутливо провоцируя Райтера*). А ты знаешь, что Бодо сейчас сделал? Он сунул мне в ухо язык!

Райтер бросает озабоченный взгляд в сторону столика доктора Мелька.

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька.  
Вечер*

Банкиры заняты десертом. Мельк читает своим коллегам статью из газеты «Нью-Йорк таймс».

Мельк. [«Нью-Йорк таймс бук ревью», последний воскресный выпуск. Это мне вырезала жена.] (*Цитирует.*) «Windisch refuses film rights of bestselling novel»... так, дальше всякая чушь... ля-ля-ля, три нуля... Вот: «Даже предложения из Голливуда, сулящие многомиллионные гонорары, не впечатляют автора нашумевшей книги...» Так, вот еще — «Сам Виндиш говорит: „Пока я жив, моя книга не будет экранизирована“. Прослышавший чудачком, недоступный даже для своего издателя, автор инкогнито живет в полном уединении в каком-то никому не известном городе посреди шотландских болот. Он уже несколько лет не показывался на публике. Фотографий его не существует в природе. Единственное изображение Якоба Виндиша пред-

ставляет собой составленный с помощью шотландских пастухов компьютерный фоторобот. Смотри вверху слева».

Он сует Хопфу и Вайху под нос вырезку из газеты с фотороботом — черно-белое изображение мужчины в ветровке и кепи с опущенными ушами.

*Вайх (обескураженно). Фоторобот...*

Хопф таращится на фоторобот, потом поднимает голову и смотрит в сторону Райтера.

*Театр в полуподвальном помещении. Задний двор. Вечер*

Раздается звон разбитого стекла — Белоснежка выбивает решетку окна в потолке, вылезает наружу, с распаренными руками, грязная, в разорванном платье, и убегает прочь.

*Ресторан «Россини». Вечер*

Россини, стоя в зале ресторана, смотрит на улицу, потом на свои часы.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Валери, уже изрядно захмелев, смеется.

Валери. ...Нет, сейчас мы сыграем в другую игру! Игра называется «брачное предложение». Каждый из вас должен просить моей руки. Давай, Бодо, начинай. Скажи: Валери, будь моей женой!

Кригниц. Ну что за чушь? Что ты опять выдумала?

Валери. Эх ты!.. Трус! Скажи ты, Оскар! Давай!

Райтер (*ухмыляясь*). Я? Пожалуйста! Нет проблем! Валери, любимая, будь моей...

Хопф (за кадром). Господин Райтер!

Райтер оборачивается и видит перед собой дрожащего от гнева Хопфа.

Райтер. Руди?..

Хопф (шипит). Лживая свинья!.. Трепло несчастное!..

Райтер. Минутку! Извини, Валери... Руди!.. В чем дело?

Он встает.

Валери. Кто он такой? Он мне уже надоел!

Кригниц. Не знаю... Какой-то коммерсантишко. Оскар ведь постоянно занят бизнесом, куда бы ни пришел и что бы ни делал...

Хопф (тихо, но резко). Господин Райтер, я официально уведомляю вас, что мы требуем немедленно возвращения *всех* предоставленных вам кредитов на общую сумму сорок семь с половиной миллионов марок!

Кригниц (Хопфу). Эй, приятель-бизнесмен! У нас здесь частная вечеринка! Так что — сделай «Люфтганза»!

Он рукой изображает взлетающий самолет.

Райтер. Пардон! Я сейчас вернусь...

Валери и Кригниц смотрят вслед Райтеру, который направляется к столику доктора Мелька. Хопф идет за ним. Цигойнер с тревогой следит за происходящим. Он видит, как доктор Мельк с подчеркнутой вежливостью приветствует Райтера. Шарлотта, заметив его беспокойство, тоже с любопытством смотрит в сторону столика, за которым Райтер ведет переговоры с банкирами.

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька. Вечер*

К удивлению Хопфа и Вайха, доктор Мельк — сама любезность.

[М е л ь к. Дорогой господин Райтер! Я всегда очень высоко ценил ваши предпринимательские способности. Вы — человек с грандиозной фантазией, талантливейший... э-э-э... утопист... поистине великий комбинатор... Но, видите ли, господин Райтер, мы — всего лишь маленький банк...]

Р а й т е р. Да, да... маленький банк... Я сейчас расплачусь от жалости и умиления!

М е л ь к. Да, маленький, скромный банк. Мы предпочитаем печь маленькие булочки... И поэтому у меня для вас очень выгодное предложение: мы любезно берем на себя ваши долги, двадцать семь миллионов...

В а й х (*поправляет его*). Сорок семь с половиной, господин доктор!

М е л ь к (*торопливо*). Да-да, я знаю... Из сорока семи с половиной мы берем на себя двадцать семь и за эту сумму приобретаем вашу фирму, господин Райтер...

Р а й т е р. Ага. Размечтались! Эти фокусы — без меня!

М е л ь к. Разумеется, *без вас*, господин Райтер. Вы расстаетесь с фирмой, а оставшиеся двадцать с половиной миллионов вы выплачиваете по частям, в рассрочку, как только вновь станете кредитоспособны. А у вас впереди, несомненно, еще много успешных, крупных сделок.

Райтер кивает с холодной улыбкой.

Р а й т е р. В этом вы можете не сомневаться. Да еще каких сделок! Одна состоится прямо сегодня ве-

чером. Но без вас! Я еще сегодня — слышите, сегодня, я — лично! — куплю права на экранизацию величайшего бестселлера всех времен и народов — «Лорелею» Якоба Виндиша. Остались считанные минуты, и он придет, Якоб Виндиш...

Мельк насмешливо кивает.

Мельк (со сладкой улыбкой). ...Собственной персоной... Прилетит на частном самолете со своих шотландских болот...

Райтер. Никаких шотландских болот — он прибудет сюда с Конрадштрассе на велосипеде и...

Мельк. ...Ну разумеется, на велосипеде, господин Райтер. Автор великого бестселлера въедет прямо на террасу ресторана и предстанет перед общественностью — ведь он, как известно, очень общительный человек и любит бывать среди людей и просто жаждет любой ценой поскорее впарить кому-нибудь свой роман...

Райтер. Совершенно верно. И я сделаю свой грандиозный фильм, свою супермегаклассную картину — но без вас, господа крохоборы! Потому что для этого мне нужны не жалкие, карликовые бухгалтеришки, а серьезные люди — смелые, дальновидные финансисты, банкиры с мировым именем... А ваше место — в задрипанной провинциальной сберкассе...

Райтер встает и грозит пальцем.

Райтер. Триста миллионов читателей во всем мире!.. Ни у одной книги нет столько читателей — разве что у Библии! Жаль, что вы не сможете присутствовать при этой сделке века, дристуны несчастные! Жаль. Же-

лаю вам приятно провести остаток вечера! Всего доброго, господа. Чао!

*Терраса ресторана «Россини». Вечер*

Райтер медленно идет по террасе в направлении зала, мимо столика Цигойнера, вытирая пот со лба.

Цигойнер (*с тревогой*). Ну что?..

Райтер. Ничего особенного. Мы в полном дерьме...

Цигойнер. А куда ты идешь?

Райтер. Отлить...

Цигойнер. Подожди, я с тобой.

Он встает и идет с Райтером в зал.

*Ресторан «Россини». Вечер*

Райтер и Цигойнер направляются в сторону туалета.

Цигойнер (*проходя мимо Россини*). Как только появится Якоб, сразу же дай мне знать!

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

[Кригниц отодвигается от Валери.

Кригниц (*зло*). Ты ведешь себя как дура! Ты просто смешна!

Валери. Я? Смешна? Это еще почему?

Кригниц. Да, смешна. Твои идиотские шуточки вроде этой игры — «брачное предложение»!..]

Кригниц. ...Ну, так выходи за него замуж! Иди к своему магнату, пусть он платит тебе за каждый трах по десять коричневых!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Банкнота достоинством в пятьдесят марок.

Валери (*с провоцирующей улыбкой*). А почему бы и нет? Может, это вообще лучшее решение — он будет моим мужем, а ты останешься моим любовником. Кригниц несколько секунд молча смотрит на Валери.

Кригниц. Знаешь, что я тебе скажу? *Fuck off!*<sup>1</sup> Только верни мне мое стихотворение!

Он хватает свернутую в трубку рукопись и рвет ее на части.

[Кригниц. Я напишу тебе к свадьбе другое стихотворение. «Песнь Песней о маленьком счастье замужней шлюхи» или что-нибудь в этом роде. А «Ты хочешь страсти запредельной» — это не для тебя!

Он смахивает со стола обрывки разорванной рукописи.]

Валери (*улыбаясь, хватая его за руку*). А я правда твоя «мука»? Скажи мне, что я — твоя «мука»!

#### *Туалет ресторана «Россини». Вечер*

Райтер сидит на кафельном полу в углу мужского туалета. Его рубашка расстегнута до самого пупа. Он тяжело дышит и массирует себе левую сторону груди. Цигойнер стоит у раковины, смачивает полотенце холодной водой и кладет его Райтеру на грудь.

Цигойнер. Оскар, это может быть инфаркт. Я позову Зиги.

Райтер. Ерунда! Никакой это не инфаркт! Дай мне мои капли... там, в пиджаке!

Цигойнер достает из кармана пиджака флакон с каплями для улучшения кровообращения.

---

<sup>1</sup> От...бись (*англ.*).

Райтер. Этот фильм я все равно сделаю... Я *делаю* этот фильм!

Цигойнер открывает флакон и какает капли Райтеру в рот.

Цигойнер. Оскар, забудь сейчас про фильм! Ты же уже дошел до ручки! Отдохни, съезди куда-нибудь, расслабься... А фильмом мы займемся, когда ты восстановишь свои силы...

Райтер глотает лекарство и пытается встать на ноги.

[Райтер. О моих силах можешь не беспокоиться, друг мой... потому что я... я... настоящий сибирский медведь, я... я... раздавлю любого, кто встанет у меня на пути...]

Его очередная попытка встать на ноги заканчивается неудачей: поскользнувшись на гладком полу, он вновь оказывается в первоначальной позе.

Райтер. Кино — это война, мой друг... А *этот* фильм, Уху, вообще — ядерная война за *такую* кучу миллионов, что кровь потечет реками... И я не собираюсь поджимать хвост теперь, когда еще только зашвистели первые пули...

Райтер хватается за сердце.

Райтер. А-а-а-а!..

### *Улица. Вечер*

Якоб Виндиш в прекрасном настроении, насвистывая себе под нос какую-то мелодию, едет на велосипеде в направлении ресторана «Россини». На нем куртка-ветровка, на голове кепи с опущенными ушами.

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька. Вечер*

Мельк кладет на столик чаевые, прячет в портмоне счет, берет свой экземпляр «Лорелеи» и встает. Хопф и Вайх тоже поднимаются. Мельк подтягивает брюки и с удовлетворением вздыхает. Вдруг он замирает на месте и во все глаза смотрит поверх живой изгороди террасы на улицу. Он видит, как мимо на велосипеде проезжает Виндиш, явно намереваясь свернуть в задний двор ресторана. Над изгородью видна лишь его голова в характерном кепи с опущенными ушами. Мельк хватая вырезку из газеты «Нью-Йорк таймс» и смотрит на фоторобот Виндиша. Затем провожает удивленным взглядом Виндиша, въезжающего на велосипеде во двор. Хопф и Вайх тоже смотрят ему вслед.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Шарлотты. Вечер*

Шарлотта Зандерс, похоже, тоже заметила Виндиша: она на секунду снимает очки и смотрит туда, где только что свернул за угол Виндиш. Шарлотта быстро встает и спешит к двери...

*Вход в зал. Вечер*

...в которой как раз в этот момент появляются Цигойнер и Райтер.

Шарлотта (*Цигойнеру*). То, что ты не хочешь меня трахать, я как-нибудь переживу. Но то, что ты не сказал мне, что вы снимаете «Лорелею», этого я тебе не прощу! Берегись, если кто-нибудь напишет об этом раньше меня! Я тебя уничтожу! Понял, импотент несчастный?

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька. Вечер*

Хопф (*неуверенно*). Может... э-э-э... выпьем еще по рюмочке дижестива, господин доктор?..

Мельк. Для пищеварения?..

Мельк видит, как Райгер, поддерживаемый Цигойнером, возвращается к своему столику. Мельк молча опускается на свой стул.

*Ресторан «Россини».*

*Коридор перед кабинетом на антресоли. Вечер*

Шарлотта стоит в коридоре на антресоли, открытом в сторону зала и ведущем в кухню и к стойке. Справа — двустворчатая стеклянная дверь в отдельный кабинет. Шарлотта, оглядевшись по сторонам, быстро входит в кабинет и закрывает за собой дверь.

*Ресторан «Россини». Антресоль. Вечер*

Серафина варит у стойки кофе эспрессо. Она слышит стук в железную заднюю дверь ресторана, боязливо озирается, не видит ли ее кто-нибудь, и быстро отпирает дверь.

Серафина (*радостно*). *Buona sera*<sup>1</sup>, синьор Виндиш! *Come va? Bene?*<sup>2</sup>

Виндиш (*неловко*). *Bene. Grazie. Molto bene*<sup>3</sup>, синьора Серафина!

Серафина (*кокетливо*). Синьорина!

Виндиш. А, синьорина! *Bene... Prego uno momento!*<sup>4</sup>

Он достает из своей сумки толстый сверток и, держа его обеими руками, готовится произнести короткую, явно заученную наизусть речь.

Виндиш. *Cara*<sup>5</sup> синьора Серафина...

Серафина. Синьорина, синьор Виндиш!

---

<sup>1</sup> Добрый вечер (*ит.*).

<sup>2</sup> Как поживаете? Хорошо? (*ит.*)

<sup>3</sup> Хорошо, спасибо. Очень хорошо (*ит.*).

<sup>4</sup> Хорошо. Одну минутку, пожалуйста! (*ит.*)

<sup>5</sup> Дорогая (*ит.*).

В и н д и ш. *Si*<sup>1</sup>. Синьорина... э-э-э... Сейчас, одну минутку... Сага синьора Серафина... э-э-э... синьорина... фина... *io... mio permesso...* э-э-э... *avevo permesso di lei portare...* э-э-э... *apportrare una piccola sorpresa. Ecco. Prego. Qui, per favore!*<sup>2</sup>

Он протягивает ей сверток. Серафина, которая слушала его речь с сияющими глазами, разворачивает сверток и достает из него книгу с роскошной обложкой. На обложке (*крупный план*) изображена легендарная Лорелея на скале. Над ней крупным шрифтом — имя автора: «Якоб Виндиш», название — «Лорелея» — и подзаголовок на итальянском языке: «История одной колдуньи».

С е р а ф и н а. Ах, синьор! Надо же, что вы обо мне подумали! «Лорелея!» В итальянском *traduzione!*<sup>3</sup>

Она открывает книгу и читает дарственную надпись.

С е р а ф и н а. «Серафине...» Ах, синьор! *Per me!*<sup>4</sup> «*Con affezione!*»<sup>5</sup> Ах, синьор Виндиш! *Mille grazie!*<sup>6</sup>

Она порывисто обнимает его и целует в щеку. Потом кладет книгу под стойку, берет поднос с кофе и уходит. Несколько секунд Виндиш растерянно смотрит ей вслед, потом идет к кабинету, открывает дверь и входит внутрь.

#### *Ресторан «Россини». Отдельный кабинет. Вечер*

В и н д и ш закрывает за собой дверь, застывает на несколько секунд в задумчивости, потом его вдруг охватывает веселье. Пританцовывая и напевая себе что-то под нос, он направляется к накрытому столу.

<sup>1</sup> Да (*ит.*).

<sup>2</sup> Позвольте мне... принести... преподнести... маленький сюрприз. Вот. Прошу. Пожалуйста, вот это! (*искаж. ит.*)

<sup>3</sup> Перевод (*ит.*).

<sup>4</sup> Мне! (*ит.*)

<sup>5</sup> «С любовью!» (*ит.*)

<sup>6</sup> Огромное спасибо! (*ит.*)

В и н д и ш (*поет*). *Buona sera*, Серафина... та-да-да-да, та-да-да-да... Серафина, *buona sera*...

Он лихо запускает свое кепи на вешалку. Камера отъезжает далеко назад, и теперь за Виндишем, в углу кабинета, видна Шарлотта Зандерс, которая наблюдает за ним из своего укрытия. Виндиш, полагая, что его никто не видит, окончательно отпускает тормоза своей эйфории.

В и н д и ш. *Buona sera*... крошка Фина, съела банку гуталина...

Он сбрасывает свою куртку, вращая ее, как пропеллер, наматывает ее на руку. Потом от избытка счастья бьет кулаком, обмотанным курткой, по столу, но тут же сам себя призывает к порядку.

В и н д и ш. Виндиш, не валяй дурака!.. не то... э-э-э... получишь тумака!

Но тут же опять начинает мурлыкать себе под нос глупые песенки. Смущенная, Шарлотта в растерянности — она не знает, как ей теперь быть.

В и н д и ш (*поет*)

Один поцелуй Серафины —

и наш герой готов!

И могучая пружина

Рвется из штанов...

Та-да-да-да... что с тобой?

Тихо, крошка, трусы долой!

При этом он ритмично похлопывает себя по ширинке. Шарлотта, не выдержав, решает обнаружить себя.

Шарлотта (*деликатно покашляв*). Господин... э-э-э... Виндиш...

Виндиш замирает на месте, словно пораженный ударом молнии.

Шарлотта. Извините, господин...  
Виндиш (*в ужасе*). Кто вы такая?  
Шарлотта. ...Виндиш...  
Виндиш. Уходите отсюда!

Шарлотта приближается к нему, сделав умиротворяющий жест рукой.

Шарлотта. Я ваша поклонница... э-э-э... почитательница вашего таланта... вашей книги... Вам не надо меня опасаться...

Виндиш шаг за шагом отступает назад.

Шарлотта. Мне от вас ничего не нужно. Я не собираюсь вам мешать или надоедать. Я просто хотела смиренно выразить вам свою благодарность, дорогой мастер! Я открыла вашу книгу, прочла первое предложение: «Лунный свет заколдовал долину... Черная ночь простерла свое бархатное крыло над маслянисто-гладкими водами Рейна...»

Виндиш с гримасой отвращения еще на шаг отступает назад. [Шарлотта, все более страстно сверкая глазами, наступает на боязливо пятящегося Виндиша.

Шарлотта. ...Я три дня ничего не ела, три ночи не спала... Я читала и читала, читала... как пьяная... как... во власти *magic spell*...<sup>1</sup> в каком-то сладком дурмане... хмелея от этого изысканно-филигранного языка... и... тонкой, едва ощутимой иронии... А этот всепроникающий, всепронизывающий философско-политический подтекст!.. Я имею в виду... Признайтесь, господин Виндиш, ведь вся эта книга от «а» до «я» —

---

<sup>1</sup> Волшебное заклятие (*англ.*).

это же такой пинок в жирный зад национал-немецкого обывательства! «Еврейская колдунья Лорелея!» — ах, вы и сами не понимаете, что написали!]

Шарлотта оттеснила Виндиша через всю комнату в противоположный угол и приперла его к стене.

Виндиш (*словно парализованный*). Чего... чего вы от меня хотите? Вы... хотите... автограф?..

Шарлотта (*деловито*). Нет-нет. Интервью! Я — Шарлотта Зандерс из «Метрополитен». Восемьсот тысяч экземпляров в неделю! Я сделаю о вас огромный репортаж. Сейчас, когда готовится экранизация вашего фильма... э-э-э... вашей книги...

Виндиш. Никакая экранизация не готовится... и я не желаю никаких репортажей... ни с кем!

Шарлотта. Да-да, знаю. Но я буду исключением. Она сует ему в нагрудный карман рубахи свою визитную карточку.

Виндиш. Нет.

Шарлотта. Да!

Он хочет ретироваться в сторону, вдоль стены, но Шарлотта берет его в клещи, упершись обеими руками в стену.

Шарлотта. Да будет вам известно, господин Виндиш, что я — настоящая тигрица... Кто попадает ко мне в лапы, тому уже не вырваться живым...

Она отнимает от стены одну руку и зарывает свои пальцы с длинными, покрытыми черным лаком ногтями в его редкие волосы.

Виндиш. Пожалуйста... уходите... иначе мне придется позвать на помощь!

Она берет его голову обеими руками.

Шарлотта (*тихо*). Я же не сделаю тебе ничего плохого, мой мальчик... Ты... такой... сексуальный!.. Она начинает расстегивать его рубашу.

Виндиш (*в панике*). Пожалуйста, не надо!.. Предупреждаю вас — я занимался борьбой...

Шарлотта (*улыбаясь*). Я тоже...

*Ресторан «Россини». Вечер*

Россини стоит в зале и в ожидании смотрит на улицу. К нему подходит Серафина.

Серафина. Синьор Виндиш *arrivato!*<sup>1</sup>

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Россини склоняется к Цигойнеру, который сидит рядом с Оскаром Райтером.

Россини. Он пришел!

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька. Вечер*

Вайх. Да... если бы моя жена знала, что здесь бывает Якоб Виндиш... Да она бы сошла с ума! Я, кстати, тоже читал эту книжонку... Сильная вещь.

Вайх достает из своего дипломата экземпляр «Лорелеи».

Хопф. Это верно. Я тоже читал.

Хопф тоже достает из своего дипломата «Лорелею».

Вайх. А моя жена — так та вообще была...

Мельк (*задумчиво*). Да... для женщин эта книга, похоже, имеет какое-то мистическое значение...

---

<sup>1</sup> Пришел (*ит.*).

В а й х. Триста миллионов читателей... э-э-э... читателейниц... Больше, чем у Библии!

Вайх нежно поглаживает обложку книги.

М е л ь к. Если предположить, что... э-э-э... всего каждая третья... женщина... в мире... посмотрит этот фильм...

*Терраса ресторана «Россини». Вечер*

Ц и л л и Ватусник, белокурая женщина-вамп, мелкими шажками поднимается на террасу. Она напустила на себя высокомерный вид и изо всех сил старается казаться светской дамой. У входа на террасу она останавливается и вызывающе смотрит по сторонам. Так как никто не обращает на нее внимания, она направляется к ближайшему столику, у которого стоит Россини, и стучит ему пальцем по плечу.

Ц и л л и. Официант!

Россини удивленно оборачивается.

Р о с с и н и. Синьора?..

Ц и л л и. Я не вижу господина, с которым договорилась о встрече...

Россини не знает, как ему реагировать на эту странную персону со сбившимся набор бюстом.

Р о с с и н и. Э-э-э... вы... заказаны? Э-э-э... в смысле — вы заказывали столик?

Ц и л л и (*высокомерно*). Что значит «заказывали»? У меня здесь встреча с господином Цигойнером, известным режиссером...

Россини переводит взгляд со сбившегося набор бюста на лицо Цилли, потом смотрит на трех блондинок за столиком Цигойнера.

Россини. Ах да. Понял. Конечно, синьора. *Prego!*

Он ведет ее к столику Цигойнера и придвигает дополнительный стул. Блондинки принимают оскорбленный вид, когда Цилли садится на стул Цигойнера, берет сигарету из его пачки и закуривает. Цилли вызывающе смотрит на своих конкуренток.

Цилли. А вы что еще за... сливочные тянучки? Официант! Счет, пожалуйста! Дамы желают расплатиться.

Она жестом подзывает Микеле.

Вторая блондинка. Что такое?..

Цилли. Роль уже занята. Привет!

Она глубоко затягивается сигаретой и выдыхает дым блондинкам в лицо.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Адвокат Эдвин Табатье, примчавшись, как загнанный зверь, в ресторан, дипломат в одной руке, договор в другой, подходит к столику Райтера, за которым сидит и Цигойнер, падает в изнеможении на стул и с громким шлепком кладет на стол договор.

Табатье. Ну вот... как говорится, все меры приняты, чтобы никто уже не смог придраться к языку... все выверено до последней запятой и заново распечатано, все — как в аптеке... Этот текст — просто суперкласс! Качественнее не бывает. Лучше, нежели чем сама книга! Хоть сейчас подписывай.

Кригниц. Поздно! Оскар — банкрот.

Табатье. Что? Ты — банкрот?..

Райтер. Ерунда! Нормальный человек не может быть банкротом.

Кригниц. Да брось ты, расскажи! Ты же теперь гол как сокол! Они же с тебя только что последние штаны содрали, и ты остался с голой задницей!

Райтер (*упрямо*). Ну и что? Да я своей голой задницей могу сделать такую кучу, что им и не снилось, этим крохоборам, у которых в праздник дерьма не выпросишь!

Он указывает большим пальцем в сторону банкиров.

Табатье. Так. Стоп. Я что-то никак не пойму, о каком банкротстве вы тут толкуете. Кто банкрот? Почему? Зачем? С каких пор? Я надеюсь... риск непредсказуемых последствий... не... э-э-э... Предупреждаю вас...

Райтер. «Риск», «риск»! Ну и что, что риск? Вся моя жизнь — это риск. Как в бизнесе, так и в любви! Он гордо смотрит на Валери.

Валери. «Бизнес»! Как он мне осточертел, этот ваш дурацкий бизнес!

Райтер. «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой»! Гёте!

Он с вызовом смотрит на Кригница.

Кригниц. Чушь! Все, что ты тут болтаешь, Оскар, полная чушь! Какой тут может быть риск? Да экранизация «Лорелеи» — это все равно что лицензия на печатание денег! Этот фильм просто невозможно сделать таким плохим, чтобы хотя бы один придурок отказался его посмотреть! У вас, фабрикантов от киноискусства, всегда один и тот же универсальный рецепт: какой-нибудь шарманщик прогундосит свою высосанную из пальца надушенную и подслащенную псевдолитературную баланду, читатель лакает ее, ням-

ням-ням-ням-ням, м-м-м-м!.. вкусно!.. Потом приходит кинофокусник Оскар со своей огромной взбивалкой для крема и взбивает мыльный пузырь господина Якоба Пустопорожного до размеров гигантского сверхкассового киношлягера, такого огромного облака сахарной ваты... И всем еще раз милостиво разрешается полизать эту отраву... А за кулисами стоит золотой осел, и из задницы у него сыплются денежки — прямо в банковские сейфы!

Райтер. Вот именно, Бодо, денежки. Но только на этот раз они будут сыпаться не в банковские сейфы, а прямо в мой карман... э-э-э... в наши карманы, верно, Уху?

Он хлопает Цигойнера по плечу.

Кригниц (*презрительно*). «Лорелея»!.. Клюква! Дешевка!

Райтер. Брось, Бодо! Что ты понимаешь в литературе! Лирик несчастный! Ну ладно, хватит болтать. Уху, Эдвин, вперед! На штурм этой башни из слоновой кости. Вложите в руку нашему обер-литератору грифель. «Прочел и одобрил. Якоб Виндиш»... И победа — у нас в кармане!

Банкиры прислушиваются. Цигойнер и Табатье встают и направляются внутрь. Перед входом в зал нерешительно топчутся три блондинки, которых Цилли выкурила из кабинета.

Первая блондинка. Господин Цигойнер!

Табатье. А где чек на миллион? У кого он? У тебя или у меня? Или у кого?

Блондинки идут вслед за Цигойнером и Табатье внутрь ресторана.

Вторая блондинка. Господин Цигойнер!..

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька.  
Вечер*

Банкиры смотрят вслед Цигойнеру и Табатъе.

*Зал ресторана «Россини». Вечер*

Звонит телефон. Цигойнер и Табатъе входят в зал. У стойки Россини протягивает Цигойнеру трубку телефона.

Россини. Твоя жена!

Цигойнер останавливается, издает стон, хватается за желудок.

Цигойнер (*Табатъе*). Я сейчас приду. Поднимайся пока к нему. Только не дави на него... и вообще... поаккуратней с ним... он не любит фамильярностей!

Цигойнер берет трубку. Табатъе поднимается по ступеням на антресоль, с которой ему навстречу спускается Шарлотта Зандер. Одно стекло ее очков треснуто, волосы растрепаны, блузка застегнута не на те пуговицы.

Цигойнер (*в трубку*). ...Грустно? А чего это тебе грустно? Что случилось, Фанни? Не понял: потому что ты... кто? Ведьма?

В этот момент растрепанная Шарлотта проходит мимо Цигойнера и направляется в сторону дамского туалета. Цигойнер смотрит ей вслед. К нему подходят три блондинки.

Третья блондинка. Господин Цигойнер...

Цигойнер делает произвольное движение, как бы отмахиваясь от них. Но блондинки, не дрогнув, окружают его.

Цигойнер (*в трубку*). ...С чего ты взяла, что ты — ведьма?..

Наверху Табатъе открывает дверь в кабинет.

*Ресторан «Россини». Отдельный кабинет. Вечер*

Стол и стулья в кабинете опрокинуты. Налицо следы ожесточенной борьбы. Из-за одного из лежащих на полу столиков с трудом поднимается на ноги Якоб Виндиш с безумным взглядом.

Табатье (*в ужасе*). Уху... Уху!..

*Телефонный разговор между Фанни и Цигойнером.*

*Ресторан «Россини» / вилла в Провансе. Вечер*

Цигойнер стоит у стойки, окруженный назойливыми блондинками. Фанни лежит в саду в шезлонге, рядом со своим дремлющим любовником, Жан-Люком.

Фанни. ...Нет, Юбю, я только что видела сон... ужасный кошмар! Я был ведьма, и меня сожгли на костре за разрушение супружеской верности... *C'était horrible!*<sup>1</sup>

Цигойнер. Фанни! Не болтай чепуху! У каждого бывают дурные сны, особенно после еды.

С антресоли кричит Табатье.

Табатье. Уху!

Фанни. *Ecoute, chéri...*<sup>2</sup> Ты не хочешь обратно жениться на меня?

Цигойнер. Фанни! Не парь мне мозги! Я уже женат на тебе!

Табатье. Уху!!!

Цигойнер (*Табатье*). Иду, иду!.. Фанни... э-э-э...

Фанни. Юбю, ты должен мне сейчас, сию минуту сказать, что я твоя жена, а ты мой муж... навсегда... на всю *éternité*...<sup>3</sup>

Жан-Люк поворачивается к Фанни и нежно гладит ее.

<sup>1</sup> Это было ужасно! (*фр.*)

<sup>2</sup> Послушай, милый (*фр.*)

<sup>3</sup> Вечность (*фр.*)

Цигойнер. ...Фанни... у меня сейчас неотложные коммерческие дела... у меня большие проблемы... и...

Цигойнер видит, как Виндиш в панике покидает кабинет и торопливо направляется к задней двери.

Цигойнер (*кричит Табатье*). Беги за ним! Держи его, Эдвин!.. (*В трубку*.) Фанни... мне надо сейчас... э-э-э... Завтра договорим!

Он кладет трубку и собирается броситься наверх. Три блондинки преграждают ему путь. Он смотрит на них так, как будто видит их впервые.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Валери. ...Я — зануда?.. Это вы — зануды! Почему вы не хотите оставить все как есть? Почему обязательно *либо* один, *либо* другой? Вы же до этого не были такими... такими узколобыми обывателями!

Райтер. Ага. Значит, теперь мы — узколобые обыватели. Только потому, что ты сама не знаешь, чего хочешь!

Валери. Я? Я точно знаю, чего хочу. Я хочу *большого!* Понимаешь? Я хочу вожделения!.. Умопомрачительного... И покоя. Хочу страсти! Безумной... И мира... И дружбы — гармоничной дружбы, и... испепеляющей любви.

Райтер. И больше ничего?

Валери. Нет, Оскар. Больше ничего. Я хочу идти по жизни босиком. Да, босиком — по пылающим углям и по росистым утренним лугам!

Кригниц восторженно смотрит на Валери. Райтер замечает восторг в его глазах.

Райтер. Тихо! Тихо! «Пылающие луга»!.. Не иначе, это Бодо вдолбил тебе всю эту сентиментальную чушь. Узнаю почерк нашего маэстро, короля трескучих фраз. Кто из нас двоих каждый день босиком ходит по пылающим углям? По лезвию бритвы? Над пропастью, а? Без страховочного каната? Он или я?

Валери смотрит на Кригница, потом с демонстративной нежностью берет руку Райтера.

Валери. Ты, Оскар... Потому что ты — сильный.

Райтер притягивает Валери к себе.

Райтер. Иди ко мне, мой росистый луг! Поцелуй меня!

Кригниц саркастически усмехается. Тем временем сзади к столику подходят Хопф, Вайх и Мельк. Прежде чем Валери успеваеет поцеловать Райтера, Хопф стучит ему по плечу и протягивает свой экземпляр «Лорелен».

Хопф. Прошу прощения! Оскар, один маленький вопрос: как ты думаешь, это возможно... э-э-э... раздобыть автограф господина Виндиша? Нельзя ли сделать как-нибудь так, чтобы он... э-э-э... подписал книгу для моей жены?.. «Сюзанне Хопф»?

Валери. Как? Опять этот тип?

Она отстраняется от Райтера. Тот оборачивается и видит, что за Хопфом стоят Вайх и Мельк со своими экземплярами «Лорелен».

Райтер. Чего? Что вам еще от меня надо?

Вайх. Э-э-э... и мне тоже, пожалуйста! «Ангелике»... Э-э-э... «Анге Вайх»!

Мельк. А мне, пожалуйста, если можно: «Фрау доктору Гизеле Мельк, одному из... э-э-э... немногих истинных знатоков мировой литературы, умеющему... э-э-э... отличить настоящее искусство от... э-э-э... фальшивки... С наилучшими пожеланиями. Якоб Виндиш»... Или что-нибудь в этом роде. Я думаю, моя жена была бы на седьмом небе от счастья!

Райтер смотрит на Мелька, потом поворачивается к Фредди, который сидит за своим отдельным столиком и слышит весь разговор.

Райтер. Фредди, сходи-ка наверх к Виндишу, пусть подпишет книжки. Хопф, Мельк и Вайх! Запомнил?

*Перед входом в ресторан «Россини». Вечер*

В дверях появляется взволнованный Табатье и кричит на террасу.

Табатье. Паоло!.. Сюда! Скорее! Зиги!

Он убегает обратно в зал. Россини отправляется за ним. Следом — Фредди с тремя книгами в руке.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Гельбера. Вечер*

Гельбер, который беседует с супружеской парой Ледерштегер, поворачивает голову на крики.

Гельбер. Что случилось?

Он пытается встать, но господин Ледерштегер удерживает его.

Г-н Ледерштегер. ...Так что там насчет дешевле, господин доктор?.. Мы остановились на «дешевле»...

Гельбер опять садится и продолжает.

Гельбер. Ах да... дешевле... э-э-э... Да, так вот, дешевле, конечно, если делать и то и другое — и нос, и грудь... Так сказать, одним махом...

*Ресторан «Россини». Коридор на антресоли. Вечер*

Цигойнер и Табатъе пытаются водворить бледного, дрожащего всем телом, почти невменяемого Виндиша обратно в кабинет. На лбу у Виндиша видны свежие царапины.

Виндиш (*лепечет*). Нет, нет... пожалуйста... Я не хочу туда! Выпустите меня отсюда! Выпустите меня! Я хочу домой!..

Цигойнер. Спокойно, Якоб!.. Спокойно... Дыши глубже! Все уже позади. Серафина! Стул! И позови сюда Зиги!

Табатъе. Я заявлю на нее в полицию! Мы потребуем денежную компенсацию за причинение телесных повреждений... и за моральный ущерб... и...

Виндиш. Нет-нет... ничего не надо... никакого врача... я хочу домой!

Цигойнер насильно усаживает Виндиша на стул. Приходит Россини со своей домашней аптечкой из конторы, расположенной рядом с кухней.

Россини. Может, вызвать «скорую помощь»?..

Цигойнер. Ерунда! Дай ему стаканчик граппы!

Серафина наливает в стаканчик граппу, Россини достает из аптечки вату и йод и собирается обработать царапины Виндиша.

Виндиш. Что это?.. Не трогай меня!

Россини. Якоб, возьми себя в руки! Рану надо продезинфицировать.

Виндиш. Почему?..

Россини. С этими бабами надо ухо остро держать — неизвестно, что у нее там за грязь под ногтями! Понимаешь? Заражение крови!

Райтер. Да брось ты! Из-за какой-то там царапины!

Россини. Царапины? Да ты хоть понимаешь, что говоришь? Меня одна укусила прямо за конец...

Серафина (*по-итальянски*). Выпейте, синьор Виндиш! Пожалуйста! Граппа — это очень хорошее средство от злых духов!

Россини. ...так у меня там потом был нарыв! Попала какая-то инфекция...

Цигойнер. «Укусила»! Его же она не укусила!

Виндиш уже на грани обморока, Серафина вынуждена поддерживать его, чтобы он не упал.

Виндиш (*едва слышно*). Еще как укусила...

Россини. Что?.. Куда? А ну, расстегни штаны!

Виндиш. Нет! Не надо! Пожалуйста...

Цигойнер. Расстегивай!

Цигойнер расстегивает молнию на ширинке брюк Виндиша.

Табатье (*Цигойнеру*). Ну, если она его укусила в... э-э-э... в область гениталий... то она у меня пойдет по статье «причинение тяжких телесных повреждений»!..

Трое мужчин склоняются над расстегнутой ширинкой Виндиша. Серафина тоже с любопытством тянет шею через головы мужчин. В этот момент появляется Фредди с книгами.

Фредди. Я извиняюсь... Мне нужны всего три автографа... для господина Райтера...

Цигойнер. Что? Какие сейчас, к черту, автографы! Отвали! Чеши отсюда!

*Ресторан «Россини». Зал. Вечер*

Фредди спускается по ступенькам обратно в зал и исчезает с тремя книжками в мужском туалете.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Перед рестораном останавливается такси. Из него выходит Белоснежка. Она стоит у дверцы машины, грязная, в разорванном платье, и надевает туфли. Полуоторванный клочок платья волочится по земле. В этот момент из двери ресторана с руганью выходят на улицу три блондинки. Белоснежка смотрит им вслед, потом решительно отрывает волочащийся по земле клочок платья.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Белоснежка идет от ждущего ее такси к террасе. (*Крупный план.*) У Цилли от удивления лезут глаза на лоб. Белоснежка делает вид, что не замечает ее. Она с невинной улыбкой обращается к Микеле.

Белоснежка. Господин Россини пригласил меня на ужин.

Микеле ведет ее к свободному столику на двоих.

Микеле. Прошу, синьорина...

Белоснежка. Ах, не будете ли вы так любезны оплатить мое такси? Водитель ждет перед входом. К сожалению, у меня не оказалось мелких денег. И пожалуйста, принесите мне меню. И шампанского!

В этот момент мимо проходят три банкира, которые, взяв на буксир Райтера, швартуют его к своему столику.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Валери и Бодо одни за столом. Валери смотрит в сторону Райтера, потом, раздраженно, на Кригница, который, в свою очередь, демонстративно не сводит глаз с Белоснежки.

Валери. Ну и долго ты еще собираешься пялиться на эту белокурую метлу? Может, мне пойти и сказать ей, чтобы она пересела за наш столик?

Кригниц (*с вызовом*). Э-э-э... да! Пойди скажи.

Валери. Что?..

Кригниц (*холодно*). Да. Пойди позови ее сюда! До чего же она хороша!

Валери со злостью смотрит на Кригница, потом встает и делает шаг в сторону Белоснежки.

Кригниц. Э-э!.. Ты что?

Он вскакивает, догоняет и удерживает ее.

Кригниц. Перестань! Не валяй дурака!

Валери. Пошли вы все в задницу! С меня хватит! Он торчит у своих банкиров и опять занят своим бизнесом, а ты похотливо пялишься на эту сопливую блондинку! Хорошо. Сейчас я тебе ее организую и — гудбай! Она вырывается и подходит к столику Белоснежки.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Белоснежки. Вечер*

Валери. Послушай, детка, мой хахаль, тряпка несчастная, не решается сказать тебе, что торчит от тебя... Белоснежка смотрит на нее непонимающим взглядом.

Белоснежка. Простите?..

Кригниц пытается оттащить Валери от столика.

Кригниц. Пошли, Валери! Отстань от девчонки!  
Валери. Садись сейчас же за стол! Садись к ней!

Белоснежка встает.

Белоснежка. Прошу прощения... но это мой столик... у меня здесь назначена встреча...

Валери. Кому я говорю! Садись за стол! Она молодая... и глупа. Это как раз то, что тебе нужно!

Кригниц размахивается и дает ей пощечину. На них уже обращают внимание другие посетители. Гельбер вскакивает, чтобы защитить Валери. Райтер поворачивает голову и смотрит в их сторону. Оправившись от неожиданности, Валери дает Кригницу ответную пощечину и идет в направлении выхода. Кригниц бежит вслед за ней. Гельбер собирается последовать за ним, но его удерживает Серафина.

Серафина. Скорее, *dottore!* Пожалуйста! Синьор Виндиш...

Она тащит Гельбера к двери в зал. Гельбер успевает заметить, что Кригниц догоняет Валери и подталкивает ее во двор. Серафина тащит его в зал.

Серафина. Скорее, *dottore!* Пожалуйста!..

*Терраса ресторана «Россини». Столик Белоснежки. Вечер*

Белоснежка опять садится, но тут подходит Цилли и останавливается перед ее столиком.

Цилли. Одна из нас здесь лишняя.

Белоснежка. Да иди ты в жопу, Ватусник! Вали отсюда, а то я проломлю тебе башку вот этой вот бутылкой!

Она кладет руку на горлышко бутылки шампанского, торчащей из ведерка со льдом. Обе со злостью смотрят друг

на друга. Потом глаза Цилли наполняются слезами, губы ее дрожат, она опускается перед Белоснежкой на колени и рыдает, уткнувшись ей головой в живот. Белоснежка нежно кладет ей руку на голову, машинально снимает с нее длинный белокурый парик и гладит Цилли.

Белоснежка. Ну-ну, не плачь, Ватусник, Белоснежка тебя пожалеет!

*Задний двор ресторана «Россини». Вечер*

Кригниц прижимает Валери к стене. На заднем плане видны освещенная часть террасы и Оскар Райтер за столиком банкиров.

Кригниц (*возбужденно*). Где ты была вчера ночью, шлюха?

Валери. Как это «где»? У тебя!

Кригниц. Да, у меня. До трех часов. А домой вернулась в пять. Где ты была с трех до пяти?

Валери. Что это еще за идиотский вопрос?

Кригниц. Я знаю, где ты была!

За столом банкиров раздается смех Райтера.

Валери. Да что ты говоришь? Ну и где же я была?

Кригниц. А ему ты, интересно, сказала, что только что вылезла из моей постели?

Валери (*смеется*). А ты, оказывается, еще ревнивее, чем он!

Кригниц. Ну и как тебе... с ним? Понравилось?

Валери. Очень. Просто безумно. Я была еще такая теплая... и мягкая... и влажная... после тебя! Я просто влилась в него!.. А он в меня... Это было...

Кригниц хватает ее обеими руками за горло.

Кригниц. Еще одно слово — и я тебя задушу!  
Я убью тебя!

Валери с вожделением смотрит ему в глаза.

Валери. Да, убей меня... и... люби меня... Залюби  
меня насмерть! Ты единственный, кого я люблю...

Она задирает юбку.

*Ресторан «Россини». Контора. Коридор. Вечер*

Виндиш лежит на расчищенной от завалов тахте в кон-  
торе Россини, на лбу у него влажная салфетка. Гельбер,  
проверявший его пульс, отпускает его руку и встает. Входит  
Серафина с тарелкой ньокки. Табатъе сидит перед  
открытым ноутбуком за рабочим столом. Гельбер подходит  
к Цигойнеру и дает ему маленький флакон.

Гельбер. Маленький шок. Ничего страшного.  
Пусть принимает каждый час по три капли. Это успо-  
каивает... гармонизирует...

Цигойнер. Понятно, хорошо, Зиги. Спасибо.

Он берет флакон и мягко выпроваживает Гельбера из ком-  
наты. Серафина опускается на колени перед Виндишем и  
кормит его ньокки. При этом она какает в каждую ложку  
по одной капле успокоительного.

Цигойнер (*Серафине*). Дай ты ему побольше этих  
капель! Тридцать, сказал доктор! Каждые несколько ми-  
нут — тридцать капель! *Trenta*, Серафина, *trenta!*<sup>1</sup>

Виндиш. Я не желаю... слышать ни о какой эк-  
ранизации... Я не хочу иметь дело с этим... мерзким  
типом... с Оскаром Райтером... Я не хочу с ним разго-  
варивать, подавать ему руку... и...

Серафина какает капли в ложку и продолжает кормить его.

<sup>1</sup> Тридцать (*ит.*).

Цигойнер. Да-да, конечно, Якоб... Никто тебя и не заставляет. Эдвин, пиши: «Продюсер обязуется никоим образом не досаждать автору, Якобу Виндишу, и не общаться с ним ни устно, ни письменно. Второе: продюсер получает возможность ознакомиться с написанным Якобом и мною киносценарием, лишь когда...»

Виндиш. Никогда!.. Слышишь? Никогда!

Табатье в ужасе смотрит на них из-за своего ноутбука.

Цигойнер. Хорошо. Пиши, Эдвин: «Продюсер лишается права ознакомиться со сценарием»!

Табатье. Но...

Цигойнер. Пиши, Эдвин: «Третье: экранизация сценария осуществляется только при условии, что в роли режиссера-постановщика выступает Уху Цигойнер...»

Виндиш. Если вообще — «осуществляется»... Собственно, ни при каких условиях...

Цигойнер. Хорошо. Пиши, Эдвин: «Экранизация сценария, собственно, не может состояться ни при каких условиях, а если состоится, то только при условии, что в роли режиссера-постановщика выступает Уху Цигойнер...»

Виндиш устало кивает и закрывает глаза.

Цигойнер (*диктует дальше*). «...На месте съемок продюсер обязуется...»

Виндиш. ...Никогда...

Цигойнер. «...никогда не появляться, и просмотр готового фильма ему...»

Виндиш. Нет... никогда...

Цигойнер. «...никогда не будет разрешен... А если будет, то не раньше официальной премьеры...»

Виндиш. ...Нет...

Табатье в ужасе смотрит на Цигойнера.

Табатье. Н... но... но...

Цигойнер. «Четвертое: продюсер Оскар Райтер выплачивает автору, Якобу Виндишу...»

Виндиш. ...Нет...

Цигойнер. «...гонорар в сумме одного миллиона марок...»

Виндиш. ...Нет...

Цигойнер. «...двух миллионов марок...»

Виндиш (*уже едва слышно*). ...Нет...

Цигойнер. Хорошо. Пиши: «трех миллионов», Эдвин! «Трех миллионов марок»!

Табатье, словно окаменев от ужаса, неотрывно смотрит на Цигойнера.

Цигойнер. Пиши, пиши, Эдвин! Иначе Якоб не подпишет!

Виндиш из последних сил отрицательно качает головой.

### *Мужской туалет ресторана «Россини». Вечер*

Фредди сидит на крышке унитаза и выводит авторучкой автографы на титульных листах «Лорелеи».

### *Ресторан «Россини». Контора. Вечер*

(*Крупный план.*) Цигойнер кладет договор на живот уже впадшему в полную апатию Виндишу. Табатье приподнимает Виндиша за плечи, Цигойнер сует Серафине в руку авторучку.

Серафина. *Una piccola signatura*<sup>1</sup>, синьор Виндиш! Она поддерживает руку Виндиша с авторучкой. Виндиш улыбается.

Виндиш. Я подпишу... я все подпишу... ради... *per la signorina*... Серафина... *con... affezione*...

*Терраса ресторана «Россини». Столик доктора Мелька. Вечер*  
Три банкира держат в руках свои раскрытые экземпляры «Лорелей» с дарственными надписями. За спиной у них — Фредди.

Хопф (*тихо*). «Дорогой Ханне Хопф с лучшими дружескими пожеланиями. Ваш Якоб Виндиш». P. S.: «Уверен, что мой верный друг Оскар Райтер сумеет обеспечатить этой книге мировой успех и в виде фильма».

Райтер изумленно смотрит на Фредди, который невозмутимо стоит рядом. Потом переводит сияющий взгляд на банкиров.

Райтер. Да-да... Якоб — это действительно...

Вайх. Так, минутку! «Дорогой Анге Вайх с огромной симпатией. Ваш Якоб Виндиш». P. S.: «Убежден, что мой старый друг Оскар Райтер своей грандиозной экранизацией этого романа подарит миллионам читателям — и еще более многочисленной армии кинозрителей — возможность продлить удовольствие от книги». Ну, это... просто... это... феноменально!

Райтер все еще не решается верить своим ушам и с сомнением поглядывает на Фредди.

Мельк. Стоп! У меня тут еще лучше завернуто! «Дорогой г-же доктору Гизеле Мельк в глубочайшем

---

<sup>1</sup> Маленький автограф (*ит.*).

восторге от ее редкого дара распознавать великое в мировой литературе. Преданный Вам Якоб Виндиш»... Да... Боюсь, моя бедная Гизела... упадет в обморок... от такого сюрприза...

Фредди подается вперед.

Фредди. Что — без постскриптума?..

Мельк. Как бы не так! P. S.: «Можете быть уверены, многоуважаемая г-жа доктор Гизела Мельк, мне, как и Вам, известны все опасности, подстерегающие на пути к успешной экранизации. Но если есть человек, которому по плечу любые опасности и преграды и который сумеет тонко и в то же время страстно воссоздать „Лорелею“ на экране и обеспечить ей небывалый кассовый успех, то это — мой старый друг и соратник Оскар Райтер»!

Хопф. Bravo!

Мельк и Вайх. Bravo! Bravo!

Банкиры разражаются аплодисментами. На них смотрят гости за другими столиками. (*Крупный план.*) Оскар Райтер утирает слезы умиления.

*Улица перед рестораном «Россини». Вечер*

Фредди открывает дверцы лимузина. Райтер прощается с банкирами.

Райтер. Мельк, старый мошенник! Дай я тебя обниму!

Он хватает Мелька и прижимает его к груди.

Мельк. Оскар, я очень рад!

Райтер обнимает Хопфа.

Райтер. Хопф! Старый скряга!

Хопф. Оскар, если мы все дружно, как один, так сказать, плечом к плечу, возьмемся за эту «Лорелею» и шарахнем из всех калибров по одной цели... то...

Райтер. Конечно! Еще как шарахнем! Вайх! Старый аллигатор! Кредитная душа! *(Заключает его в свои объятия.)*

Вайх. Это, как пить дать, будет такое суперкрутое... э-э-э... суперубойное кино... что мы наконец...

Райтер. ...Размажем америкашек с их хваленым Голливудом! Задует эту копилку раз и навсегда!

Он набирает в грудь воздуха и дует в лицо Вайху.

Райтер. Вышвырнем их отовсюду!

Мельк *(садясь в машину)*. Да, пора нам вспомнить, что мы — немцы, и показать америкашкам, где раки зимуют!

Райтер. Верно, Мельк! На колени всех врагов Бранденбурга!

Мельк. Я рад, Оскар. Я действительно очень рад!

Фредди закрывает дверцы, садится в машину и отъезжает. Райтер машет им вслед рукой.

Райтер. Пока! Сберкасса...

Райтер утирает трясущейся рукой пот со лба. Потом идет обратно, в направлении террасы, где его уже с замиранием сердца ждет Табатъе с подписанным договором в руках.

Райтер *(весело)*. Эдвин, клянусь, ты много потерял! Такого ты еще не видел... Как эти ходячие копилки хрюкали от восторга! Нет, что ни говори, а Якоб... хоть у него и крыша набекрень... но в критических ситуациях это надежный товарищ! Ну на-

до же — какой он, оказывается, хитрый жук, этот Якоб!

Табатье (*нервно*). Да-да... конечно... но... только ты не волнуйся, Оскар!

Он передает Райтеру договор. Тот, читая его на ходу, идет вместе с Табатье к своему столику. (*Крупный план.*) Глаза его открываются все шире и шире.

Райтер (*орет*). Бандитские рожи! Да это же... гнуснейший шантаж!..

На него испуганно смотрят другие гости.

Райтер. Грязные, вонючие, хитрожопые козлы!.. Райтер со стоном хватается за сердце и опускается на стул.

Табатье (*с тревогой*). Оскар, пожалуйста! Ты все понял слишком буквально!.. Это же всего-навсего бумага!..

Райтер не реагирует на слова Табатье. Подперев голову руками, он невидящим взором смотрит в пустоту.

Райтер (*тихо, сам себе*). За что они меня так?.. Я же их друг... они же мои друзья... Уху и я... Он же мой единственный, мой лучший, старый друг... А что я сделал Якобу? Я же его люблю... Он же — настоящий художник...

Он поднимает к Табатье глаза, полные отчаяния и слез.

Райтер. Якоб же мне как... как брат... родственная натура... Я же не делец... я просто хотел сделать фильм, вместе со своими друзьями... произведение киноискусства... Я же не какая-нибудь сволочь вроде других продюсеров... Я же сам — в глубине души — художник...

Табатье (*услужливо*). Конечно, Оскар! Да еще какой! Мы все это знаем... И они — тоже. Да ты со своей скрипкой... клянусь тебе! — если бы ты не бросил профессионально заниматься музыкой, ты бы сегодня был... всемирно известным скрипачом, как... как Рубинштейн, или... Горовиц... или...

Райтер с презрением смотрит на Табатье.

Райтер. Много ты понимаешь в музыке! Ты, жопа-соловей!

Он хватает Табатье за галстук и притягивает к себе.

Райтер (*со злостью*). Я не собираюсь подставлять господам «художникам» свою жопу да еще платить им за это миллионы, ты понял? Или они думают, что я буду счастлив, если они меня все по очереди оттрахают, как последнего кастрата?

Из двора на террасу поднимаются Валери и Кригниц. Валери на ходу одергивает юбку.

Райтер (*орет*). Я не позволю этим крысам откусить мне яйца среди бела дня!..

За столиками поднимается ропот — одни возмущаются, других все это забавляет.

Райтер. Да насрать мне на такое кино!

На террасу выходит Россини. Он с умиротворяющими жестами направляется к Райтеру, который, не обращая на него никакого внимания, продолжает бушевать.

[Кригниц (*презрительно-снисходительно*). Бедный Оскар! Одно поражение за другим... Похоже, сегодня не его день...]

Россини. Оскар... пожалуйста! Оскар! *Tranquillo...*

Райтер (*Табатье*). ...Знаешь, что ты сейчас делаешь, ты, сраный адвокатишко? Ты сейчас пойдешь к Виндишу, к этой крысе...

Фрау Ледерштегер возмущенно смотрит на своего супруга.

Райтер (*частично за кадром*). ...и скажешь ему — пусть засунет свою долбаную, сраную «Лорелею» себе в жопу! В задний проход, понял?

Фрау Ледерштегер обращается к возвратившемуся за свой столик Гельберу.

Фрау Ледерштегер. Господин доктор, кто этот ужасный грубиян, который таким тоном говорит о Якобе Виндише?

Гельбер не реагирует. Он смотрит на Валери и Кригница.

Райтер. Да! Свою блядскую, обосранную «Лорелею»!

Белоснежка и Цилли испуганно вздрагивают и тоже поворачивают головы.

Г-н Ледерштегер. Блядскую?.. Обосранную?.. Может, вы наконец вмещаетесь, господин хозяин?

Россини. Простите?..

Райтер (*частично за кадром*). Да как ты мог, ты, дебил недоделанный, юрист хренов, написать такое в договоре?.. Чей ты адвокат — мой или его? Захребетник, крыса канцелярская! Дай сюда эту паршивую бумажонку, заячья твоя душа, предатель!

Он выхватывает из рук Табатье свернутый в трубку договор. Господин Ледерштегер встает и преграждает дорогу Россини.

Г-н Ледерштегер. Кто оскорбляет Лорелею, тот оскорбляет Германию!

Россини. Что?.. Германию?

Г-н Ледерштегер (*презрительно*). Хотя вам, иностранцу, этого не понять!

Россини. Что вы сказали?..

В нем вскипает гнев. Он принимает грозный вид и засучивает вверх рукава пиджака.

Райтер. Сейчас я сам с ними разберусь! Бунт карликов! Я выжгу эту скверну каленым железом! Сейчас они меня узнают поближе, эти гномы!

Он идет к двери в зал.

Г-н Ледерштегер (*Россини*). Вы — мне — угрожаете?.. Макаронник несчастный!

Фрау Ледерштегер. Альфред!

Она тащит мужа обратно к столику. Райтер сталкивается в дверях с Цигойнером.

Райтер. А, верный друг! Свинья недорезанная! Ты чей друг — мой или его?

Цигойнер (*стараясь успокоить его*). Оскар... мы же все друзья, и то, что у Виндиша крыша прохудилась, — мы тоже все... знаем...

Райтер. Не пудри мне мозги своим Виндишем! Это твоих рук дело! Но запомни, интриган: ты для меня сдох раз и навсегда. Иуда! И «Лорелеи» тебе не видать как своих ушей!

Белоснежка и Цилли с интересом прислушиваются. Райтер рвет договор на клочки и швыряет их в лицо Цигойнеру.

Цигойнер. А тебе тем более!

Райтер. Это мы еще посмотрим! Сейчас я с ним по-толкую по душам, с этим Якобом, с этой хитрой тварью!

Белоснежка смотрит вслед Райтеру, который, отодвинув Цигойнера в сторону, бросается в зал. Цигойнер бежит за ним. Возмущенные супруги Ледерштегер покидают террасу.

Фрау Ледерштегер (*Россини*). В этом заведении ноги нашей больше не будет, господин хозяин! (*Гельберу.*) И у вас тоже, господин доктор... Нос!

Официанты Микеле и Сальваторе проходят мимо с четырьмя тарелками десерта и несколькими чашками кофе.

Микеле. Четыре десерта «Лесные ягоды» с *mas-sarone*...

В общей толчее господин Ледерштегер отталкивает обоих официантов в сторону. Тарелки Микеле падают на пол, чашки с кофе, которые нес Сальваторе, опрокидываются и заливают светлый летний костюм Россини.

Россини. *Cretino!*

*Ресторан «Россини». Коридор перед конторой. Вечер*

[Цигойнер пробегает мимо отдельного кабинета, дверь которого открыта, и бежит дальше, к конторе. Райтер распахивает дверь конторы — в ней никого нет.] За спиной Райтера показывается Цигойнер.

Райтер. Где эта крыса?

Цигойнер. Представления не имею... только что был здесь...

*Ресторан «Россини». Задний двор. Вечер*

Господин и фрау Ледерштегер идут к своей машине. Фрау Ледерштегер останавливается и указывает в сторону заднего двора.

Фрау Ледерштегер. Это же он... Смотри — это он или не он?..

Они стоят и смотрят во двор. Там, прислонившись к стене, как манекен, в состоянии полной апатии стоит Виндиш. Перед ним останавливается маленький автомобиль, из него выходит Серафина. Прежде чем она успевает погрузить невменяемого Виндиша в машину, перед ними оказываются супруги Ледерштегер.

Г-н Ледерштегер. Господин Виндиш, позвольте поблагодарить вас!

Он хватает руку Виндиша и пожимает ее. Виндиш смотрит на незнакомого ему господина отсутствующим взглядом. Фрау Ледерштегер сияет от счастья.

Г-н Ледерштегер. Благодаря вам немецкая литература вновь засияла на международном небосклоне. Мы не допустим, чтобы кто-то порочил ваше доброе имя. «Лорелея» для нас — не пустой звук.

Виндиш. Сера... фина!..

Г-н Ледерштегер. С нами вы можете не скрывать своих чувств! Моя жена и я — мы знаем, о чем вы думали, когда писали эту книгу! Хватит — наскромничались! Теперь мы опять на коне! Мое глубочайшее уважение, господин Виндиш!

Он трясет руку полусонного Виндиша. Серафина втискивается между ними.

Серафина. *Scusate... Scusate...*

Она берет Виндиша под руку и ведет к машине.

Серафина. *Vieni, vieni, amore mio!..*

Она усаживает Виндиша на переднее сиденье, садится за руль и уезжает.

*Терраса ресторана «Россини». Вечер*

Поблизости от входа в зал стоит, опершись о стену, Россини. Он стоит на одной ноге, подставив другую Микеле, который сыплет ему на штанину соль и пытается стереть самые заметные пятна. Он снял с шефа пиджак, так что теперь видны его старомодные подтяжки. Россини проклинаят все на свете и с нетерпением ждет конца этих манипуляций.

Микеле (*зовет*). Серафина! Ну где эта дуреха?

Россини бросает короткий взгляд на террасу, чтобы удостовериться, что его никто не видит. К своему изумлению, он замечает двух девушек, сидящих в обнимку: в одной из них он узнает Белоснежку; на коленях у нее сидит Цилли. Тут же позабыв о своем испачканном костюме, он отодвигает Микеле в сторону.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Белоснежки. Вечер*

Цилли и Белоснежка поднимают головы. Перед ними стоит Россини. Белоснежка дарит ему самую очаровательную улыбку, на какую только способна.

Белоснежка. Господин Россини!

Россини смотрит на нее и на ее странный наряд.

Россини. А мне... не доложили, что вы уже пришли... синьорина Белоснежка...

Белоснежка. Э-э-э... я сегодня очень быстро отыграла в спектакле и... освободилась раньше обычного... Я даже не успела переодеться — видите, до сих пор в костюме... Золушки... Я... я просто не могла дождаться... э-э-э... мне так хотелось поскорее увидеть вас... А это фрау Ватусник, художественный руководитель нашего театра!

Ц и л л и. Здрас-с-сьте...

Россини не узнает Цилли без парика, но лицо ее кажется ему знакомым. Он бросает короткий взгляд на столик Цигойнера, за которым Цилли сидела до того, как заметила Белоснежку.

Белоснежка. Фрау Ватусник... э-э-э... всегда так любезна со мной... она мне как родная сестра... я ей все рассказываю. Я и про вас ей рассказывала... какой вы... э-э-э... неотразимый, элегантный мужчина!

Ц и л л и (*насмешливо*). Такой, мол, классный тип... с такими... классными подтяжками...

Р о с с и н и (*неуверенно*). Э-э-э... может, они не очень элегантны, но... это очень удобно... если ты по работе постоянно в движении... и...

Белоснежка. А мне безумно нравятся... подтяжки! У вас горит галстук!

Россини смотрит себе на грудь и видит, что кончик его галстука загорелся от свечи. Он гасит пламя, хлопая себя по груди руками.

Р о с с и н и. Э-э-э... я... э-э-э... сейчас вернусь! Только быстро переоденусь!

Он торопливо покидает террасу и идет через улицу к своему дому.

*Кухня, стойка и коридор перед отдельным кабинетом на антресоли. Вечер*

Официант Сальваторе берет длинный кухонный нож, кладет его на поднос, подходит к стойке, ставит на поднос чашу для шампанского, кладет рядом с ножом две салфетки, наполняет чашу шампанским, несет все это в отдельный кабинет на антресоли и открывает дверь.

*Кабинет. Вечер*

Посреди беспорядка за столом сидят Райтер и Цигойнер. Сальваторе осторожно приближается, ставит между ними на стол поднос с ножом, шампанским и салфетками и неуверенно поглядывает на них. Райтер жестом велит ему уйти. Сальваторе с выражением испуга на лице покидает кабинет и закрывает за собой дверь.

Райтер. Ты мне друг?

Цигойнер. Да, я твой друг.

Райтер. А я твой.

Райтер встает и закатывает рукав. Цигойнер тоже встает и тоже закатывает рукав. Райтер протягивает Цигойнеру руку.

Райтер. И мы вместе снимем «Лорелею»?

Цигойнер берет его руку и жмет ее.

Цигойнер. Да, мы вместе снимем «Лорелею».

[Райтер. И мы вместе будем стоять насмерть во всех битвах и испытаниях, как скала посреди прибой?

Цигойнер. Ясное дело, Оскар...

Райтер. ...Неразлучны, что бы ни стряслось?..

Цигойнер. Ну конечно...]

Райтер. ...И перебьем всех шакалов, которые встанут у нас на пути?.. По-мужски...

Цигойнер. Да-да... всех шакалов...

Райтер. ...плечом к плечу, как кровные братья!

Райтер берет с подноса нож и протягивает его Цигойнеру.

Райтер. Давай! Ты режиссер!

Цигойнер с отвращением берет нож.

Цигойнер. Спасибо... но... э-э-э... если хочешь, начни ты... Ты — продюсер...

Райтер. Нет-нет, ты — старший.

Цигойнер. Нет-нет, давай ты! Это же твоя идея... я... Ты первый... а я пока отвернусь... Понимаешь, скажу тебе честно... как брату... я не переношу вида крови... Мне сразу делается худо!

Райтер. Эх ты, старый серун! Ладно, давай сюда.

Цигойнер. Смотри, осторожней! Он страшно острый!

Райтер решительно берет нож и колет себя во внутреннюю сторону руки повыше кисти.

Райтер (*кричит*). А-а-а-а!..

Он явно недооценил вес ножа и остроту лезвия и поранил себя сильнее, чем хотел. Кровь струей бежит из раны.

Цигойнер. Ф-ф-фу... Зараза!

Райтер. Быстро бокал! Бокал сюда!

Он держит руку над чашей с шампанским, кровь льется в шампанское.

Цигойнер. Зажми рану, дурак! Ты попал прямо в вену!

### *Квартира Россини. Вечер*

Россини, в нижней рубахе и трусах, стоит в своей спальне. Разложив на прикроватном столике медикаменты и поставив рядом стакан с водой, он торопливо разрывает одну за другой упаковки — порошок, пилюли, капли и свечи — и бормочет себе под нос.

Россини. ...Порошок в пакетике — перед каплями из пузырька, а пилюли из коробочки — после свечи из баночки...

Он сыплет разные медикаменты в стакан с водой, затем отворачивает крышку пластмассовой баночки, в которой

лежит свеча, берет двумя пальцами свечу, медлит несколько секунд и наконец, собравшись с духом, вводит ее себе в задний проход. Другой рукой он берет стакан с приготовленной смесью из порошка, пилюль и капель и залпом выпивает ее.

*Терраса ресторана «Россини». Вечер*

Сальваторе выбегает на террасу и громко кричит.

Сальваторе. *Dottore!* Скорее! Он умирает! Скорее!

Гельбер. Что?

Валери. Кто?

Сальваторе. Синьор Райтер! Он истекает кровью!

Валери вскакивает с места.

Валери. Оскар! Боже мой...

Кригниц видит тревогу в глазах Валери. Гельбер хватается свою сумку врача.

Гельбер. Где он?

Сальваторе. Наверху... в кабинете... с синьором Цигойнером... Он зарезал его кухонным ножом...

Валери. Боже, да они же перережут друг друга!

Гельбер несется внутрь ресторана, Шарлотта за ним.

Валери (*дрожа всем телом*). Нет!.. Оскар!

Она тоже порывается бежать за остальными, но Кригниц удерживает ее за руку.

Кригниц. «Зарезал»!.. Дерутся два дурака — тебе-то какое дело?

Валери. Отпусти меня! Я хочу к нему!

Кригниц, вцепившись железной хваткой в ее руку, притягивает Валери к себе.

Кригниц. Ты... любишь его! Его! А не меня!

Валери вырывается и убегает.

[Белоснежка (*Цилли*). Ватусник, дай-ка мне свою косметичку!

Она встает.]

*Кабинет. Вечер*

Райтер протягивает Цигойнеру чашу с шампанским, смешанным с кровью.

Райтер. Пей, брат по крови!

Цигойнер с отвращением берет бокал правой рукой. Его средний палец залеплен лейкопластырем.

Цигойнер. Выглядит, как... «Кир рояль»...

Райтер. Пей!

Цигойнер, с трудом преодолевая отвращение, делает крохотный глоток. В дверях появляются Валери и Шарлотта. Райтер забирает у Цигойнера бокал.

Райтер. Эх ты, серун!

При этом он опускает левую руку, которую Гельбер ему перевязывает.

Гельбер. Не опускай руку! Держи вверх!

Райтер. Будь здоров, брат!

Он залпом осушает бокал и бросает его через плечо назад.

Райтер (*Валери*). Поцелуй меня, волчица!

Валери наклоняется к сидящему Райтеру.

Валери (*драматическим шепотом*). Я чуть не умерла от страха...

Она с бешеной страстью целует Райтера в его окровавленные губы. Гельбер, увидев боготворимую им женщину в объятиях Райтера, в приступе ревности теряет самообладание. Он хватается за Валери и пытается оторвать ее от Райтера.

Гельбер. Перестань сейчас же!.. Ты... ты... ведешь себя как последняя шлюха!.. Я... я... не потерплю, чтобы ты на моих глазах бр... б... бросалась на грудь этим... типам!

Валери холодно смотрит Гельберу в глаза.

Валери. Зиги, со мной у тебя ничего не выгорит. Ты меня абсолютно не интересуешь. Даже если меня привяжут к тебе веревками — тебе ничего не светит! Гельбер, бледный и остолбеневший, молчит. Райтер хохочет.

Райтер. Ха-ха-ха!.. Кто бы мог подумать, что наш Зиги окажется таким Отелло!

Гельбер резко поворачивается и выходит из кабинета.

Райтер. Ну давай! Целуй меня, волчица!

Цигайнер искоса смотрит на них и вытирает носовым платком губы. Потом идет к двери, в проеме которой стоит Шарлотта.

Шарлотта. Все мужчины — скоты.

Цигайнер. Да-да, Лотти...

Шарлотта (*со злостью*). Все вы мужчины — скоты!

Цигайнер. Да-да... конечно... я же не возражаю...

Мы все — скоты.

Шарлотта с ненавистью смотрит на Валери, которая, не обращая никакого внимания на присутствующих, уже готова отдаться Райтеру прямо в кабинете.

Шарлотта. И женщины тоже все — скоты!

Она удерживает Цигойнера, который пытается пройти мимо нее.

Цигойнер. Да-да.. Совершенно верно: все...

Шарлотта. ...И никакой любви между мужчиной и женщиной не существует...

Цигойнер. Да, я знаю, Лотти...

Шарлотта. Есть только секс. И это — тоже дерьмо.

Цигойнер. Да-да...

Валери тем временем, отбросив все условности, уже тянет Райтера на пол. Внизу, в зале, звонит телефон.

*Зал ресторана «Россини». Вечер*

Микеле кричит от стойки наверх.

Микеле. Синьор Уху! Телефон! Ваша жена!

*Улица перед рестораном «Россини». Терраса. Вечер*

Россини, одетый уже в другой, более «демократичный» летний костюм, спешит через улицу в ресторан, выходит на террасу и подходит к столику Белоснежки, за которым сидит одна Цилли.

Россини (*разочарованно*). А... а где она?

Цилли. Сейчас придет. Она пошла немного освежиться и... навести красоту... для вас.

Россини, просяив, садится.

Россини (*улыбаясь Цилли*). Я сегодня... э-э-э... чувствую себя... как-то... как на седьмом небе! А вы?

*Телефонный разговор между Цигойнером и Фанни.  
Ресторан «Россини» / аэропорт в Ницце. Вечер*

Цигойнер (*устало*). Фанни... у меня сегодня целый день — одни сплошные проблемы и стрессы. У меня безумно болит желудок и во рту еще маковой росинки не было... Я тебя прошу, оставь меня хоть на пару часов в покое...

Фанни стоит в телефонной будке на автостоянке в аэропорту. Перед будкой — машина Фанни, возле которой в ожидании курит ее любовник Жан-Люк.

Фанни. ...Нет, Юбю, ты должен мне прямо сейчас говорить, в этот момент... Ты должен говорить: «Фанни, *mon amour*, я люблю тебя, я не могу без тебя жить, потому что ты самая большая любовь в моя жизнь!» Давай говори! Сейчас! *Vite!*<sup>1</sup>

Фанни смотрит на часы. Цигойнер держится за желудок.

Цигойнер (*со страдальческой миной*). Хорошо, Фанни... хорошо... Я... э-э-э... люблю тебя... э-э-э... *mon amour*... э-э-э...

В этот момент Цигойнер видит, как из дамского туалета выходит Белоснежка. Он неотрывно смотрит на нее, как загипнотизированный. Белоснежка останавливается и так же неотрывно смотрит на Цигойнера. Цигойнер при виде девушки с длинными белокурыми волосами, в разорванном платье теряет дар речи.

Фанни (*за кадром, подсказывает ему слова*). ...Ты самая большая любовь...

Цигойнер, не сводя глаз с Белоснежки, которая медленно идет прямо на него, повторяет за Фанни.

---

<sup>1</sup> Живо! (*фр.*)

Цигойнер. ...ты... самая большая любовь...

Фанни (за кадром). ...в моя жизнь...

Цигойнер. ...в моей жизни...

Фанни (за кадром). ...и я до самой смерти ни одну женщину...

Цигойнер. ...и я до самой смерти ни одну женщину...

(Крупный план.) Белоснежка медленно подходит к Цигойнеру.

Фанни (за кадром). ...не буду любить так, как тебя!..

Цигойнер. ...не буду любить так, как тебя!..

Фанни медленно вешает трубку. Белоснежка стоит прямо перед Цигойнером. Цигойнер тоже медленно опускает руку и кладет трубку на рычаг. Они смотрят друг другу прямо в глаза. Цигойнер протягивает руку и касается щеки Белоснежки, ее волос.

Цигойнер. Ты... ты... кто?..

Белоснежка бросается ему на грудь. Они страстно целуются. В зал с террасы входит Кригниц.

Кригниц. Оскар!.. Валери!.. Оскар!

Цигойнер и Белоснежка целуются так самозабвенно, что не замечают Кригница. Из кабинета на антресоли доносится крик: Райтер ревет от похоти.

Райтер (за кадром). А-а-а-а!.. Хочу!.. Хочу тебя, волчица!..

Кригниц замирает на месте, словно окаменев, потом медленно проходит мимо целующихся Цигойнера и Белоснежки, берет с сервировочной тележки бутылку оливкового масла и поднимается по ступенькам на антресоль.

Райтер (за кадром). А-а-а-а!..

*Терраса ресторана «Россини». Столик Белоснежки. Ночь*

Крик Райтера доносится до самой террасы. Россини и Цилли прислушиваются. Они смотрят через окно внутрь ресторана. Там стоят обнявшись Цигойнер и Белоснежка и целуются. (*Крупный план.*) Цилли и Россини в ужасе переглядываются.

*Кабинет на антресоли. Ночь*

Кригниц открывает дверь в кабинет. Райтер лежит на спине с поднятой рукой, над ним спиной к двери — полуобнаженная Валери.

Валери. ...Люби меня... ты единственный, кого я люблю...

Кригниц отбивает доньшко бутылки с оливковым маслом о край стола. Райтер и Валери поворачивают головы в его сторону.

Кригниц. О'кей... Ты — единственный, я — единственный... Как же нам теперь быть? Поделить ее, что ли? Один день ты, один день я? Или как?

Райтер. Чего? В чем дело?..

Кригниц. Встань!

Валери, ничуть не смутившись его появлением, вызывающе смеется ему в лицо.

Валери. «Поделить»! И это вся твоя ревность?.. Ударь меня! Сорви меня с него, если ты меня так страстно любишь!

Райтер, которому становится неловко, пытается подняться.

Райтер. Ну давай, слезай с меня... все равно теперь уже... без толку...

Валери насильно укладывает его обратно на пол.

Валери. Почему без толку? Пусть смотрит, если ему нравится!

Райтер. Ладно, перестань...

Валери. Ну тогда вышвырни его отсюда, если он тебе мешает!.. (*Кригницу.*) Или ты его! Тресни его по башке своей бутылкой! Что вы за мужчины?..

Она встает и вновь обращается к Райтеру.

Валери. Встань и отлупи его! Полчаса назад он меня трахал во дворе! Тебя это устраивает?

Райтер выпрямляется.

Райтер. Что он делал полчаса назад?.. Что ты делал полчаса назад?..

Кригниц (*все еще с разбитой бутылкой в руке*). Скажи мне честно, Оскар, она вчера ночью была у тебя? Между тремя и пятью утра?

Райтер. Ну и что? Это что, каким-то образом влияет на нашу дружбу, Бодо?

Кригниц. Ну... если тебя не смущает тот факт, что до этого она целую ночь провела со мной...

Райтер пытается разыграть невозмутимость.

Райтер. Правда? А я еще подумал: какая-то она странная — набросилась на меня так, как будто у нее сто лет не было мужчин...

Кригниц. Ладно, ладно! Не дуй щеки! От меня еще ни одна женщина не уходила неудовлетворенной. (*Повернувшись к Валери.*) Скажи, я тебя удовлетворил или нет? Скажи ему!

Валери смотрит на одного, на другого.

Валери. Я ненавижу вас!.. Обоих!.. Нет, я вас даже не ненавижу — я вас презираю! Тебя, Оскар Райтер, и тебя, Бодо Кригниц! «Ты хочешь страсти запредельной!» Жалкие обыватели! И ты в первую очередь! Ты, великан в стране убийственных страстей! Главный Орфей любовной муки, и мужского пота, и женской похоти... «Могучей, безграничной, как вздыбленная плоть, тяжелой»...

Она делает движение, как будто с презрением бросает назад через плечо какую-то тяжесть.

Валери. Бумажные тигры!.. Вы оба всего лишь маленькие бумажные тигры!

Райтер. Стоп, стоп! Это ты можешь говорить о нем, а я...

Валери. Ты? Что «ты»? Да ты — ребенок! Ты еще не вырос! Ты всего лишь маленький мальчик, который корчит из себя мужчину... Опыненный своей собственной мальчишеской жадой власти. «Жизнь — это война, кино — это война, и любовь — это тоже война!» Что ты понимаешь в любви? Сунул, кончил, победил... Враг повержен, еще одна победа на любовном фронте! Вы оба никогда всерьез мной не интересовались! Вам нужна была только игра: кто круче, кто сильнее, кто может чаще, кто может дольше... А от меня вы требуете, чтобы я приняла решение? С тех пор как я вас узнала — у меня запор. Я хочу снова нормально срать. У меня нет ни желания, ни времени на ваши детские игры... *(Глаза ее наполняются слезами.)* На ваши примитивные забавы похотливых первоклашек!..

Она поворачивается и выходит из кабинета. Мужчины молча смотрят друг на друга. Райтер качает головой, словно

отвергая упреки Валери. Своей здоровой рукой он застегивает ширинку.

Райтер (*качая головой*). «Похотливых первоклашек»...

Кригниц наклоняется, поднимает с пола оторванную пуговицу Валери и кладет ее в карман.

Райтер. Поверь мне, дружище, женщина — это прижизненный ад мужчины!

*Терраса ресторана «Россини». Столик Шарлотты. Ночь*

Шарлотта, подавшись вперед, нежно зарывает руку в волосы сидящего напротив Зиги Гельбера.

Шарлотта. ...Мы даем друг другу еще полчаса... и если за это время мы не находим себе ничего более интересного, то...

Валери (*за кадром*). Зиги!

Гельбер поднимает голову. Перед дверью в зал стоит Валери.

Валери (*зовет*). Зиги! Отвези меня домой!

Шарлотта (*тихо*). Сиди, Зиги!..

Гельбер кивает.

Шарлотта. Не беги за ней, как собачонка! Будь сильным!

Гельбер кивает.

Валери. Зиги!..

Шарлотта. Сиди!

Гельбер. Не могу... Я люблю ее...

Он встает и торопливо идет за Валери.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Белоснежки. Ночь*

(Крупный план.) Россини и Цилли во все глаза смотрят на дверь террасы — из зала на террасу выходят Цигойнер и Белоснежка, рука в руке, как счастливая влюбленная парочка. На заднем плане Гельбер и Валери садятся в машину. Цигойнер и Белоснежка подходят к Россини и Цилли. Россини механически поднимается.

Цигойнер. Дай-ка мне ключ от твоей квартиры! Россини. Н... н... не понял... Что ты сказал?..

Цигойнер. Ключ от твоей квартиры. Чего ты так смотришь?

Россини стоит словно пораженный ударом молнии. Наконец он, не сводя глаз с Белоснежки, достает из кармана ключ.

Россини. Н... но... у меня... у меня не прибрано...

Цилли. Что ты... что ты там собираешься делать... с этим типом в его квартире?

На лице Белоснежки — невинная улыбка.

Белоснежка. Пробоваться на роль... Я же актриса...

Россини хватается за эту соломинку, чтобы спасти свою честь.

Россини. А-а!.. Вот в чем дело!.. Ну да, конечно... конечно...

Цигойнер берет Белоснежку за руку и идет с ней через улицу к дому Россини. Россини и Цилли медленно садятся на свои места. Россини смотрит вслед Цигойнеру и Белоснежке, пытаясь обрести утраченное душевное равновесие.

Россини. Кино... кино — это моя страсть... А Уху — один из моих самых старых и добрых друзей... Когда у него съемки, он часто со мной советуется, мол, как бы лучше сделать то или это... И бывало,

я говорил ему: послушай, Уху, вот эта актриса — советую тебе присмотреться к ней, я видел ее в таком-то фильме, классная актриса! И он мне верит как самому себе, потому что знает: я его друг и у меня чутье, я хребтом чую...

Цилли печально смотрит на Россини.

Россини. ...Сам не знаю, откуда оно, это чутье... Чувствую — и все тут! Как говорится... кишками... э-э-э... брюхом...

Цилли смотрит на Россини, который вдруг устремляет алчный взгляд на ее декольте и начинает беспокойно ерзать на стуле.

Цилли. Вам нехорошо? Вы что-нибудь... приняли?..

Россини берет руку Цилли и кладет ее себе на колено.

Россини. Принял?.. Нет-нет... я... я всегда такой... я... вы такая... потрясающе красивая женщина... такая загадочная... такая необыкновенная... вы меня просто... у меня от вас... кровь в жилах закипает, Цилли!

Цилли осторожно убирает свою руку.

Цилли. Мне очень жаль, господин Россини, но мужчины — это не мой профиль.

Она берет свою сумочку и встает.

Россини. Правда?.. А может, вы просто не встретили того, кто вам нужен? Я сильный... страстный... Я — настоящий тигр!

Цилли идет в направлении улицы. Россини разочарованно смотрит ей вслед.

Россини поднимает белокурый парик Цилли и медленно идет в зал. Райтер и Кригниц возвращаются на террасу, где остались последние гости — Фредди, Шарлотта и Табатье, который пытается сложить вместе мелкие клочки разорванного договора, как элементы пазла. Россини в состоянии апатии сидит в зале, держа в руках парик Цилли. Райтер и Кригниц идут к своему столу. Кригниц вертит в руке пуговицу Валери.

Райтер. ...Нет, нет, Бодо, она любит тебя.

Кригниц. Нет, Оскар, она любит тебя!

Райтер. Не болтай ерунды! Говорю тебе — тебя! Сколько раз она в постели называла меня Бодо. Машинально.

Кригниц. Меня она тоже не раз называла Оскаром. В самый неподходящий момент!

[Райтер (*задумчиво*). ...Может, она права?.. Может, я действительно — скотина?..

Кригниц. Да брось ты, Оскар. Ты в полном порядке. Это я — идиот.

Райтер. Но она-то тоже хороша! У нее явно не все дома!

Кригниц. У нее не просто *не все дома*... Она вообще — клинический случай...

Райтер. Я не знаю, кто ее вообще может выдерживать...

Кригниц. Это же не женщина, а сплошной кошмар... Она умеет так выдрессировать, что ты сам тацишь ей свои яйца на сковородке... но я любил ее...

Райтер. Я тоже... Я любил ее так, что у меня мозги отключались...]

*[Улица перед домом Россини. Вечер*

Перед домом Россини стоит с велосипедом Цилли и смотрит вверх на освещенное окно. По щекам ее бегут слезы.

Цилли. Прощай, любимая...]

*Спальня Россини. Ночь*

Изнуренные бурными и долгими объятиями, Белоснежка и Цигойнер в изнеможении откидываются на подушки на кровати Россини и тяжело дышат.

Цигойнер. ...Любимая... моя любимая...

Белоснежка. Я так счастлива... я еще никогда в жизни не была так счастлива... Никогда, никогда, никогда!

Цигойнер. Я тоже... Это какое-то чудо... Произошло чудо...

Он влюбленно смотрит на нее и ласкает ее волосы. Белоснежка, выпрямившись, смотрит на него серьезным, почти печальным взглядом и качает головой.

Белоснежка. Можно я скажу тебе кое-что? Только ты, пожалуйста, не сердись. Я сегодня не случайно оказалась в «Россини»... Я пришла из чистого расчета. Я подлая, лживая тварь... Я пришла только для того, чтобы познакомиться с тобой!

Цигойнер. Ну и что? Это же здорово!

Белоснежка. Нет! Потому что на самом деле мне нужен был не ты, а эта роль! Ради этой роли я с кем угодно легла бы в койку. С кем угодно, понимаешь? С самым последним, жирным, вонючим, прыщавым, похотливым скотом! Я бы любому подставила свою задницу и свои титьки — только чтобы заполу-

чить эту роль! Я была готова ко всему... Я ожидала чего угодно... но только не того, что влюблюсь в тебя...

Она смотрит ему в глаза, потом обнимает его и прижимается к его груди. Он молча держит ее в своих объятиях. Его задумчивый взгляд устремлен в пустоту. С террасы доносятся голоса гостей. Цигойнер берет сигарету, отстраняется от Белоснежки, медленно встает, подходит к окну и смотрит через улицу на террасу. (*Point of view*<sup>1</sup>: Цигойнер.) Там, на террасе, стоит Райтер и озирается.

Райтер (*громко*). Что такое? Здесь что, больше нечего выпить? Паоло! Микеле! Официанты!

(*Крупный план.*) Цигойнер стоит у окна.

Цигойнер. «Лорелея»... «ядерная война за кучу миллионов»... Я заработаю себе язву желудка... буду курить по сто пятьдесят сигарет в день... Наживу себе крапивную лихорадку, буду чесаться как сумасшедший... мне ампутируют обе ноги... я буду сидеть в кресле-каталке... «Трагическая, фаустовская, немецкая готовность к року»! [Кошмар! Зачем мне все это? Я люблю, чтобы все было легко... элегантно... изящно...

На лице его глубокая печаль.

Цигойнер. Ароматные... воздушные... невесомые образы...]

Судорожно глотнув и скорчившись, он хватается за желудок и садится на край кровати.

Цигойнер. Это будет один сплошной кошмар... Если я вообще переживу это все, я буду калекой —

---

<sup>1</sup> Точка зрения, ракурс (*англ.*).

в духовном, психическом, физическом и творческом смысле...

Белоснежка гладит его.

Белоснежка. Это ужасно!

Цигойнер. Да... И для тебя это тоже будет кошмар... Ты мгновенно станешь известной... и знаменитой... кинозвездой... На тебя обрушится лавина предложений...

Белоснежка. Ужасно!

Цигойнер. А потом... потом ты бросишь меня...

Белоснежка. Нет! Я никогда тебя не брошу, любимый мой!

Она берет обеими руками голову Цигойнера и смотрит ему в глаза.

Цигойнер. Тогда... тогда давай уедем вместе. Прямо сегодня!

Белоснежка. Уедем? Куда?..

Цигойнер. Куда-нибудь... И все начнем сначала... И все забудем...

Белоснежка. Любимый, я готова поехать с тобой куда угодно, хоть на край света... Но... но я не хочу, чтобы ты из-за меня... э-э-э... кино — ведь это твоя жизнь!

Цигойнер. Плевать я хотел на это кино! Я не хочу больше никакого кино! Ты — моя жизнь!

Белоснежка смотрит на него со сладкой улыбкой.

### *Перед домом Валери. Ночь*

Валери собирается отпереть дверь своего дома. Гельбер, которого она, судя по всему, не пригласила войти,

стоит в нескольких шагах на ступеньках, ведущих к двери, и протягивает ей обеими руками шкатулку черного дерева.

Гельбер (*умоляюще*). Пожалуйста, Валери! Прощу тебя! Открой ее! Сейчас!

Валери, вздохнув, отпускает полуоткрытую дверь, и та вновь захлопывается. Порывшись в кармане, она достает золотой ключик на золотой цепочке. Она спускается к Гельберу, вставляет ключ в замок шкатулки и открывает ее. (*Крупный план.*) В шкатулке небольшая пачка бумаг и документов.

Валери (*удивленно*). Что... что это за бумаги?

Гельбер. Выписки из банковских счетов... Выписки из депозитных счетов... нотариально заверенные копии... записей в поземельной книге...

Валери. Что?..

Гельбер. Мое... все мое состояние...

[Валери. Ну и что? Что ты этим хочешь сказать?

Гельбер. Я... хочу сказать, что я... не самая плохая партия... э-э-э... вот что я хочу сказать... И я предлагаю тебе разделить все это со мной... поровну... Валери... если ты... если хочешь...]

Валери молча смотрит на него. В глазах ее недоверие и презрение.

Валери. Ты хочешь меня...

Гельбер. Нет-нет, я не хочу купить тебя... я хочу жениться на тебе и... быть с тобой... и чтобы ты была со мной...

Гельбер замечает отчужденность во взгляде Валери.

Гельбер. ...и я... обещаю тебе: ты не будешь связана со мной никакими... э-э-э... ну, в общем — ника-

ких «привязываний веревками» и тому подобного... мы можем даже оформить это нотариально.

Валери смотрит на него с печальной улыбкой.

Гельбер (*умоляюще*). Пожалуйста!

Валери. Хорошо, Зиги. Я подумую.

Она решительно берет шкатулку, поворачивается и открывает дверь.

Гельбер (*ей вслед*). А когда ты мне ответишь?

Валери. Ну... завтра... вечером.

Гельбер (*радостно*). У Россини?

Валери. У Россини.

Гельбер смотрит ей вслед. В подъезде загорается свет и через несколько секунд вновь гаснет.

*Терраса ресторана «Россини». Столик Райтера. Зал. Ночь*

Райтер (*громко*). За любовь! За дружбу! Наливай!

За столиком в пустом темном зале в скорбной отрешенности одиноко сидит Россини и смотрит на террасу. Он видит, как Райтер, Кригниц, Табатъе, Шарлотта и Фредди поднимают свои бокалы, которые то и дело наполняют официанты.

Райтер (*командует*). Залпом! Все разом!

Все залпом осушают бокалы.

Райтер. Бокалы долой!

Все бросают бокалы через плечо назад, раздается звон разбитого стекла.

Райтер. Подать новые бокалы! Паоло! Нам нужны новые бокалы! Куда он запропастился?..

У двери в зал стоит Микеле.

Микеле. Серафина! Новые бокалы!.. Ну где ее носит, эту дуру? Где она?

*Квартира Виндиша. Ночь*

Раздетый Виндиш в оцепенении сидит на своей постели. Серафина с мягкой настойчивостью заставляет его лечь и накрывает его одеялом. Потом стаскивает с него носки. Виндиш закрывает глаза.

Виндиш. *Спасибо... Grazie, signorina... ciao...*

Серафина, однако, вовсе не собирается уходить. Она сама начинает раздеваться. Виндиш слышит шорох ее платья и открывает глаза. Он видит, как Серафина, сняв платье, принимается за чулки. Он испуганно выпрямляется в постели.

Виндиш. Стоп, минутку!.. Что ты делаешь, Серафина?.. Подожди! Э-э-э... *piano!*

Серафина поворачивается и расстегивает блузку.

Серафина. *Non ti piaccio?*<sup>1</sup>

Виндиш. Конечно, нравишься... *si...* но... я...

Серафина (*улыбаясь*). *Viverai una notte meravigliosa...*<sup>2</sup>

Виндиш. Какая еще *notte*? Что такое?..

Серафина. Ты... переживать... удивительная ночь!

Виндиш (*в панике*). «Переживать»?! Я не хочу ничего «переживать»! Я писатель!.. э-э-э... *Io sono... scrittore... io scrivo... non vivo!*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Я тебе не нравлюсь? (*ит.*)

<sup>2</sup> У тебя будет чудесная ночь (*ит.*).

<sup>3</sup> Я... писатель... я пишу... не «переживаю»!.. (*ит.*)

Серафина (*успокаивая его*). *Si, si, amore mio. Guardami e ascoltami!*<sup>1</sup>

Она снимает блузку, тихо напевая что-то, и собирается расстегнуть лифчик.

Виндиш. Нет, нет! Пожалуйста!.. Перестань! Не надо реализма... Серафина! *Io non vivo, non audio, non video... non...*<sup>2</sup>

Серафина. *A-al Capito!*<sup>3</sup>

Она улыбается и выключает свет.

### *Ресторан «Россини». Ночь*

В пустом зале Цигойнер и Белоснежка стоят перед поникшим Россини, который все еще одиноко сидит за столиком.

Россини. Мой... мой дом?.. Что — мой дом?

Цигойнер. Ну, твой дом в Эльбау — он же стоит пустой? В нем же сейчас никто не живет?

Россини. Э-э-э... вообще-то... э-э-э...

Цигойнер. Ну так будь другом, Паоло, дай мне ключи. Мы едем прямо сейчас.

Россини сует руку в карман и достает связку ключей.

Белоснежка. Я так рада!

Цигойнер. Паоло, а твоя большая машина — она ведь тебе тоже пока не нужна? Ты же едешь здесь, в городе, на другой, на маленькой?

Россини молча протягивает Цигойнеру ключи от машины.

<sup>1</sup> Да, да, любовь моя. Посмотри на меня и послушай! (*ит.*)

<sup>2</sup> Я не «переживаю», не слышу, не вижу... не... (*искаж. ит.*)

<sup>3</sup> Понятно! (*ит.*)

Белоснежка. Вы так добры к нам, Паоло! Вы такой добрый!

Она целует Россини в лоб. Тот смотрит на нее широко раскрытыми глазами.

*Терраса ресторана «Россини». Ночь*

Цигойнер и Белоснежка стоят перед возмущенным Райтером.

Райтер. ...Послушай, ты что, вообще сдурел? У тебя с головой все в порядке?..

Цигойнер. Оскар, ты был и останешься моим лучшим другом. Просто речь идет о моей жизни, понимаешь? А жизнь важнее любого кино.

Райтер в недоумении смотрит на него.

Райтер. Вот как? С каких это пор?

Цигойнер. [С сегодняшнего вечера.] Гудбай, мой друг. Желаю тебе всех благ.

Он обнимает и целует ошалевшего Райтера. Потом опять берет Белоснежку за руку и собирается уйти.

Цигойнер. Ну перестань!..

Белоснежка. Может... ты один сходишь за машиной, а я пока постараюсь раздобыть что-нибудь на кухне... что-нибудь перекусить в дороге, для тебя... Ты ведь так и не поел по-человечески, милый...

Цигойнер. Хорошо, родная моя... Спасибо!

Он идет в направлении заднего двора.

Райтер. Уху! Не будь идиотом! Стой!

Белоснежка (*тихо*). Пусть идет!..

Райтер. Что?..

Белоснежка. Пусть идет! Человек смертельно устал.. Он болен, он выдохся. Он уже не может делать никакое кино.

Райтер. Что? Что ты мелешь? Что ты сделала с моим другом? И вообще — кто ты такая?

Белоснежка улыбается той самой, сладкой улыбкой, которой уже очаровала Россини и Цигойнера.

Белоснежка. Я — Лорелея.

Райтер. Что? Кто ты?..

Белоснежка (*ласково улыбаясь*). Посмотри на меня! Я та, которую ты уже давно ищешь. Ты что, не видишь этого, урод?

Она подходит к нему вплотную.

Райтер (*ухмыльнувшись*). Э, да ты волчица!..

Она притягивает его к себе и страстно целует. За ними из дверей зала на террасу выходит Россини, в плаще и шляпе, и, не обращая на них никакого внимания, равнодушно идет через улицу к своему дому.

### *Задний двор. Терраса. Ночь*

Цигойнер выезжает на черном «мазерати» Россини из двора, останавливается у террасы ресторана и, не выключая двигателя, спешит в зал за своей возлюбленной. Зал пуст.

Цигойнер. Белоснежка!..

На террасе раздаются взрывы хохота и веселые голоса за-всегдаев ресторана.

Райтер (*за кадром*). Бодо! Убери свои похабные лапы! Это моя королева!

(*Крупный план.*) Цигойнер, остолбенев, медленно поворачивается и смотрит в сторону террасы.

(*Point of view — Цигойнер.*) За столиком Райтера, между Райтером и Кригницем сидит сияющая Белоснежка. Она смеется и флиртует с обоими. Цигойнер медленно выходит на террасу, останавливается у двери и смотрит на Белоснежку. Белоснежка замечает его, их взгляды встречаются; они молча смотрят друг на друга.

Цигойнер (*тихо*). Белоснежка!..

Белоснежка грустно смотрит на Цигойнера и отрицательно качает головой. Райтер замечает Цигойнера и встает с места. Тот делает несколько шагов в направлении столика, но Райтер уже рядом с ним и обнимает его за плечи.

Райтер. Уху, дружище, успокойся! Ты устал, ты вконец измотался, тебе сейчас нужен покой... Поезжай куда-нибудь, расслабься, отдохни. Тебе просто необходимо хоть пару дней побездельничать!

Цигойнер еще раз поворачивается к Белоснежке, которая весело принимает ухаживания Кригница.

Цигойнер (*предостерегающе*). Оскар... эта женщина — ведьма!

Райтер. Да брось ты! Эта женщина — то, что надо! Завтра я с ней буду делать кинопробы.

Цигойнер. Оскар, у тебя нет прав на...

Райтер. Чушь! Какие, к черту, права! Лорелея — это народное достояние. Зачем мне роман Виндиша? Я сделаю из нее «сказку из древних времен», понимаешь? А сценарий мне напишет Бодо за пару бутылок шампанского... Я же не идиот — бросать миллионы под ноги этой литературной примадонне, этому психу! Гроссмейстеру высокой прозы!

Цигойнер. Оскар... «Лорелея» — это *мой* фильм...

Райтер. Не болтай ерунды, Уху! «Лорелея» — это не для тебя! Это не в твоём стиле — такая тяжёлая... э-э-э... драматическая трагедия. Ты, скорее, мастер элегантной иронии... э-э-э... Певец веселья! Пока, дружище, брат по крови! Я люблю тебя! Пока!

Он заталкивает Цигойнера в машину и захлопывает дверцу.

Райтер. Пока!

(Крупный план.) Белоснежка смотрит вслед отъезжающей машине. В глазах её слезы.

Райтер (громко). Почему у нас так темно? Огня! Подать сюда свечи! Начинается романтическая часть вечера! Фредди, скрипку!

#### *Клиника Гельбера. Ночь*

Музыка — игра Райтера на скрипке.

Доктор Гельбер сидит в пижаме на своей кровати и мягким, проникновенным голосом говорит в трубку телефона.

Гельбер. ...Я знаю, Валери, ты уже спишь... Но я хочу, чтобы завтра утром, когда ты включишь свой автоответчик, ты... э-э-э... услышала голос самого счастливого человека на земле... Уже одно только то, что ты сразу же не сказала мне «нет»... уже одна эта робкая надежда... привела меня в состояние такой эйфории, что я готов обнять весь мир... Я так... счастлив!.. Мне так хорошо!.. Так хорошо мне давно уже не было...

#### *Квартира Валери. Спальня / ванная комната. Ночь*

Та же музыка.

На ночном столике стоит автоответчик. Его динамик громкой связи включен.

Голос Гельбера. ...Я знаю, тебе нелегко принять решение, от которого зависит твоя дальнейшая жизнь... Но я уверен, ты примешь верное решение...

Дверь в ванную комнату открыта. Мертвая Валери лежит в наполненной ванне. На ее красивом лице написаны мир и покой. Кажется, что она улыбается. Вода в ванне кроваво-красного цвета.

Голос Гельбера. ...Я с таким нетерпением жду завтрашнего вечера! Спи спокойно, Валери, моя любимая... Пусть тебе снятся прекрасные сны... Все будет хорошо!

*Улица перед домом Цигойнера. Раннее утро*

В кадр медленно въезжает искореженный «мазерати» Россини. Из него с трудом вылезает изрядно помятый Уху Цигойнер. Одна рука его висит на повязке, сооруженной из кашемирового шарфа. На лице ссадины и царапины.

*Квартира Цигойнера. Раннее утро*

Отпирается входная дверь. Цигойнер, усталый, грязный, хромая входит в коридор своей квартиры. Сквозь большие окна трех переходящих одна в другую комнат в коридор падают первые лучи солнца. Цигойнер входит в среднюю комнату и с изумлением останавливается. Перед ним на тахте сидит Фанни. Рядом с тахтой стоят два ее чемодана. На столике перед тахтой высится гора из нескольких блоков сигарет и выстроена целая батарея флаконов. Они долго смотрят друг на друга.

Фанни. Я привозила тебе твои сигареты, Юбу... И твой масло для ванны.

Цигойнер. Спасибо, Фанни... это очень мило с твоей стороны...

Фанни. Ты что, нездоров, Юбю?

Цигойнер. Нет-нет... все в порядке... Как там наш дом?

Фанни. Он все красивее и красивее... просто удивительно красивый! У нас теперь три новых *oliviers*...<sup>1</sup>

Цигойнер (с интересом). Правда?

Фанни. ...и два новых *cyprés*... э-э-э... кипарис... у бассейна. Я все фотографировала. Хочешь посмотреть?

Пока она достает из сумочки фотографии, Цигойнер хромая подходит и усаживается рядом с ней на тахту. Они вместе рассматривают снимки.

Цигойнер. Красиво!.. Кипарисы... Уже такие большие! Кто же их посадил?

Фанни. Их... их посадил...

Она пытается сдержать слезы.

Фанни. ...их... посадил Жан-Люк...

Цигойнер. Жан-Люк?

Фанни (кивает). *Oui*. Жан-Люк...

Она всхлипывает. Цигойнер обнимает и гладит ее.

Голос Кригница (декламирует)

...От грозных горных массивов любви и страсти  
остались жалкие обломки — ни следа от бывшего величия.  
Лишь песок на зубах, как в плохих комедиях...

*Ресторан «Россини» (наплывом). Ночь*

Общий план ресторана снаружи. Лето закончилось. Терраса закрыта. Ветер хлещет холодным дождем и последними листьями с деревьев по окнам ярко освещенного ресторана, в котором некуда яблоку упасть.

---

<sup>1</sup> Оливковые деревья (фр.).

Голос Кригница (*продолжает декламировать*)  
Старое зловонное болото. Жизни злорадный оскал.  
И убийственный вопрос, кто с кем спал,  
Благополучно разрешен к полному согласию сторон.

*Ресторан «Россини». Отдельный кабинет. Ночь*

(*Крупный план.*) Серафина, с недобрый выражением лица, с грохотом ставит на стол перед Виндишем тарелку ньокки. Виндиш вздрагивает.

Виндиш (*стонет*). О-о...

Сидящий напротив Уху Цигойнер подается вперед.

Цигойнер. ...Слушай, Якоб, два слова о деле...

Серафина выходит из кабинета, с треском хлопнув дверью. Виндиш опять вздрагивает.

Цигойнер. ...Бодо тут разразился пространным лирическим опусом — «Реквием для Валери»... И Оскар хочет, чтобы я сделал по нему кино...

Виндиш (*с отвращением*). Что? Не успели похоронить... Какая пошлость! Нет, я в этом не участвую!

*Ресторан «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Шарлотта Зандерс склоняется к Кригницу, который один сидит за столом Райтера.

Шарлотта. Что? Виндиш и Уху вместе пишут сценарий?

Кригниц. Да нет, Лотти, сценарий я напишу без них, иначе это опять получится какой-нибудь дезодорированный пудинг. А тут речь идет о любви, понимаешь? О страсти и о смерти...

*Ресторан «Россини». Вечер*

Райтер и Цигойнер выходят из туалета и идут через зал к своим столикам.

Райтер. ...Так, и что, в конце она умирает? Или как? Или что?

Цигойнер. Конечно. Лежит в ванне, мертвая. Конец!

Райтер. Не болтай ерунды, Уху! Что это за конец?

Цигойнер. А что? Конец как конец — красивый... сильный... трагический...

Райтер. Чушь! «Трагический»! Зритель хочет видеть, что жизнь продолжается. Жизнь ведь всегда продолжается. Конечно, не для тех, кто умирает... Для них, ясное дело, уже ничего не продолжается...

Они проходят мимо столика Гельбера. Гельбер сидит один. Райтер хлопает его по плечу.

Райтер (*громко*). ...Верно, Зиги? Что скажешь? Ты ведь тоже ее любил!

*Ресторан «Россини». Столик Райтера. Вечер*

Тем временем Белоснежка села за столик Райтера, между Кригницем и Шарлоттой. На ней такое же красное платье, какое носила Валери.

Шарлотта. А кто... кто будет играть Валери?

Кригниц кивает на Белоснежку.

Кригниц. Она!

Шарлотта. Что? Она? Да она же блондинка!

Белоснежка заносчиво смотрит на Шарлотту.

Белоснежка. Ну и что? Это же кино. А в кино все возможно!

На фоне заключительных титров

*Ресторан «Россини». Вечер*

Шарлотта подходит к стойке, где Россини стоя ест спагетти.

Шарлотта. Знаешь, Паоло... я давно хотела тебе сказать: ты... совершенно не в моем вкусе...

Россини поднимает голову от тарелки.

Россини. А ты не в моем, Лотти.

Шарлотта. Ну что ж... пусть хоть это нас объединяет. Может, это фундамент, на котором можно что-нибудь построить, а?..

Она проводит рукой по его волосам. Россини задумчиво смотрит на Шарлотту, потом переводит взгляд на зал. (*Point of view — Россини.*) Зал полон, все места заняты. Между столиками деловито снуют официанты.

Конец

Патрик Зюскинд

## КИНО — ЭТО ВОЙНА, МОЙ ДРУГ!

О некоторых трудностях,  
возникших при работе над сценарием

Вчера, 21 мая 1996 года (меня при этом не было), через три с половиной года после начала нашей работы над сценарием «Россини», похоже, наконец свершилось неотвратимое — начались съемки. В огромном павильоне (общей площадью более одного гектара) у ворот Мюнхена, в бывшей железнодорожной ремонтной мастерской, которую за несколько месяцев превратили в целый бутафорский город с трамваями, мостами, фасадами домов, деревьями и настоящим рестораном с террасой. Начиная с семи часов утра в костюмерных одевалось и гримировалось с дюжину актеров и около пятидесяти статистов, повара готовили блюда, которые потом закажут героини фильма, осветители «готовили» ночь, специалисты по дождю — дождь, специалисты по ветру — ветер, специалисты по уличному движению — уличное движение. Около десяти, ну, может, в одиннадцать часов, вероятно, в первый раз шелкнула хлопушка — «*Россини*, экстерьер/интерьер/вечер, сцена 1, дубль 1», — а потом, по команде режиссера, если, конечно, все шло по плану, первые тощие фразы сценария на несколько секунд обрели материальную жизнь, воплотились в живые картины: «Дождливый летний вечер. Около половины десятого. Большинство столиков занято. В зале деловито снуют официанты...»

Сколько хлопот! Какое расточительство! Сколько времени, творческой энергии, высококвалифицированного труда, энтузиазма, техники, сложнейших трюков и денег! За два месяца съемок были выжаты как лимон сто пятьдесят человек и сожжено десять миллионов марок — и все только для того, чтобы через год представить кинозрителям двухчасовой фильм, о котором пока никто не может сказать, удался ли он и увидит ли его публика вообще. Фильм о некой эксцентричной компании людей, завсегдаев одного итальянского ресторана. Кому это интересно? Кто это захочет смотреть? Да «ни одна сволочь», как сказал бы Оскар Райтер...

А все начиналось так скромно... Летом 1992 года. «Давай опять снимем что-нибудь вместе! Что-нибудь небольшое, изящное, фильм о людях, о людях-актерах, что-нибудь забавное...» Да, с таких вот наивно-благодарных призывов все и началось. «Постарайся выкроить осенью пару недель! Может, успеем до Рождества закончить первую редакцию...»

Умудренные многолетним опытом, мы, конечно, знали, что «забавность» и рабочий процесс — вещи почти несовместимые и что «пара недель» непременно разрастутся в пару месяцев; каждый из нас втайне так себя и настраивал. Не знали мы одного: какие неприятные сюрпризы таил в себе этот проект. «Ресторанная публика», «завсегдаев ресторана», или как еще можно было бы сформулировать нашу авантюристскую идею фильма, маленькие истории о людях, более или менее хорошо знакомых друг с другом и связанных деловыми, любовными или гастрономическими отношениями, — какие тут, казалось бы, могут возникнуть особые трудности, тем более что жизненного опы-

та и впечатлений, в том числе и в данной области, нам не занимать?

2 ноября 1992 года состоялся наш первый рабочий сеанс. Через десять дней мы написали первую строчку. А 29 июля 1993 года в моем календаре появилась гордая запись: «Закончен первый акт (26 стр.)». Это, конечно же, вовсе не означает, что за восемь месяцев мы написали всего двадцать шесть страниц. Это были сотни страниц, дюжины набросков и готовых, детально разработанных, переработанных и забракованных сцен. Но эти двадцать шесть страниц казались нам надежным драматургическим фундаментом фильма, на котором уже можно начать интенсивное строительство. К сожалению, они тоже оказались иллюзией, и прошел еще год и два месяца, прежде чем мы смогли отдать машинистке на перепечатку что-то вроде первой редакции сценария.

1995 год ушел на изготовление второй, третьей и четвертой редакций. Потом мы просто перестали считать. Последняя (опубликованная в данной книге) редакция, датированная ноябрем 1995 года, имеет номер восемь. Не знаю, насколько это соответствует действительности, — при виде окружающих меня гор рукописей я думаю, что вряд ли уже смогу когда-нибудь достоверно реконструировать хронологию. Но одно я знаю точно: что мы были недовольны и этой, «окончательной», редакцией. Чувство радости или хотя бы облегчения, которое часто испытываешь, завершив работу над сценарием, на этот раз не торопилось в наши сердца. Дело явно не клеилось. Этот сценарий сулил как блестящий успех, так и полное поражение. Никакой гарантии положительного исхода. Может, нам на-

до было потратить еще один год, чтобы довести сценарий до ума, но боюсь, мы и через год получили бы тот же результат. Сам материал и избранный нами способ повествования таили в себе нечто вроде критической точки, в которой между описываемыми событиями и тем, что должно быть показано на экране, между написанными и произносимыми вслух диалогами, между объемом того или иного текста и продолжительностью соответствующего кинофрагмента порой разверзаются такие пропасти, что просто невозможно было предсказать, получится ли та или иная сцена длинной или короткой, сильной или невыносимо сентиментальной, нужна она или избыточна и годится ли вообще вся концепция сценария для постановки фильма. Это можно было установить лишь опытным путем, то есть попробовать. То есть снять фильм. К тому же организационные, финансовые и технические приготовления к съемкам, формирование съемочной группы, отбор артистов и т. д. находились уже на такой стадии, когда отсрочка или отмена нашего безнадёжного предприятия была немыслима. Как сказал бы Оскар Райтер? «Пуля уже вылетела из ствола!»

## ОБЫЧНЫЕ ТРУДНОСТИ

Всегда хочешь слишком много, а можешь слишком мало. Эта общеизвестная истина, разумеется, касается и сочинителей. Прежде всего сочинителей сценариев. Все, что было пережито, увидено и понято за последние годы и десятилетия, все, что уже давно просится на бумагу или на экран, непременно нужно запихнуть

в этот один фильм, которого еще пока и в помине нет, который еще даже не имеет названия и окончательные контуры которого настолько размыты, что такие выражения, как «идея», «концепция» или хотя бы «смутное представление», являются чересчур смелыми. Это должна быть история о людях, место действия — ресторан. Вот и все, что нам было известно.

— Кроме того, совсем необязательно, чтобы действие разворачивалось *только* в ресторане.

— Конечно нет. Пусть себе разворачивается *перед* рестораном, *за* ним, *около* него, *вокруг* него — где угодно. Главное, чтобы фильм получился интересный и хоть чуть-чуть веселый...

— ...но без натужного остроумия. И хоть раз без игры слов. И вообще — поменьше болтовни.

— Короче, *comédie humaine*...<sup>1</sup>

— ...с трагическим подтекстом...

— ...и без этого дурацкого реализма — легкий, элегантный и сказочный...

— ...и саркастический. И волнующий. Тут особенно важна музыка.

— И свет. А самое главное — уйти наконец от этой драматургии типа «тяп-ляп» и больше ориентироваться, скажем, на Олтмена.

— Правильно. И Бунюэля.

— Точно. И Вуди Аллена.

— Верно. И чуть-чуть Феллини. Но осторожно. Во всяком случае, это должна быть совершенно свободная, непринужденная, до мельчайших деталей проду-

---

<sup>1</sup> Человеческая комедия (фр.).

манная драматургия. По меньшей мере такая же тонкая, как в «Hellzapoppin».

— Но никакого интеллектуального кино и никакой чистоты стиля! Единственное, что работает, — это воздействие. Мне давно уже хочется сделать сцену в самолете, который никак не может приземлиться. Недавно она мне опять снилась: все хотят посадки — пилоты, пассажиры, диспетчеры, — а самолет не садится! При этом в баках уже ни капли горючего. А он все равно летит. Только никак не может сесть и кружит час за часом над рестораном.

— Отличная идея! А я обязательно должен сделать сцену в канализации, прямо под рестораном, так сказать, в подземном мире. Дама, жена нувориша, случайно роняет в унитаз браслет с бриллиантами и успевает нажать кнопку спуска. Она заставляет мужа лезть вместе с ней в канализацию, и вот они ищут в дерьме свои бриллианты, — разумеется, он в смокинге, а она в вечернем платье. И во время этих поисков разыгрывается бурная сцена выяснения отношений.

— Классная идея! Это мы обязательно сделаем. А еще непременно какое-нибудь чудо. Настоящее чудо. Какая-нибудь богатая старуха, в молодости красавица, желает еще раз, хотя бы на одну ночь, превратиться в молоденькую девушку. И вот в магическом мерцании свечей — ресторан освещен сотнями свечей — происходит эта метаморфоза, и все мужчины у ее ног. Но только до рассвета — утром она прямо в объятиях любовника опять превращается в старуху. И все это — в конце фильма, в последний вечер...

— ...и тут — пожар, и ресторан сгорает дотла! А еще лучше — самолет падает прямо на ресторан и...

— ...нет, не самолет, а метеор. Гигантский метеор падает на город!

— ...тогда уж лучше комета или астероид, который на скорости двести тысяч километров в час врывается в Землю, как шестьдесят пять миллионов лет назад, когда вымерли динозавры.

— А через пятьдесят тысяч лет археолог будущего находит развалины ресторана...

— Стоп! Это уже похоже на научную фантастику.

— Никакой научной фантастики! Это будет что-то вроде восемнадцатого века. То есть человечество как раз опять пробьется из каменного века в восемнадцатый век, и на этом археологе будут штаны до колена и белые шелковые чулки.

— ...и напудренный парик, и высокие каблуки. А в руках у него будет указка из черного дерева с серебряными накладками.

— Точно. И он с чванливой физиономией, по-французски, ссылаясь на свои археологические находки, объясняет зрителям, мол, мы, несомненно, имеем дело с разрушенным в результате землетрясения домом знаменитого композитора Джоаккино Россини...

— ...который между делом содержал кабак, а заодно и своих друзей...

— ...от которых даже сохранился окаменевший групповой портрет! Камера наезжает на окаменевшее «фото» завсегдатаев ресторана, потом наплыв на сегодняшний интерьер ресторана, фигуры приходят в движение — и фильм уже в полном разгаре!

— Потрясающе! Такого еще не было!

— Во всяком случае, это то, что мне хотелось сделать.

— И мне.

— Значит, так и сделаем!

— Именно так, и никак иначе... Итак, у нас уже есть мощное начало — сцена, происходящая в пятидесятитысячном году после Рождества Христова, — и апокалиптический конец, гибель нашей цивилизации в результате столкновения с кометой. Осталось только придумать что-нибудь веселенькое.

— Ну, с этим, пожалуй, проблем не будет...

Эта стадия эйфории, когда кажется, что все великие образцы тебе по плечу, когда даже самая экстравагантная идея кажется вполне приемлемой, а самая высокая планка вполне достижимой, наверное, знакома любому автору-сценаристу. Возможно, она даже необходима — как своего рода обряд посвящения, призванный заглушить страх перед грядущими испытаниями, этакий духовный мальчишник с пьянкой до зеленых слюней. Дольше всего действовала на нас веселящая пилюля под названием «Бунюэль». Причем это уже было не в первый раз. Мы и раньше, работая над каждой сценой для какого-нибудь телевизионного сериала, часами предавались восторгам по поводу «эстафетной драматургии», ассоциативной логики, сюрреалистической символики и «Скромного обаяния буржуазии». А на этот раз автобиография мастера<sup>1</sup>, который уже давно умер, лежала между нами на рабочем столе как зловещее напоминание о профессиональном долге. Время от времени кто-нибудь из нас брал ее в руки и цитировал небольшие фрагменты, и в конце

---

<sup>1</sup> *Бунюэль Л.* Мой последний вздох. Воспоминания. Кенигштайн, 1983. (В карманном формате — Франкфурт-на-Майне, Берлин, 1994.) Вообще-то очень полезное чтение!

концов наше самоуважение падало до такой низкой отметки, что мы принимали решение выпить аперитив «а-ля Бунюэль». Бунюэль принимал его ежедневно, особенно когда работал над сценариями, обычно около семи вечера, в сумрачных, похожих на склепы гостиничных барах или в затемненном салоне, — напиток, которому он приписывал волшебные свойства и который мгновенно приводил его в состояние медитативного транса, щедро наделяя полезными импульсами для дальнейшего творчества. Это разновидность коктейля с сухим мартини, приготовленного из нескольких капель вермута, пол чайной ложки ангостуры и льда; остальное — чистый джин. 19 февраля 1992 года в 18 часов 30 минут мы приняли согласно инструкции, при задернутых шторах, по два стаканчика этого напитка. Результат — мгновенное депрессивное оцепенение в сочетании с параличом тазобедренной мускулатуры и связанная с этим неспособность идти на ужин пешком. Что касается полезных импульсов, то один из них заключался в том, что на следующий день мы решительно изгнали с рабочего стола бунюэлевскую автобиографию и поклялись впредь не равняться на выдающихся собратьев по цеху и даже не произносить их имен, а делать то, что делали прежде и что мы, как нам кажется, более или менее неплохо умеем, — кроить милые маленькие сценки с милыми маленькими диалогами и сшивать все это надежными нитками своих собственных скромных драматургических средств.

— Так мы и сделаем!

— Именно так, и никак иначе! Потому что... другие тоже делали это так, а не иначе... Я хочу сказать,

что они делали это так, как это сделали бы другие. В конце концов, и твой Бунюэль делал это именно так, а не иначе. (Извини, что я опять упоминаю его имя!)

— Конечно. А если и иначе, то это была судорога. Как если бы, скажем, Вуди Аллен вздумал делать что-нибудь так, как это делает Бергман...

— ...или как если бы Олтмен попытался что-то сделать так, как это делает Феллини.

— Вот именно. Все. Хватит. Мы — это не кто-нибудь, а *мы*, и мы будем делать то, что можем *мы!*

Так началась стадия трезвости, трудовых будней, лишенных блеска эйфории и даже редко согреваемых надеждой, но зато отмеченных терпением и волей к победе. День за днем мы с одиннадцати утра до шести вечера проводим за письменным столом, пьем вместо martinis чай, придумываем сценические образы, устанавливаем между ними связи, конструируем сцены, сочленяем их в единое целое, время от времени пишем план развертывания действия фильма или его отдельных частей, так называемый предварительный сценарий (которого принципиально никогда не придерживаемся), и вот постепенно, через пару недель, как-то почти автоматически все это воплощается в тоненькую рукопись, что-то около тридцати-сорока страниц. Приблизительно полчаса экранного времени, то есть четверть, а может, даже треть фильма — если, конечно, эта рукопись пройдет все технические испытания и вольется в окончательный текст сценария. Знали ли мы, что таких чудес не бывает? Нет, мы не знали этого, мы лишь чувствовали это, вернее, каж-

дый из нас томился смутным предчувствием беды, но не решался даже намекнуть об этом другому, боясь разрушить фундамент возводимого здания, результат кропотливой работы наших измученных мозгов. И мы продолжали терпеливо скрипеть мозгами, и рукопись медленно, но уверенно разбухла до пятидесяти, до шестидесяти, до семидесяти страниц. Потом нам пришлось делать перерыв, так как у каждого были еще и другие дела и обязательства.

Когда мы месяца через полтора вновь встретились и перечитали все написанное, отрицать очевидное — то есть «творческую катастрофу» — было уже невозможно. Оказалось, что мы не просто не Бунюэли, не Олтмены и не Аллены — мы не способны даже на то, в чем считали себя вполне компетентными. Наш опус был безнадежно скучен и изобиловал примитивнейшими ошибками, непростительными даже для новичков. И самая банальная из них состояла в том, что каждая сцена представляла собой отдельный, самостоятельный драматический этюд с вступлением, завязкой, замедлением, кульминацией и развязкой. Как мини-пьеса это выглядит очень даже мило, обладает определенной остротой и, может, даже блеском. Но в сочетании с другими сценами, построенными по тому же принципу и также имеющими свое начало, свою середину и свой конец, возникает эффект скучнейшей монотонности и абсолютного отсутствия какой бы то ни было напряженности — как будто катаешься на американских горах в виде выстроенных в одну линию одинаковых синусоид.

Вторая бросающаяся в глаза основополагающая ошибка — слишком подробная и к тому же повторяю-

щаяся экспозиция персонажей. Например, Шарлотта Зандерс у нас должна быть журналисткой. И вот мы показываем ее в редакции (уже сам по себе навевающий скуку антураж). Она по плану должна быть ведущим редактором, и мы награждаем ее секретаршей. Она должна быть разведенной и иметь дочь, и вот в нескольких сценах появляются ее бывший муж (некий Рихард) и ее дочь (Хлоя). Она должна быть помешанной на мужчинах. Значит, надо показать, как она тащит в постель всех завсегдатаев (а потом еще и хозяина) ресторана, официанта и таксиста. В итоге характеристика Шарлотты оказывается такой подробной, что она вполне могла бы стать главной героиней шестисерийного телевизионного фильма. При этом она совершенно неподвижна. Она не меняется сама и не изменяет других, она ни на что не влияет и ничего не обуславливает. Она лишь то и дело заявляет (в той или иной форме): я — это я, Шарлотта Зандерс, журналистка, разведенная женщина, помешанная на мужчинах!

Приблизительно так же дело обстоит и с доктором Гельбером («я — врач, занимаюсь пластической хирургией!»), с Уху Цигойнером («я — комедийный режиссер с больным желудком!»), Оскаром Райтером («я — крупный кинопродюсер!») и т. д. И хуже всего — с хозяином ресторана. Целые страницы, целые сцены с этим бедным Паоло Россини — который произносит монологи, участвует в диалогах, звонит по телефону, кочует по кухне, подвалу, кладовым и другим вспомогательным помещениям своего ресторана, ведет разговоры с поставщиками, сантехниками, электриками, поварами, официантами, контролерами и ин-

спекторами промыслового надзора, пакистанскими судомойщиками и итальянскими родственниками, подробнейшим образом (почти как в документальном кинофильме) знакомит нас со спецификой своего бизнеса и т. п. Притом что, выражаясь категориями драматического игрового кино, ему надлежит сказать всего-навсего следующее: «Посмотрите на меня и поверьте — я хозяин ресторана!»

Мы долго никак не могли расстаться с этими сценами экспозиции хозяина ресторана, поскольку они легко и с удовольствием читались и, вероятно, могли быть блестяще сыграны актером. Фрагменты этих сцен сохранялись даже в поздних редакциях, и лишь в конце работы над сценарием мы — скорее подчиняясь необходимости сокращать текст, чем из драматургических соображений, — наконец смогли полностью отказаться от них. Но, собственно, лишь теперь, оглядываясь назад, я по-настоящему понял, насколько нелепой была эта ошибка. В фильме, действие которого на восемьдесят процентов происходит в ресторане и который к тому же называется «Россини», как ресторан и сам его хозяин, экспозиция Паоло Россини *как хозяина ресторана* абсолютно избыточна и даже вредна. Ему достаточно просто быть на виду, и никакой специальной экспозиции не требуется. Гораздо важнее «организовать» ему другие характеристики, а именно: во-первых, то, что его гости действуют ему на нервы, во-вторых, что он — отъявленный женоненавистник (во всяком случае, кажется таковым) и, в-третьих (по причине первого и второго), что он недоволен своей жизнью. Если только эти три качества, которые сами по себе далеко не оригинальны или эффектны, последовательно

связать с персонажем Паоло Россини и если этот персонаж в конце концов еще и влюбится, как мальчишка, в молоденькую девушку и самозабвенно предастся самым прекрасным и несбыточным фантазиям, то вполне возможно, что он превратится в достаточно интересную фигуру, которая будет вызывать у зрителя веселое участие, а в конце фильма даже обретет некое трагическое звучание.

В сущности, все это предельно просто и логично и записано черным по белому в самой первой главе учебника для начинающих авторов-сценаристов (если такой учебник существует). Да и на недостаток опыта мы едва ли могли пожаловаться — за последние двадцать лет мы написали с дюжину сценариев и при этом каждый раз, вновь и вновь, совершали упомянутые ошибки (как и многие другие), а потом в поте лица исправляли их и устраняли их последствия. За исключением, впрочем, одной, которая уже считается классической, — бесконечной болтовни. Перед этой ошибкой или, вернее, болезнью мы совершенно бессильны. Иногда мы более или менее успешно пытаемся смягчить или заглушить ее, но излечиться от нее нам никак не удается. Поэтому мы, махнув рукой, трансформировали ее в некую своеобразную черту нашего стиля: в наших сценариях все без конца говорят и говорят, и кому это не по душе — пусть смотрит другое кино. А вообще-то, похоже, что (и это самое печальное в нашем деле) давно известные правила — если таковые имеются — нужно каждый раз открывать заново. Вопреки расхожему мнению, написание сценариев — это не ремесло, которым можно овладеть раз и навсегда. Это занятие скорее похоже на любительское изобре-

тательство, в основе которого лежит «метод проб и ошибок». В Америке, а теперь уже и в Европе есть так называемые *script doctors*, своего рода драматурги, задача которых состоит в том, чтобы регистрировать болезненные симптомы чужих сценариев, подвергать их диагностике и предлагать методы лечения. Но даже эти специалисты могут распознавать ошибки лишь после того, как их кто-то совершил, и сами, несмотря на свой огромный опыт, не способны написать безупречный сценарий. Опыт ничего не дает. Опыт даже мешает: он заражает скептицизмом, осторожностью, страхом и наверняка свел бы на нет те последние крохи вдохновения, которые мы сохранили, несмотря на возраст, если бы у нас не было еще одного опыта, который подсказывал нам: «Это совершенно нормально, что, работая над сценарием, то и дело оказываешься перед кучей осколков. Мы это уже не раз проходили, и все же в большинстве случаев (не всегда!) нам удавалось сделать нечто вполне приемлемое». Печальное утешение, но, увы, единственное.

И вот мы отметили эту кучу осколков в сторону — то есть «хоронили» нашу рукопись в семьдесят страниц на какой-нибудь отдаленной полке — и начинали сначала. Правда, не совсем. Был у нас один осколок, который мы сохранили до конца, — сцена на четыре с половиной страницы, странным образом благополучно пережившая не только первый крах, но и все последующие крушения, сокращения, перестановки и переделки: сцена, в которой в первый раз встречаются Белоснежка и Россини, — он угрюмый, раздраженный, потный в зале ресторана, она, как лазутчик, заглядывающий в окна, на улице, под черными грозовыми

тучами. С точки зрения всего вышесказанного эта сцена состоит сплошь из ошибок и нарушений. Она обладает некой законченностью. У нее есть начало — даже очень убедительное вступление, есть завязка, кульминация и конец с уходом. В том, что касается Белоснежки, она беспардонно экспозициональна. В содержательном плане (молодая девушка обводит вокруг пальца зрелого мужчину) она далеко не оригинальна. Она длинна. И состоит исключительно из диалога... И все же в этой сцене что-то есть, даже если рассматривать ее просто как сцену в себе. В ней есть что-то от «Золушки», что-то банально-эмоциональное («...я всего-навсего бедная девушка»), что-то театрально-волшебное (горящие свечи, раскаты грома) и что-то вроде двойного дна, потому что зритель чувствует здесь не только наглую экспозицию персонажа, но и наглую ложь. Но главная причина, по которой эта сцена в первоизданном виде вошла в окончательную редакцию сценария, заключается в ее позиции внутри фильма. К моменту первого выхода Белоснежки зритель знает, что Уху Цигойнер и Оскар Райтер отчаянно ищут исполнительницу главной роли («женщину, о которой мы все мечтаем!»), то есть появление Белоснежки уже подготовлено (подготовлено не в смысле — заранее объявлено, а в том смысле, что зритель уже готов к ее появлению). Кроме того, он знает, что хозяин ресторана — женоненавистник и к тому же у него сегодня паршивое настроение, в результате чего между этими двумя действующими лицами автоматически возникает напряжение. И наконец, эта сцена непосредственно влияет на развитие событий — женоненавистник мгновенно превращается в комичного героя-любownika,

и зритель уже чувствует связанные с этим дальнейшие осложнения. Если бы эта сцена стояла в начале фильма (что вполне допустимо), она утратила бы половину своей ценности. Будь она ближе к концу, она повлекла бы за собой определенную потерю темпа или вообще оказалась бы лишней. А там, где она находится сейчас, — точнее, там, куда мы после множества неудачных попыток наконец поместили ее, как фрагмент мозаики, — она стала чем-то вроде основного звена, центра композиции. И хотя она и получилась относительно длинной, она вносит дополнительную динамику. И несмотря на свою законченность и самостоятельность, по сути, открывает фильм.

Можно ли было это предвидеть? Можно ли спланировать подобные вещи в киносценарии или «сконструировать» их на основе каких-то драматургических правил? Вряд ли. Сильные или слабые стороны, необходимость или иррелевантность той или иной части можно определить лишь в контексте *готового* целого. Однако такого готового целого еще не существовало ни в виде идеи литературного произведения, ни в виде театральной пьесы. В голове его не создать, не говоря уже о том, чтобы зафиксировать. В двух головах одновременно — тем более. Наброски сценариев или даже предварительные сценарии суть не нечто оформившееся, а всегда и неизбежно лишь продукты творческого авантюризма, авторы которых только делают вид, что знают, как будут развиваться события, и видят все перипетии драматического действия. На самом деле они могут лишь задать направление, в котором следует двигаться на ощупь, в тумане. Поэтому писать сценарий лучше всего уже *после того*, как он

готов. Логическая дилемма, когда мы имеем дело с оригинальным материалом, таким образом, неразрешима: чтобы создать полноценные отдельные части, необходимо целое, а чтобы создать целое, необходимы полноценные отдельные части.

В этой сложной ситуации было бы, конечно, полезно иметь гениальную стадию. Но нам, к сожалению, в этом было отказано свыше. Бунюэлевский коктейль не оправдал наших ожиданий. И нам оставался лишь упомянутый «метод проб и ошибок» да еще робкая надежда на то, что пробы эти будут все более целенаправленными, а ошибки все более редкими.

## СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ

Фильм «Россини» должен был — по нашему замыслу — рассказать не историю одного или двух индивидуумов в контексте окружающего их общества, а историю самого общества. Или, выразимся скромнее, — некой группы, а именно группы завсегдатаев одного ресторана. То есть нам с самого начала было ясно, что речь пойдет не об *одной* главной роли и *нескольких* второстепенных, а о множестве главных ролей (вернее, больших ролей) и множестве меньших ролей. В итоге мы получили — в зависимости от критериев — семь-десять больших, тринадцать-семнадцать средних и десять-двенадцать маленьких ролей, а также пятьдесят пять статистов.

Далее было ясно также, что все главные и как можно больше второстепенных персонажей должны иметь свою, сравнительно маленькую историю и свое развитие, свою судьбу, если мне будет позволено это пом-

пезное выражение. То есть история группы должна состоять из отдельных историй ее членов. И тут у нас было два пути. Можно было попробовать рассказать эти истории параллельно или последовательно. Последовательное, то есть эпизодическое, повествование имеет определенную привлекательность: оно спокойнее, «уютнее», позволяет добиться большей концентрации на отдельных психологических аспектах персонажа и на комических или трагических ситуациях. Если бы «Россини» был телевизионным сериалом, то, конечно же, следовало бы начать с темы Лорелеи, продолжить эпизодом Белоснежка—Цилли, перейти к роману Виндиша с Серафиной, затем к отношениям Цигойнера, Фанни и Виндиша, затем к треугольнику Валери—Райтер—Кригниц и т. д., не говоря уже о всевозможных эпизодах с персонажами, которых мы наметили и потом отвергли. И возможно, из таких вот небольших частей, минут на сорок пять — шестьдесят, демонстрируемых в еженедельном ритме, получилась бы занятная панорама. Но как сделать такую панораму в одном-единственном фильме продолжительностью не более двух часов? Разбить его на десятиминутные законченные эпизоды, связанные друг с другом, как звенья одной цепи?

Нечто подобное сделал Шницлер в «Хороводе» — десять равноценных ролей, пять женщин и пять мужчин, которые, меняя партнеров, разыгрывают десять приблизительно равных по продолжительности, законченных сцен, и эти сцены в совокупности дают картину целого общества — от шлюхи до придурковатого графа. Замысел удастся, хотя — нет, он, как ни странно, удастся как раз именно *потому*, что десять сцен

или эпизодов похожи друг на друга, как капли воды. Мы десять раз слушаем диалог мужчины и женщины соответственно перед соитием и после него. Меняются только декорации и действующие лица. На первый взгляд это ужасно скучно, но на самом деле — никакой скуки, потому что источник удовольствия для зрителя (или читателя) заключается не только в роскошных шницлеровских комических диалогах, но и в самой конструкции, в радостном предвкушении каждой последующей сцены, в сознании того, что она будет точно такой же, как предыдущая, но в то же время совершенно другой. Наконец круг замыкается, последняя и первая сцены соединяются, как в хороводе.

Мне кажется, такое построение в кино не работает. Театр — это механический волшебный ящик, музыкальная шкатулка, и если на подмостках качаются кулисы, скрипит вращающаяся сцена, случайно открывается люк и мы догадываемся, что за всем этим скрываются канаты, рычаги, гидравлические механизмы, то нас это ничуть не смущает. Как и то, что мы видим художественно-искусственную механику пьесы. Напротив, очевидность артефакта, пожалуй, даже повышает степень привлекательности происходящего. В кино же она, напротив, снижает ее. Кино хоть с точки зрения процесса его создания и есть нечто во сто крат более искусственное, чем театр, — это все же искусство более приглаженное, более иллюзионистское и потому кажется более естественным. Если уж мы не желаем во время просмотра игрового кино постоянно видеть в кадре какой-нибудь болтающийся на дереве микрофон, то еще меньше нам понравятся скрип и гроыхание драматургических приспособлений и механизмов.

Есть и еще один аргумент — не очень объективный, но весьма существенный: я просто терпеть не могу фильмы, состоящие из отдельных эпизодов! Даже если они великолепно сделаны, даже если напряжение в них возрастает с каждым последующим эпизодом — я их не люблю. И так как у нас дело дошло до признаний, то мне хотелось бы, хотя это вроде и не имеет отношения к нашей теме, признаться еще кое в чем: я не люблю и такой жанр искусства, как «*tema con variazioni*», — ни в кино, ни в литературе, ни даже в музыке. Меня раздражает его программность, надуманность, строгость, это последовательное переигрывание самого себя, эта акробатика на четко ограниченном пространстве. И никакая гениальность замысла, никакая виртуозность исполнения не способны вызвать во мне нечто большее, чем холодное восхищение!

Насколько отраднее видеть, как композитор покидает отведенное ему пространство, им же самим очерченный круг, и разрабатывает вторую, третью тему, играет со множеством мотивов, не манерничает, выдавая материал маленькими порциями, по капле, а смело смешивает ингредиенты, чтобы они терлись друг об друга, выделяя дополнительное тепло, наращивает крещендо и выдает в финале яростное стретто или коду-реминисценцию! Собственно, можно было бы даже сказать, что лишь такой метод по праву заслуживает название «композиция» и что все прочие методы — не более чем акробатика! Ибо...

— Гольдбергские вариации!..

Этот тихий возглас так же быстро затворяет мои уста, как возглас Оскара Райтера: «Много ты понимаешь

в музыке! Ты, жопа-соловей!» — заткнул рот «провинциальному адвокатишке» Эдвину Табатье. Я поспешно возвращаюсь в мною же самым очерченный круг обсуждаемых здесь проблем, а именно проблем, возникающих при создании сценария, и констатирую, чтобы поскорее закрыть этот вопрос, что мы как-то спонтанно приняли решение рассказывать истории наших героев не эпизодически-последовательно, а параллельно, причем слово «параллельно» не совсем точно отражает суть дела, потому что эти истории, само собой разумеется, должны были идти не строго параллельно, не изолированно друг от друга, а постепенно все больше сближаясь и перекрещиваясь, то есть из множества прядей мы должны были сплести одну толстую косу.

Пример: предположим, фильм «Россини» начинается со сцены в подвальном театре Цилли и Белоснежки. Две молодые актрисы читают за завтраком газету и узнают, что киностудии такой-то требуется актриса на главную роль в фильме «Лорелея», кастинг состоится там-то и там-то, тогда-то и тогда-то. Между подругами вспыхивает спор, кому из них следует попытаться получить эту роль. Белоснежка не выдерживает натиска Цилли и как будто уступает. Цилли уходит на кастинг, Белоснежка остается одна. Взгляд ее случайно падает на колонку со сплетнями в упомянутой газете. Там говорится о ресторане, в котором собираются представители мира кино. Крупным планом — «Россини» и адрес.

Такой конец сцены неизбежно потребовал бы показа в следующем кадре ресторана «Россини», а затем появления Белоснежки, пытающейся проложить себе дорогу в мир кино. Если мы закончим эту сцену менее определенно, например, не названием ресторана и его

адресом крупным планом, а задумчивым выражением лица Белоснежки при виде этой информации, то у нас будет на пару вариантов больше. Мы могли бы, скажем, показать вслед за этим ресторан «Россини» (без выхода Белоснежки), или участие Цилли в кастинге, ее отчаянную борьбу за вождеденную роль, или хозяина ресторана Паоло Россини у врача, где он предает анафеме женщин, или, наконец, кинорежиссера Уху Цигойнера, ссорящегося по телефону со своей женой по поводу неотправленной посылки с сигаретами и маслом для ванны. Все эти сцены по крайней мере были бы связаны со вступительным эпизодом посредством некоего повествовательно-моторного или диалектически противоречивого контекста. А вот появление Бодо Кригница, оттачивающего свое поздравительное стихотворение, или красавицы по имени Валери, жалующейся врачу на проблемы с пищеварением, или некоего литератора, ломающего себе голову над тем, как по-итальянски правильно пишется имя официантки Серафины, через «ph» или через «f», — было бы весьма странно и непонятно. Того, что эти сцены все еще относятся к вступлению, зритель уже не замечает, поскольку в самой первой сцене было слишком много рассказано. Он пытается в своем воображении связывать то, что не связывается (или пока еще не связывается), а потерпев неудачу в этих своих попытках, он в лучшем случае испытывает удивление (очень непродолжительный эффект!), а в худшем — смущение, досаду и в конце концов полное равнодушие к происходящему.

*Слишком много рассказано? А что мы, собственно, такого особенного могли рассказать в нашей фиктив-*

ной вступительной сцене? Ничего, кроме того, что две актрисы хотят получить роль. Ну... и еще, пожалуй, то, что живут они более чем скромно, что одна из них (Цилли) доминирует, что другая (Белоснежка) идет к своим целям окольными, но более надежными путями. В самом деле — ничего особенного и не так уж много, но все же достаточно много, чтобы зритель тут же задался вопросом: «Любопытно, что же они будут делать дальше?» — чтобы его фантазия породила предположения и ожидания, требующие драматургического ответа — не сразу и не полного, но как можно скорее и по возможности исчерпывающего. Поле для возникновения новых вопросов и новых ожиданий уже бы резко сузилось благодаря этой маленькой сцене.

Сюда же относится и эта главенствующая позиция обоих персонажей в начале фильма. Тот простой факт, что Цилли и Белоснежка были бы первыми действующими лицами, появившимися на экране, сделал бы практически невозможным исчезновение их на целых полчаса. Тем самым сузилось бы и пространство для других действующих лиц. Наш план — выпустить на экран множество равноценных персонажей и соответственно рассказать множество равноценных историй — вряд ли уже смог бы осуществиться. С Цилли и Белоснежкой во вступительной сцене мы очутились бы уже в другом фильме, которому, вероятно, следовало бы называться «Лорелея» и который рассказывал бы о взлете и падении двух актрис или о лулуподобной<sup>1</sup> женщине-вамп по имени Белоснежка, о которую, как о скалу,

---

<sup>1</sup> Имеется в виду Лулу, героиня трагедии Франка Ведекинда «Дух земли» (1895).

один за другим разбиваются мужские и женские персонажи, но только не в фильме «Россини», в котором рассказывается о завсегдатаях одного ресторана.

Следующая рабочая стадия — собственно, очередное начало работы с нуля — прошла под девизом «Берегись истории!». Мы приобрели совершенно новый для нас опыт — сознание того, как трудно *не* рассказывать *ни одной* истории или выдавать элементы рассказа такими гомеопатическими дозами, чтобы ни одна отдельная история не ущемляла интересы других отдельных историй, пустив корни раньше положенного срока, и чтобы зритель тем не менее по возможности оставался на крючке. Труднее всего было держать в узде историю проекта экранизации «Лорелеи» с его малоаппетитными правовыми, финансовыми и организационными аспектами. Следующая история, грозившая разрастись за счет других сюжетных линий, — любовный треугольник Райтер—Валери—Кригниц. Уже хотя бы потому, что Валери должна была в финале покончить с собой. Будет ли это самоубийство убедительным? Не следует ли более четко прописать его мотивы? Не надо ли ввести еще одну-две сцены, чтобы лучше выявить сложный характер этой несчастной женщины?.. «Берегись истории!» Еще две-три сцены с Валери — и мы погрязнем в болоте психомелодрамы!

Приблизительно так же дело обстояло и с отношениями Цигойнер—Райтер, или Цигойнер—Фанни, или, как уже говорилось выше, Цилли—Белоснежка и, конечно же, с Паоло Россини: проблема заключалась не в том, чтобы разработать эти персонажи и их конфигурации, а в том, чтобы не дать им доминировать. Да-

же фигура пластического хирурга, доктора Гельбера, которая в окончательной редакции оказалась скорее на втором плане, вначале так выдвинулась в центр повествования, что фильм грозил перерасти в комедию на тему «будни врача». Одним словом, приходилось то там, то здесь обрезать, укорачивать, брать персонажи на короткий поводок, *не давать* им играть, *не давать* расти зрительскому интересу — попытка для авторов и смертельная опасность для будущего зрителя.

Так уж устроен мир, что автор ужасно не любит расставаться с персонажами и сценами, которые хорошо получились! Он почти любой ценой пытается сохранить их, тащит их за собой из последних сил, старается спасти их с помощью всевозможнейших трюков, пока наконец не наступает момент, когда встает безжалостный вопрос: что лучше — выкинуть на помойку всю концепцию фильма ради спасения одной хорошей сцены или выкинуть эту сцену ради спасения концепции? И это отнюдь не риторический вопрос, ведь если от тебя то и дело требуют принести жертву — возложить любимую сцену или любимого героя на алтарь целостности и органичности общего замысла (а при наличии двух авторов количество «любимых персонажей» автоматически возрастает вдвое), то рано или поздно тобой овладевают тревога и недовольство.

— Ты можешь мне сказать, как ты это себе представляешь — делать хороший фильм, систематически отказываясь от лучших сцен и принципиально выбрасывая персонажи в тот самый момент, когда к ним только-только возник интерес?

— Нет.

— А ты можешь представить себе зрителя, который придет в кино только для того, чтобы насладиться драматургической концепцией?

— Конечно нет.

— Ну так почему бы нам не плюнуть на нашу сраную концепцию и не сохранить хорошие сцены, которые нам действительно интересны?

— Потому что их слишком много. Потому что хорошие сцены — это еще не хороший фильм. И потому что мы уже пробовали это и у нас ничего не получилось.

— А почему? Потому что мы идиоты!

— Или потому что это объективно невозможно — сделать именно тот фильм, который себе представляешь. Объективно невозможно!

— Ты хочешь сказать, что это невозможно — сделать фильм о завсегдатаях одного итальянского ресторана?

— Похоже на то.

Мы складываем пачки рукописных и машинописных листов — а это уже давно была не одна-единственная стопка бумаги, а множество пачек, многократно, по новому принципу рассортированных по разноцветным папкам и заново пропагинированных, — и прерываем работу. Это называется — творческий кризис. То есть момент, когда всерьез начинаешь подумывать о том, чтобы бросить все это и заняться чем-нибудь более приятным, чем создание сценария, — мысль, показавшаяся нам тем более привлекательной, что кризис приключился с нами в потрясающе живописном уголке природы, в разгар лета, когда все нормальные люди плескались в воде или мирно дремали под тентами в шезлонгах, потягивая лимонад, в то время как мы торчали в прокуренной 'насквозь ком-

нате с задернутыми шторами, с трясущимися, влажными руками и накачивались до дурноты чаем, услаждая взор одним и тем же неизменным видом до боли знакомого партнера с его до боли знакомыми причудами...

Правда, это «освобождение» сопровождалось у обоих участников творческого процесса чувством оскорбленного самолюбия, злости и страха перед необходимостью через полтора года напряженного труда признаться себе в том, что ты — неудачник. Поэтому через пару дней мы опять торчали в своем скиту, курили, пили чай и в сотый раз анализировали причины непродуктивности нашего способа повествования. Проблема была прежняя: хотя некоторые из наших сюжетных линий уже проросли до воображаемой середины или даже до воображаемого конца фильма, на самом деле серединой или концом еще и не пахло и мы все еще корячились с первой третью сценария, не в силах привести все действующие лица и их истории к общему знаменателю. Нас по-прежнему держало начало.

— А что, если с самого начала недвусмысленно дать понять зрителю, что за кино он смотрит?

Прекрасная идея! Ясность с самого начала — вот оно, спасение! Мы сразу же принялись рассматривать разные варианты.

1. Раздать зрителям листовки следующего содержания: «Уважаемая публика! Кинофильм „Россини“ — это, собственно, история о завсегдатаях ресторана „Россини“. Поэтому пусть вас не смущает то обстоятельство, что сначала вы увидите на экране одного поэта, живущего

в борделе, а затем женщину, страдающую от запора, которая пришла на прием к доктору...»

Этот вариант был забракован.

2. То же самое, только указанный текст появляется после начальных титров или его произносит диктор.

Забраковано.

3. Режиссер Хельмут Дитль появляется в кадре, сидя за своим рабочим столом, и начинает болтать в камеру: «Друзья мои... э-э-э... я хотел бы сказать вам следующее... В этом фильме затрагиваются... э-э-э... следующие проблемы...»

Хотя такой вариант и не лишен определенной прелести, он тоже был забракован после недолгих размышлений.

4. Рамочная конструкция. Например: Уху Цигойнер и Оскар Райтер стоят ночью перед темными окнами ресторана «Россини». На двери — табличка: «Ресторан закрылся в связи с переходом здания в собственность другого юридического лица». Потом они печально идут прочь, обмениваясь воспоминаниями («А помнишь, в тот вечер, когда...»), и наконец им приходит в голову снять фильм об этом ресторане и его завсегдатаях.

Такая возможность фильма в фильме долго и серьезно обсуждалась, взвешивалась и была уже даже частично реализована, но затем тоже отвергнута. Крохотный остаток от этой идеи сохранился в одной из за-

ключительных сцен, когда речь идет об экранизации «Реквиема для Валери».

5. Введение фигуры рассказчика, который в силу определенной дистанции между ним и изображаемыми событиями облегчил бы — как мы полагали — восприятие нашего фрагментарно-скачкообразного стиля повествования. Такой рассказчик мог бы быть анонимной фигурой, только голосом диктора. Он мог бы быть «незаинтересованным лицом», как, например, тот фантастический археолог из пятидесятого тысячелетия. Или даже своего рода участником событий, который либо ведет рассказ в настоящем времени, в качестве такого драматургического Цицерона, стоя то в гуще событий, то за пределами действия и произвольно отпуская комментарии в объектив камеры, либо просто вспоминает и тем самым переносит действие фильма в прошлое (как при рамочной конструкции).

Мы решили попытаться счастья с этим, последним, вариантом. В качестве рассказчика у нас выступал не кто иной, как сам Паоло Россини, который, состарившись и разочаровавшись в жизни, забрался в отдаленную горную деревушку под названием Монтесильвано, открыл маленькое захудалое кафе и жил унылыми воспоминаниями о прошлом. По ночам терзаемый кошмарами, а днем преследуемый навязчивыми грезами, он вспоминает о том времени, когда был хозяином популярного ресторана, произносит монологи, обращенные к самому себе, или рассказывает кому-нибудь о своих ненавистных бывших постоянных клиентах и о связанных с ними разного рода злоключениях.

К сожалению, через какое-то время мы поняли, что эта формула «Однажды, много лет тому назад...» хотя и придает остальным нашим сценам весьма интересную ностальгическую окраску и позволяет добиться того или иного комического преломления, но никоим образом не приближает нас к нашей цели — сплести некое изящное кружево из нескольких приблизительно равноценных сюжетных линий. Ведь если бы мы ограничились «выходы» рассказчика в соответствии с рамочной конструкцией началом и концом, мы бы ничего не выиграли, кроме ностальгического эффекта, которого мы, честно сказать, совсем не жаждали: как только рассказчик исчезает с экрана и на смену ему приходят ожившие в нем картины прошлого, эти картины мгновенно начинают испытывать те же самые драматургические перегрузки, что и до возникновения самой фигуры рассказчика. А если рассказчик будет присутствовать на протяжении всего фильма, комментируя, прерывая сцены, соединяя или разделяя ткань повествования, то мы в конце концов опять придем к фильму, состоящему из отдельных эпизодов, и к тому же сделаем самого рассказчика единственно интересной фигурой — две вещи, которых мы любой ценой хотели избежать.

Таким образом, мы опять оказались в тупике, и опять очередная пачка исписанной бумаги (на сей раз под названием «Монтесильвано») перекечевала в «архив» — *requiescat in pace*<sup>1</sup>, — а нам пришлось констатировать уже не просто «творческий кризис», а «творческую неудачу».

---

<sup>1</sup> Да почиет в мире, мир праху его (лат.). Заключительная формула католической заупокойной мессы; обычная надпись на надгробных памятниках. (Здесь и далее примеч. переводчика.)

Благословенна будь проза, и да проклято будет кино как форма повествования! Эта дьявольская машина для отражения действительности не знает ни второстепенных предложений, ни кондиционалиса, никаких «между прочим», никаких дополнений и даже простейших риторических фигур; никакой последовательности времен, никаких «когда», «в то время как», «как... так и...» — ничего, кроме этого примитивного индифферентного, дубового «вот он я, здесь», которым заявляет о себе кадр на экране, не терпящий рядом с собой ничего другого и вынуждающий своим неуклюжим утвердительным синтаксисом выражать с помощью невероятно тяжелых драматургических механизмов до смешного простые вещи вроде «всегда», или «никогда», или «к сожалению», или «ах»!

Ах, я уже не помню, откуда у нас взялось мужество продолжать это безнадежное дело! Мужество? Нет, пожалуй, это было не мужество, которое все-таки предполагает определенную меру уверенности, — тем, что мы, несмотря ни на что, удержались в седле, мы обязаны скорее фатализму, время от времени переходящему в саркастический юмор, и нашему прирожденному упрямству. Во всяком случае, мы приняли решение рассматривать наш повторный крах как некий интересный опыт и довести начатое дело до удачного, посредственного или пусть даже печального конца, но *до конца* — даже если нам суждено десять раз оказаться перед кучей осколков и мы угробим на это десять лет жизни.

- Давай еще раз начнем все сначала!
- С превеликим удовольствием!

— Может, было бы не лишним, если бы мы, прежде чем начать, как-нибудь недвусмысленно разъяснили зрителю... если бы мы... как бы это выразить...

— ...если бы мы сами себе разъяснили, *что* нам следует разъяснять... и по возможности недвусмысленно...

— Это верно. Если мы поставим вопрос прямо: о чем, собственно, идет речь в фильме «Россини»?

— Очень интересный вопрос после полутора лет работы над этим фильмом! Но мне кажется, я могу это сказать: речь идет...

— Не надо говорить! Надо писать!

— Пожалуйста. Это тоже уже давно сделано. У нас здесь на полке — целая куча фрагментов синопсисов, предварительных сценариев и планов очередности сцен.

— Я не это имею в виду. Я имею в виду — сказать в трех-четыре предложениях, о чем этот фильм, так, как будто ты уже сам посмотрел его и рассказываешь о нем другому. Причем на бумаге, простейшим языком.

— Так сказать, в стиле аннотаций в телевизионной программке?

— Именно!

Может ли автор пасть ниже? Трудно себе такое представить. Но поскольку нам уже больше нечего было терять, мы снова уселись за рабочий стол и принялись ломать головы над формулировкой краткой аннотации о содержании своего собственного фильма. Как только она у нас не начиналась! Например:

«Вечер за вечером собирается группа завсегдатаев в итальянском ресторане „Россини“...»

Или:

«Горстка постоянных посетителей сделала ресторан „Россини“ своей второй родиной...»

Или:

«Они приходят в „Россини“ не только поужинать — здесь они реализуют свои коммерческие и эротические интересы, встречаясь каждый вечер и...»

В глаза тут же бросается то, что ни один из вариантов не начинался так, как начинались разные прежние редакции нашего сценария. В первом предложении ни словом не упоминались ни хозяин ресторана Паоло Россини, тяготившийся своими гостями, ни две бедствующие актрисы, которые пытаются получить роль, ни женщина, которая никак не может остановить свой выбор на одном из двух кавалеров, — всегда только очень общее «завсегдатаи», или «группа гостей», или — еще более анонимное — личное местоимение третьего лица во множественном числе: «они». Более того, во всех вариантах это «они», или «завсегдатаи», или «группа гостей» неизменно оказывалось подлежащим в первом предложении.

— Почему это?

— Очень просто. Потому что, по нашему замыслу, главная тема — это завсегдатаи ресторана. И потому что чем проще конструкция предложения, тем неизбежнее главная тема становится его подлежащим.

— Почему же мы тогда не начнем фильм именно с такого вот «простого предложения»?

— Что, прямо написать во вступительных титрах?

— Нет, выразить сценически. А еще лучше с двух предложений. Двух простейших предложений. Первое

предложение: «Вот ресторан „Россини“». Второе: «Вот завсегдатаи». Первое предложение длится пять секунд и означает на сценическом языке: «Общий вид ресторана снаружи». Второе длится чуть дольше, приблизительно пять минут, и означает: «Ресторан. Интерьер / экстерьер. Гости сидят за своими столиками, едят, пьют и беседуют».

— Во множественном числе? Все вместе? Одновременно?

— Да.

— И мы никого не показываем отдельно?

— Именно. Потому что по отдельности мы покажем их позже.

Почему самое простое так трудно найти? Почему очевидное удастся распознать, лишь претерпев величайшие муки? Ведь мы с самого начала знали, что хотим снимать фильм о некоем обществе. Мы день за днем вдалбливали это друг другу. Каждому, кто спросил бы нас, о чем фильм, мы бы не задумываясь ответили: о посетителях одного ресторана. Но решение начать фильм с подлежащего, то есть с субъекта действия, с завсегдатаев ресторана, — если не единственно возможное, то во всяком случае напрашивающееся само собой — пришло к нам лишь через полтора года работы. Притом что преимущества такого начала — как мы теперь полагаем — лежали, так сказать, на поверхности, прямо у нас перед глазами. Такое общее введение героев — которое должно было быть курсорным, скорее панорамно-обзорным, чем детальным, — наконец давало нам пространство, необходимое для экспонирования отдельных фигур, составляющих груп-

пу. Конечно, нам еще предстояло преодолеть некоторые преграды и барьеры, прежде чем мы смогли бы сплести пресловутые пряди повествования в одну коосу, но опасность того, что тот или иной персонаж выдвинется слишком далеко на первый план или что та или иная история задушит другую, существенно снизилась, поскольку зритель ведь будет с самого начала знать или, по крайней мере, догадываться, что есть еще другие персонажи, требующие слова, что та или иная фигура еще так или иначе вступит во взаимодействие с несколькими другими.

В свое оправдание мы могли бы сказать, что возможность практически реализовать это решение появилась у нас все же не с самого начала, так как группа наших действующих лиц сложилась лишь в ходе работы. К тому же мы, как и все нормальные авторы, по причинам, которые еще следует объяснить ниже, испытываем порой необъяснимое отвращение к созданию массовых или групповых сцен. Главная же причина нашей незадачливости, этого наказания слепотой, заключается в следующем.

Концепция любого фильма рождается в мыслях. Изначально мысль не оформляется посредством языковых категорий, однако первое ее выражение неизбежно происходит в некой языковой форме, вначале, возможно, лишь устно, а затем в письменном варианте сценария. Пусть сценарии не имеют никакой литературной ценности и с точки зрения стиля выглядят более чем скромно, даже банально. Более того, они *должны* быть таковыми. И тем не менее они *написаны*. Чудовищная трудность при создании сценария состоит в том, что, прибегая к письменной речи, автор

неизбежно следует имманентной логике языка, его естественной очевидности и понятности и вытекающему из этого принципу «постепенного конструирования мыслей», но это «постепенное конструирование мыслей» чаще всего оказывается слишком сложным и потому совершенно непригодным ввиду скудости языка кинематографа, и автор вынужден, напрягая все свои духовные силы, обеспечивать своего рода интеллектуальный регрессивно-редуктивный процесс, чтобы, так сказать, бормоча что-то нечленораздельное, найти приличествующее ситуации выражение в примитивном кинематографическом синтаксисе. Кинематограф глуп, как сказал один умный человек. Это, разумеется, ни в коей мере не означает, что кино — художественно неполноценное средство выражения, а еще меньше это означает, что можно позволить себе самому быть глупым, чтобы создать замысел кинофильма. Напротив, нужно иметь голову на плечах, да еще какую голову — самую что ни на есть умную, светлую и толковую, — чтобы средствами глупого и при этом на редкость доходчивого языка кино рассказать некую историю.

Может быть, в этом и заключается причина того, что научиться активно пользоваться этим языком едва ли представляется возможным, — его нужно каждый раз заново находить и осваивать. Человек — существо вербальное. Даже современный, более того — даже неграмотный человек мыслит и общается посредством языка слов или некой аналогичной этому языку выразительной системы. Что касается образов, то у него нет продуктивного, а есть лишь рецептивный орган, и для такого сложного процесса, как рас-

сказ истории на языке образов, его мозг структурирован недостаточно просто.

Мужчина и женщина сидят за столом и беседуют. Чисто технически передача такого содержания не представляет собой никаких трудностей ни в прозе, ни на сцене театра, ни в сценарии, ни на съемочной площадке. Все внимание автора или режиссера (как и читателя или зрителя) может быть сконцентрировано на содержании беседы и сопровождающих диалог реакциях и действиях обоих персонажей. Несколько сложнее передача следующего содержания: двое мужчин и две женщины сидят за столом и беседуют. Трудность задачи многократно возрастает, если автор сценария намерен передать такое содержание: двое мужчин и две женщины сидят за столом и беседуют, причем мужчина А и женщина Б ведут беседу, которая для нас (автора, читателя или зрителя) важнее беседы, которую ведут мужчина В и женщина Г и которая интересует нас лишь постольку поскольку; и наконец — мы еще больше усложняем задачу — все это происходит на фоне транслируемых в это время вечерних телевизионных новостей, которые представляют для нас весьма условный интерес.

Как мы только что показали, в прозе и такая ситуация легко поддается отображению: я просто констатирую посредством сравнительной степени прилагательного, что беседа А/Б *важнее*, и показываю с помощью уступительного союза «в то время как» как одновременность, так и второстепенность диалога В/Г и телевизионных новостей. В принципе я могу с этого момента просто забыть на время о паре В/Г и занять-

ся исключительно передачей разговора между А/Б (с помощью прямой или косвенной речи), а телевизор вновь вернуть к жизни лишь тогда, когда он мне понадобится, например просто написав такую фразу: «Вдруг все внезапно умолкли и в ужасе уставились на экран телевизора, который *все это время работал и на который никто не обращал внимания*» (одного этого придаточного предложения достаточно, чтобы обозначить присутствие телевизора) — «появившийся на нем министр финансов заявил, что подоходный налог повышается до 75%...»

*Реализация* этой сцены средствами кино если не проста, то по крайней мере также возможна: режиссер может выстроить иерархию степеней важности уже хотя бы с помощью пространственной организации действующих лиц и телевизора по отношению к камере; затем он может сконцентрироваться в кадре на паре А/Б, а пару В/Г и телевизор большую часть времени держать вне резкости или вообще сослать за кадр. Наконец, он, уже во время звукомонтажа, может сделать так, чтобы диалог А/Б был слышен отчетливо, то есть был на первом плане, диалог В/Г «включался» лишь в нужных местах, а звук телевизора до упомянутого шокирующего заявления министра финансов шел едва заметным фоном.

А как быть мне, автору сценария? Как адекватно передать на бумаге (или воплотить в театральной пьесе) эту совершенно обыденную сцену, в которой с формальной точки зрения нужно всего-навсего показать одновременность и неравноценность нескольких событий? Забегая вперед, скажу, что это не просто трудно, — это невозможно.

Конечно, я мог бы, воспользовавшись средствами прозы, указать, что в следующей сцене разговор между А и Б гораздо важнее, чем диалог В/Г и содержание телепередачи. Но мне это ничего бы не дало, потому что вслед за этим я должен был бы представить указанные диалоги в письменном виде — не только А/Б, но и В/Г, а также монолог телевизионного диктора и, если уже быть последовательным, даже описание происходящего на экране. Метод отказа от письменной фиксации второстепенных диалогов в расчете на импровизаторский талант актеров неминуемо ведет к провалу, так как всегда сопряжен с очевидными, режущими глаз и ухо нарушениями стиля. Наши два диалога и один монолог (назовем их «тонами») должны обладать приблизительно одинаковой длительностью и одинаковой степенью отточенности. Значит, чтение их соответственно потребует одинакового количества времени. Таких средств, чтобы один тон «вытянуть на первый план», а другой «задавить», в письменной речи не существует. Ремарки вроде «в кадре» или «за кадром» читателю ничего не дают, это всего лишь крохотные словечки на фоне словесных лавин; к тому же все эти «в кадре», «за кадром» (или «в сторону», «между прочим») сами по себе еще ничего не говорят о важности того или иного диалога — одним словом, для читателя, что бы мы ему ни сообщали предварительно, наши три тона оказываются одинаково громкими, одинаково ценными и тем самым одинаково важными, что никак не согласуется с нашим замыслом.

Теперь эта злополучная одновременность! Мы, конечно, могли бы наши три «тона» (три — это еще куда ни шло) расположить в рукописи в виде трех парал-

лельных колонок. Беда лишь в том, что если наше ухо и наш мозг могут одновременно воспринимать и даже при желании понимать три тона, а музыканты в состоянии одним взглядом охватить оркестровую партитуру из двадцати партий, то ни один человек на свете не в состоянии одновременно читать два, не говоря уже о трех текстах!

Немногим лучше дело обстояло бы, если бы мы эти три «тона» расположили не параллельно, тремя колонками, а вклинили бы друг в друга. Мы бы в итоге получили пятиголосый, совершенно недоступный для восприятия хор-диалог, который читателю пришлось бы читать трижды, чтобы продраться сквозь обрывки фраз и вычленить отдельные диалоги. И опять вместо эффекта одновременности, синхронности получился бы эффект последовательности и связанное с ним крайне нежелательное впечатление длительности. Как ни крути, а в сценарии наша простая сцена с двумя парами и телевизором все равно будет в три раза длиннее и в три раза неторопливее, чем нам хотелось бы и чем она потом будет выглядеть в снятом фильме.

Как же выйти из положения? Пожалуй, не остается ничего другого, как своего рода мухлеж, применение множества вспомогательных средств, которые сами по себе никуда не годятся: например, все-таки указывать в кратком вступлении на одновременность и курсорность данной сцены; все-таки скрещивать, переплетать диалоги в той или иной степени, давая более важный диалог большими порциями, чем второстепенный (который, может быть, даже следует частично сократить в сценарии, держа в запасе, наготове

сокращенные фрагменты на случай, если они все же понадобятся на съемочной площадке); работать с ремарками — «в кадре» или «за кадром», «крупный план», «близко», «громко», «тихо»; пересыпая текст по возможности краткими описаниями действия, пытаясь при этом контрабандой протащить такие волшебные словечки, как «когда», «причем», «то и дело», «в то время как»; практически отказаться от вербальной характеристики персонажей и вообще идти по пути сокращения, то есть сокращать где только можно, — и все это в сознании того, что читатель сценария будет недоволен из-за *переизбытка* информации, и в постоянной тревоге, что для съемки фильма не хватит материала из-за *недостатка* информации.

В начальном эпизоде фильма «Россини» в течение нескольких минут задействованы, не считая сорока пяти статистов, пятнадцать актеров, которые все говорят что-то более или менее понятное и делают что-то более или менее значимое. На зрителя весь этот театр действует и должен действовать как некое шумное, пестрое, бурное действо, понимание которого, однако, несмотря на быстроту разворачивающегося действия и полноты картин, не представляет особой трудности. Он будет чувствовать себя как человек, впервые попавший в некий ресторан и поэтому прежде всего воспринимающий общую атмосферу, а не отдельные детали обстановки. Лишь через некоторое время его восприятие постепенно станет более дифференцированным и он заметит, что многие из посетителей чувствуют себя здесь как дома; он увидит, что это всегдагатаи, которые более или менее близко знают друг друга и связаны какими-то деловыми или эротиче-

скими отношениями, и что они изрядно действуют на нервы хозяину; он узнает их в течение вечера (то есть в течение семиминутной прелюдии из нескольких сцен) настолько, что позже сможет узнавать их хотя бы по лицам. Большого от начальных кадров и не требуется, и зрителю (как нам кажется) не составит большого труда понять это.

Другое дело читатель нашего сценария. Начало он вообще не может «понять». Общую картину он не видит, атмосферу не чувствует, он тщетно ищет драматургическую конструкцию, начало действия, логику диалога (который он хотя и может прочесть слово за словом, но в самом фильме вовсе не обязан понимать), описания персонажей. Впечатление от первых страниц — хаос, запутанность, бесплановость, непонятность. Мы попытались объяснить, почему такое впечатление от сценария принципиально неизбежно при описаниях групповых сцен. В нашем случае растерянность читателя будет еще усилена тем, что на него наваливается сразу с дюжину персонажей, о которых он ровным счетом ничего не знает и о функциях которых — не считая хозяина и официантов — пока даже не догадывается. Кроме того, все эти персонажи имеют имена, на что они по законам жанра, в сущности, еще не имеют никакого права. Например, написано: «Райтер» и вслед за этим обрывок диалога; «Доктор Гельбер встает и извиняется перед своей компанией», «Шарлотта (*подходит к столу Райтера*)», «...внутри влетает Уху Цигойнер» и т. д. Для печатного текста все это — бред сумасшедшего, потому что читатель не желает, чтобы к нему лезли с такой интимной информацией, как имена героев (особенно та-

кие нелепые, как, например, Уху Цигойнер<sup>1</sup>), пока от него скрывают гораздо более важную и интересную информацию: как выглядит персонаж? сколько ему лет? как он одет? кто он по профессии? и т. д. Почему вместо «...внутри влетает Уху Цигойнер» не написано по меньшей мере следующее: «...внутри влетает одетый во все темное мужчина лет пятидесяти, среднего роста, крепкого телосложения, с бородой и в очках. Судя по всему, он чем-то расстроен и возбужден, то и дело чешет свою голую шею, дымит сигаретой из маисовой бумаги, кашляет, что-то шепеляво говорит хозяину ресторана и сует ему в руки два полиэтиленовых пакета, из которых торчит грязное белье...»?

Ничего этого нет, потому что это нарушило бы мимолетный характер сцены и превратило бы появление Уху Цигойнера в непропорционально значимый и длинный эпизод. Этого нет в сценарии еще и потому, что авторы еще сами не имеют точного представления о внешности Уху Цигойнера, или потому, что они, даже имея это представление, хотели бы на всякий случай избежать слишком определенной характеристики персонажа в сценарии. Через несколько страниц после появления Цигойнера взору читателя на мгновение предстает некая фрау Зенфтенберг, в сущности всего-навсего статистка, но тем не менее сравнительно точно описанная авторами: «пышная дама лет пятидесяти пяти, с глубоким декольте и гигантским бюстом». Здесь описание внешности необходимо, так как у данной фигуры нет другой функции,

---

<sup>1</sup> *Цигойнер* (Zigeuner) в переводе с немецкого означает «цыган».

кроме как служить дополнительным штрихом к изображению окружения пластического хирурга доктора Гельбера. Что же касается Уху Цигойнера, одного из главных героев, то тут даже после завершения работы над сценарием было не совсем ясно, следует ли этому персонажу быть пятидесятилетним или все же лучше сорокалетним мужчиной, должен ли он быть «крепкого телосложения» или скорее маленьким и субтильным, нужны ли ему борода и очки и т. п., не говоря уже о его одежде. Если же один из авторов к тому же одновременно является и режиссером-постановщиком, то ему вообще разумнее отложить такие важные решения до начала съемок, так как они во многом зависят от общего состава исполнителей главных ролей, от места съемок, от освещения, от костюмов других актеров и многих других факторов, которые во время работы над сценарием еще трудно предугадать.

Однако вернемся еще раз ненадолго к именам. О том, что врывающийся в ресторан в начале фильма со своим грязным бельем человек носит фамилию Цигойнер, зритель узнаёт самое раннее через час, благодаря небрежно брошенной фразе одного из официантов, да и то лишь если внимательно слушает. Появляющийся на первой же странице сценария пластический хирург доктор Гельбер тоже рискует остаться анонимом: стоит зрителю в одной расположенной очень далеко от начала сцене кашлянуть или как-нибудь иначе отвлечься на секунду, и он лишится возможности узнать, что фамилия доктора — Гельбер, ибо этого доктора называют не иначе как Зиги, Парацельс фон Пилюликус, господин доктор или *dottore*. Бедный адвокат Табатье вообще лишен своей фамилии и вы-

нужден довольствоваться именем и оскорбительными прозвищами вроде «глиста параграфная» или «сранный адвокатишко». Зрителю это ни в коей мере не мешает, ему не нужны фамилии, чтобы отличать персонажей друг от друга, он видит их перед собой во всей их индивидуальности, так сказать, живьем. Если мы вообще вспомним фильмы, которые когда-то смотрели и в которых действующие лица четко назывались по именам или фамилиям, мы убедимся, что эти имена и фамилии нам еще трудней запомнить, чем в романах. Вспоминая их, мы чаще всего называем их по каким-то чисто внешним признакам («тот бородатый», «блондинка», «маленький толстяк»), по их функции или роли («адвокат», «журналистка», «хозяин ресторана») или по именам артистов, которые играли соответствующие роли. При создании сценария автор лишен таких возможностей. Правда, можно было бы прибегать к функциональным характеристикам, как у Шницлера — «хорошенькая девица», «молодой господин», «шлюха», «солдат». Но тем самым мы бы сигнализировали о некоем стилистическом направлении, а именно о типизации персонажей, что совсем не входило в наши намерения. Уху Цигойнер — не «режиссер», а Шарлотта Зандерс — не «журналистка». Они, как и большинство других персонажей, должны представлять не типы, а характеры и именно как таковые имеют право на имя, даже если вначале, когда они носят и должны носить эти имена по техническим причинам, они пока еще не характеры, а разве что лишь типы.

Итак, наконец-то было найдено начало фильма (назовем его вступлением, прелюдией), которое показав-

лось нам приемлемым и позволяло предпринять еще одну попытку из множества осколков и фрагментов наших прежних замыслов сконструировать некое новое целое. Принцип конструирования был таков:

1. Краткое вступление, в котором зритель получает общее представление о главном месте и главных участниках действия, причем акцент делается не на детали, а на атмосферу (железное следование упомянутому принципу: «Берегись истории!»).

2. Более длинная вводная часть (названная нами «стадией затянутого потуже пояска»), в которой происходит более подробное знакомство с главными действующими лицами, их взаимоотношениями и конфликтами и появление «новичков» — Цилли, выступающей своего рода связующим звеном, Белоснежки, главного катализатора (да простится нам это химически-функциональное обозначение для самого яркого персонажа), и трех банкиров, второстепенных катализаторов, своеобразного мостика в третью часть.

3. Главная часть, занимающая две трети фильма, действие которой происходит в течение одного-единственного вечера, при свечах (и то и другое — обстоятельства, о которых мне еще предстоит сказать несколько слов) и в которой конфликты между героями разгораются в полную силу, отдельные истории скрещиваются и переплетаются, чтобы затем вновь разойтись, рассыпаться веером и привести к множеству маленьких (Цилли, Россини, Цигайнер, Виндиш) и одной большой трагедии (самоубийство Валери).

4. Маленькая coda, формально отсылающая зрителя к началу и намекающая на то, что увиденное пред-

ставляет собой всего лишь фрагмент, всего лишь одну из множества историй, которые можно было рассказать или которые еще произойдут.

Не могу сказать, что работа с этого момента пошла легко, но она хотя бы сдвинулась с мертвой точки и приобрела более или менее плановый и целенаправленный характер. Возникающие трудности теперь были связаны не столько с концепцией, сколько с тем, чтобы наполнить конструкцию конкретным материалом, замаскировать ее слабости, особенно во второй и в начале третьей части, а также касались стилистических и психологических нюансов, то есть это были сравнительно приятные трудности. Я хотел бы проиллюстрировать здесь две из них.

Мы долго не были уверены, что действие главной части должно происходить в течение одного-единственного вечера. Распределение событий на несколько вечеров означало бы существенное драматургическое ослабление, а с другой стороны — некоторую лаконизацию, против которой мы ничего не имели против. Зато мы с самого начала были уверены в необходимости другой особенности — свечей. Еще до того, как мы всерьез задумались о персонажах, сценах, композиции, мы попытались понять, как должен *выглядеть* фильм, то есть как должны быть *нарисованы* картины, составляющие фильм. И одним из таких принципиально важных стилистических решений стало в первую очередь освещение. Яркое или темное, голубоватое, красноватое, желтоватое или коричневатое, спокойное или возбуждающее, равномерное или фрагментарное, мягкое или резкое, контрастное и т. д.? Мы выбрали

горящие свечи, сулившие бóльшую камерность (хотя в то же время и бóльшую стесненность) кадра и особенно сказочный, фантастический характер фильма. Одним словом, свечи горят у нас не потому, что у красавицы Валери день рождения, а наоборот — у Валери день рождения, чтобы горело множество свечей. (По одной версии день рождения был у Уху Цигойнера. В другой редакции свечи у нас стали следствием короткого замыкания.) В течение всей работы над сценарием мы ни разу не поставили под сомнение это раз и навсегда принятое решение, хотя оба чувствовали, а один из нас очень даже хорошо знал, что такое освещение станет главной проблемой во время съемок и потребует от оператора и от актеров филигранной, ювелирной точности движений.

Решение в пользу свечей — вначале скорее интуитивное и чисто стилистическое решение — оказалось, как мы сегодня знаем, в концептуальном смысле судьбоносным для нашего фильма и привело в конце концов к тому, что действие главной части разыгралось в течение одного-единственного вечера. Не из-за самих свечей, не из-за логической необходимости (нам не составило бы труда придумать логическое объяснение горящим свечам и во второй и в третий вечер), а опять же из стилистических соображений: камерность и сказочность освещения требуют нереалистического, более сжатого, театрального способа повествования. И еще: они требуют также удивительных превращений (и делают их возможными). Игра с переодеванием (Цилли), маскарадными эффектами (Россини), шельмовством (подделанные автографы), колдовством (Белоснежка), эротическими взрывами, комический ри-

туал побратимства, чудотворное зелье доктора Гельбера — все это действия и явления, которые при другом, более холодном, ярком, резком освещении скорее всего показались бы недостоверными даже зрителям, не говоря уже об авторах. И наконец, определяющее значение горящих свечей выходит за рамки создания сценария, ибо они — опять-таки по причинам стилистического характера — обусловили съемки в более искусственной атмосфере съемочного павильона, они определили стиль декораций, стиль работы костюмеров, гримеров и оператора и даже, не в последнюю очередь, манеру игры актеров.

Второй пример касается относительно маленькой проблемы не стилистического, а психологически-описательного характера. Речь идет об одном предложении, в конце той сцены, когда Белоснежка смотрит вслед Цигойнеру, уезжающему на машине Россини: «Белоснежка смотрит вслед отъезжающей машине. В глазах ее слезы». Нужно было решить — оставить это предложение или вычеркнуть. Маленькое, но очень важное решение. Слезы крупным планом — это очень сильное средство, которое следует применять осторожно. В нашем случае оно оправданно, и вот по каким причинам. С одной стороны, Белоснежка в нашем фильме — фигура сказочная, фея или колдунья, если хотите, своего рода Лорелея. С другой стороны, она девушка из плоти и крови, молодая актриса, которая хочет сделать карьеру. Следовательно, нужно дать ей определенный характер. Какой же она была? Холодной или душевной, жестокой или способной на сострадание, расчетливой или импульсивной, лживой или искренней, хитрой или наивной? Мы решили,

пусть она будет и то, и другое, и третье, и пятое. С некоторым преобладанием корыстности и, прежде всего, наделенная способностью вполне естественно, без малейшего намека на какую бы то ни было противоречивость, сочетать в себе все эти качества. То есть если она вначале бессовестно обводит Россини вокруг пальца, то ее прощальный поцелуй в конце («Вы такой добрый!») вполне искренен и сердечен. И если она признается Цигойнеру, что влюбилась в него, то она не лжет и искренне предана ему до того момента, когда он заявляет, что не желает больше снимать кино. Тут она, конечно, вынуждена расстаться с ним и сделать ставку на Райтера, в каком-то смысле, к своему собственному сожалению. И вот это сожаление, это «ах, как я хотела бы остаться с тобой» и следовало выразить с помощью слез. Сработает ли этот прием, было трудно предугадать. Эти слезы могли быть истолкованы как крокодиловы слезы, а характер персонажа мог, таким образом, быть окрашен цинизмом, чего мы совсем не хотели. Они могли сбить зрителя с толку («Только что сама со спокойной совестью дала ему пинка под зад, а теперь ревет, дура!»); они могли показаться пошлыми, чересчур мелодраматичными, тем более что к этому моменту в фильме уже и без того хватало высокоэмоциональных нот и уже не на одной реснице блеснула слеза. С другой стороны, слезы могли произвести правильное и глубокое впечатление и обогатить как персонаж, так и всю сцену, и было бы поэтому глупо от них отказываться.

Пользуясь случаем, не могу еще раз не указать на различия между языком художественной прозы и языком кино. Сколько возможностей решить эту пробле-

му слез было бы у нас, будь мы прозаиками! Например, с помощью маленького вопроса: «Она смотрела вслед отъезжающей машине. В глазах ее как будто застыли слезы. А может, это только казалось?» Или: «Она смотрела вслед отъезжающей машине, и ей хотелось заплакать». Или наоборот: «Она смотрела вслед отъезжающей машине, и *ему* вдруг показалось, что в глазах ее были слезы». Или: «Она смотрела вслед отъезжающей машине, и в глазах ее, казалось, вот-вот блеснут слезы». Или даже: «Она смотрела вслед отъезжающей машине. В глазах ее не было ни слезинки» (своеобразный эффект — слез как будто бы нет, но в то же время они упомянуты).

Ничего подобного в языке кино нет. В фильме, как и в сценарии, имелась лишь одна простая, бинарная опция — да или нет: либо у нее в глазах слезы, либо у нее в глазах слез нет. *Tertium non datur*<sup>1</sup>.

В конце концов мы все же сделали выбор *в пользу* слез. Правда, с одной оговоркой. Один из нас обещал сделать соответствующий кадр в двух вариантах, на всякий случай: со слезами и без слез. Чтобы осталась возможность позже, во время монтажа, подкорректировать наше решение.

## ИСПОЛНИТЕЛИ РОЛЕЙ

Всякий законченный литературный текст, будь то роман, рассказ, очерк или стихотворение, представляет собой готовый художественный продукт. Закончен-

---

<sup>1</sup> Третьего не дано (*лат.*).

ный сценарий же (то есть его пятая, шестая или седьмая редакция, которую авторы, режиссер и продюсер сочтут готовой к употреблению) по-прежнему является мертвой материей. Мало того что фильм по разным причинам (чаще всего финансовым) иногда остается неснятым, а сценарий, выражаясь образно, остается в небытии и пребудет там до скончания века. Тем, кто собирается заняться написанием сценариев, следует сразу же свыкнуться с мрачной перспективой похоронить в собственных архивах множество таких трупов-полуфабрикатов. Ибо хотя иногда и случается, что какие-нибудь так и несыгранные театральные пьесы или ни разу не исполненные оперы лет через двести пятьдесят извлекаются на свет божий и обретают новую жизнь, — ни одному режиссеру никогда не придет в голову мысль снять кино по состарившемуся сценарию (какой-то материал или идея еще куда ни шло, но сценарий — ни за что!), даже если речь идет о творческом наследии самого Эрнста Любича. «Голому» сценарию отказано свыше даже в некоем иллюзорном, призрачном существовании, суррогате художественной жизни, наподобие, скажем, фрагмента симфонии в переложении для фортепиано или публикации театральной пьесы в виде книги, чтение которой, возможно, доставит нам больше удовольствия и принесет больше пользы, чем провалившаяся пьеса. Сценарий — мы повторяемся — нечитабелен. Он напоминает уродливую гусеницу, которая без скорейшей метаморфозы — превращения в прекрасную бабочку — может вызвать эстетический интерес разве что у горстки энтомологов, — подобно тому как предлагаемый здесь сценарий обречен своим существованием исключительно тому факту,

что фильм уже *снят*, что он вследствие этого может еще послужить своего рода набором занятных картинок и, возможно, найдется определенное количество уже посмотревших фильм, которые захотят если не прочесть сценарий, то хотя бы ностальгически пролистать его.

Однако есть еще одно, жестокое различие между сценарием и его драматическим и музыкальным панданами — театральным текстом и партитурой. Сценарий может быть (если до этого вообще дойдет дело) реализован лишь один раз. Этот скоропортящийся полуфабрикат является, таким образом, ко всем прочим бедам, еще и продуктом одноразового употребления. Я не стану утверждать, что драматург или композитор ждет своей премьеры со стоической невозмутимостью, но он по крайней мере знает, что возможный провал — еще не смертный приговор для его творения. Будут и другие постановки или интерпретации. Он теоретически может рассчитывать на бесконечное количество исполнений пьесы или партитуры в самых разных постановках, самыми разными актерами и музыкантами, в более или менее талантливых версиях, которые выявят все аспекты произведения, так что оно будет обретать все новое и новое (даже для самого автора) звучание. Оно обретет, так сказать, свой собственный путь. Иначе дело обстоит со сценарием. Он делит участь всего земного, то ли канув в могильный мрак архива, то ли претерпев метаморфозу экранизации и оставив после себя — независимо от красоты или уродливости родившейся бабочки — пустой кокон, из которого уже не родится ни одна бабочка.

Для режиссера же и продюсера это означает, что они, затевая экранизацию, ставят все на одну карту.

В связи с этим, пожалуй, стоит обратиться к другому языковому образу и, на мгновение воспользовавшись воинственным языком Оскара Райтера («Кино — это война, мой друг!»), уподобить сценарий боевому патрону, с помощью которого можно произвести лишь один выстрел. Если пуля пролетела мимо цели, в творческом и коммерческом смысле, значит, потеряно все, включая и профессиональную честь: авторы — неудачники, режиссер — мазила, продюсер — банкрот, а от патрона осталась одна пустая гильза. Такой же выстрел в ту же самую цель больше никогда не повторится.

Поэтому вполне понятно, что при такой высокой ставке подготовка к съемочным работам имеет огромное значение и что режиссер и продюсер проводят не одну бессонную ночь, прежде чем принять окончательное решение, когда, где, как и с кем снимать. От каждого, или почти каждого, из этих решений зависит успех всего предприятия, ведь они мгновенно приводят в движение десятки и сотни сотрудников и ужащающе огромные денежные массы. И конечно же, если мы имеем дело с «фильмом о людях» — назовем так фильм, в котором живые актеры (а не роботы или мультипликационные фигуры) играют людей (а не монстров) и содержание которого составляют человеческие проблемы (а не боевые искусства или пиротехнические эффекты), — то вопрос распределения ролей является самым главным.

Как возникают герои сценария? Так же как и герои романа или театральной пьесы. Они либо создаются синтетически как носители определенных идей и наделяются определенными человеческими качест-

вами, либо «списываются» с природы (иногда и с нескольких прототипов), то есть берется реально существующий или существовавший человек и редуцируется до уровня носителя идей — идеализируется, по выражению Шиллера. Второй путь лишь на первый взгляд кажется более легким, ибо прототип, первоначальный образец в своей сложности, часто противится, не поддается упрощению и потому подвергается гораздо большей редукции («огромный труд идеализации»), чем в первом случае, где создание персонажа в процессе работы дается легче, поскольку автор без всяких хлопот может скроить его для своих нужд. Но это все лишь мысленно-теоретические различия. На практике почти всегда получается некая комбинация из этих двух методов.

— Хозяин, конечно, должен быть по крайней мере таким же мачо, как хозяин «Фонтана-ди-Треви», ну, ты помнишь.

— Но в то же время романтичнее, что-то вроде молодого Матроянни...

— ...но старше и не такой красавчик... и более солидный — примерно как тот, бывший хозяин «Милано», но только чуть больше этой средиземноморской важности...

— ...и покультурнее. И вообще — он должен быть образцом утонченной культуры, человек, который ест яблоко с помощью ножа и вилки...

— ...и к тому же гордый страдалец — этаким Уго Тоньяцци у Витторио де Сика... и т. д.

Придумывая атрибуты для будущих героев фильма или наделяя их для себя чертами реально существ-

вующих или вымышленных людей — так или как-нибудь подобным образом автор начинает очерчивать контуры своих персонажей. Первый шаг в конкретизации образа — это присвоение ему имени. Когда мы выше говорили о том, что имена нужны как отличительный знак или обусловлены техническими причинами, это была лишь часть правды, к тому же *вторая* часть. Первая заключается в том, что герои обретают имена для того, чтобы автор мог ассоциативно зафиксировать свое видение персонажей (это, если хотите, еще и своего рода заклинание). Эти ассоциации могут иметь очень личный характер, и будущему зрителю совсем необязательно делить их с автором. Они — вспомогательное средство.

Следующий шаг на пути конкретизации персонажей осуществляется через язык, на котором они говорят, то есть через диалог; здесь, по-видимому, и следует искать причину того, что в начале работы над сценарием диалоги имеют привычку выходить из-под контроля автора и повторять уже сказанное все в новых и новых вариантах. То, что мы выше назвали ошибкой начинающих сценаристов, возможно, скорее — неизбежная ошибка *всякого начала*, которую автору приходится совершать (а затем, естественно, исправлять), чтобы в конце концов укротить своих персонажей.

И лишь третий этап конкретизации — это действия персонажей. Но тут уже начинается драматургическая игра. Герои становятся функциональнее, превращаются в шахматные фигуры, которые автор, как уже описывалось, более или менее целенаправленно двигает туда-сюда, причем может получиться так, что если они не захотят подчиняться правилам игры, то

могут подвергнуться повторной редукции, быть беспощадно наказаны, разжалованы, например, из слона в пешку. Бытующее мнение, будто фигуры на определенном этапе обретают самостоятельность и как бы диктуют дальнейший ход событий и своего собственного развития, мы считаем ошибочным и в этом смысле являемся сторонником знаменитого русского шахматиста В. Сирина (Nur die Lumpe sind bescheiden, Brave freuen sich der Tat (Goethe, Rechenschaft<sup>1</sup>). Хотя то, что в ходе игры или истории число возможных ходов сокращается, это действительно правда. И все же автор остается хозяином игры и, уж верно, найдет способ и (тернистые) пути, чтобы предотвратить буратинью непокорность своих вконец заредуцированных героев. Но это, заметьте, в книге! В медленно, спокойно, в тиши кабинета состряпанном сценарии, ибо...

Ибо с началом съемок все резко меняется. Перед тобой вдруг оказываются живые люди — не фигуры, а невероятно конкретные, живые люди из плоти и крови. Или видеозаписи людей, кинопробы людей, фотографии людей, сотни, тысячи. И тебя спрашивают, как в полиции: «Это Паоло Россини? Или вот *это* — Паоло Россини? А это — Оскар Райтер? А вот эта вот могла бы быть Валери? А эта актриса — Шарлоттой? А этот актер — Виндишем? Или скорее вот этот? А может, этот?» И с каждым вопросом тебе суют под нос кричаще резкий фотоснимок, как фоторобот, или крутят фрагмент какого-нибудь фильма, в котором предлагаемый кандидат на роль играет какого-нибудь ко-

---

<sup>1</sup> Непричастные стыдливы, брат же горд своим трудом (Гете. Ответ). (Пер. И. Алексеевой).

миссара полиции, или — еще лучше — тебе предъявляют самого кандидата живьем, скажем, за ужином, во всей его ослепляющей конкретности. А ты совсем не хотел видеть их такими ужасающе однозначными и конкретными, эти свои фигуры! При всем стремлении автора к конкретизации они, со своей внешностью, своими лицами, голосами, глазами, руками, прическами, все же оставались для тебя призраками, о которых ты составил себе лишь довольно смутное представление, да и оно менялось от сцены к сцене в зависимости от настроения и состояния, притом что идентичность их оставалась неизменной... Фантазия — удивительно гибкая вещь!

Чего не скажешь о кастинговом директоре: «Этот тот/та, которого/ую вы ищете? Или не тот/та? И если нет, то кто?»

Прийти и начать мямлить что-нибудь вроде «этакий Уго Тоньяцци у Витторио де Сика» или «как тот, бывший хозяин „Милано“, ну, ты помнишь» — такой номер не пройдет, потому что «тот бывший хозяин „Милано“» давно умер, а если бы и не умер, то был бы слишком стар для этой роли, а если бы и не был слишком стар для этой роли, то не был бы артистом, а если бы и был артистом, то все равно не подошел бы, так как ему не хватало бы «этой средиземноморской важности» и элегантности, с которой едят яблоко ножом и вилкой. Робкие замечания, мол, в роли того или иного персонажа вполне можно представить себе молодую Фанни Ардан, немедленно отменяются в сторону ссылкой на то, что «молодой Фанни Ардан» уже нет, а та, что есть, во-первых, стара для этой роли, во-вторых, не по карману, в-третьих, не сможет сыграть роль на немецком языке.

И вообще — эти новые проблемы, с которыми вдруг сталкиваешься, просто убивают своей приземленностью, конкретностью, этим пресловутым человеческим фактором! Нужно распределить три десятка ролей, а это означает, что три десятка живых актеров-человеков должны не просто найти время, а найти его одновременно (у наших персонажей-фигур всегда было время), причем место съемки — ресторан «Россини» — требует постоянного присутствия почти всех актеров на протяжении всего съемочного цикла, то есть «отснять» одного за другим, как это часто практикуется, не представляется возможным.

Следующий важный момент (у наших персонажей-призраков с этим опять же не было проблем) заключается в том, что отдельные фенотипы должны сочетаться друг с другом, то есть по возможности четко отличаться друг от друга, чтобы зритель ни в коем случае не спутал какую-нибудь Шарлотту с какой-нибудь Валери или какого-нибудь доктора Гельбера с каким-нибудь Эдвином Табатье и не потерял нить повествования. К тому же для некоторых ролей необходимо, скажем, владение итальянским языком, а для некоторых наличие определенного немецкого диалекта. Нужно также следить за соблюдением возрастных пропорций. Нужно учитывать, например, что люди (в отличие от «фигур»), достигнув определенного возраста, неохотно обнажаются публично. Полезно, кроме того, позаботиться о том, чтобы в актерском ансамбле не оказался какой-нибудь хоть и гениальный, но зловредный, неуживчивый деспот, который терроризирует коллег, сует нос не в свое дело, мешает работать режиссеру и в разгар съемочной работы в ультимативной форме требует удвоения гонорара.

Наконец, бывает и такое, что какой-нибудь актер-человек, которому ты после долгих сомнений и творческих мук доверил некую роль, вдруг открыто заявляет, что время у него есть, но ему не нравится вообще весь сценарий (неслыханно!). Или что сценарий ему нравится, а отведенная ему роль — нет и что он предпочел бы сыграть другую роль. Или что роль его устраивает, а гонорар — нет, да и роль — лишь при условии, что она будет немного изменена, улучшена и вообще расширена... Если бы такое заявила «фигура» в сценарии, ее бы немедленно обезглавили!

Однако мы уже имеем дело не с «фигурами», а с живыми людьми, к тому же с актерами, а такого не обезглавишь — его, наоборот, нужно тащить на ужин, уговаривать, улещать и окучивать и многословно объяснять ему, что роль — если отвлечься на минуту от таких прозаических вещей, как гонорар, — как по нему сшита, что авторы с самой первой строчки сценария, нет, еще задолго до этого, на стадии рождения замысла, думали только о *нем* и ни о ком другом, что роль предназначена и написана только для *него*, вся от начала до конца, до последней точки, и что поэтому любое, даже самое незначительное изменение, даже в сторону расширения, на самом деле приведет к тяжелым потерям, к уродливым искажениям, которые поставят под угрозу успех всего фильма, поскольку — между нами, девочками, говоря — данная роль, такая как она есть, но при этом однозначно доминирующая (да что там доминирующая — главенствующая из главенствующих и, как и было задумано авторами, заслоняющая собой все остальные роли — одним словом, главная, центральная, ключевая роль!), — это, без сомнения,

своеобразный вызов его мастерству и таланту, задача чудовищной сложности и важности, чреватая, однако, всеми возможными кинопремиями, задача, которая по плечу лишь большим, точнее, великим мастерам; но где они, эти великие мастера, способные на такой подвиг? Где? Их нет. Есть только *он*, он один, Актер с большой буквы. И поэтому он просто обязан сыграть эту роль, даже за гроши, ибо иначе — что греха таить! — фильм вообще не состоится.

И вот постепенно приближается момент, когда автору приходится сматывать удочки. Точнее, тому из двух создателей сценария, который — только автор, и не более того, и долг которого после завершения работы над сценарием считается исполненным. Он чувствует себя лишним. Для него это все слишком динамично, слишком опасно, его пугает то, что процесс становится все более непредсказуемым, устремляясь в область «человеческого фактора», потому что эта область — явно не его стихия. Не то чтобы его не устраивал тот или иной актер или какой-то один не устраивал его больше, чем другие. Его не устраивают *все*, его не устраивает сам факт, что выдуманные фигуры превращаются в роли, что роли нужно распределять, что актеры получают эти роли и завладевают ими, присваивают их себе, присваивая тем самым и нечто другое — его фантазию, которая оказывается заложницей зримых, четко очерченных контуров чужого человеческого образа.

Эта обида, конечно, уже сама по себе — вопиющее проявление эгоцентризма. Прибавьте к ней еще и страх перед необходимостью посмотреть наконец правде в глаза. Собственная фантазия, этот гибкий, послушный калейдоскоп с приятно размытыми очертаниями об-

разов — с ним так легко было затушевывать некоторые шероховатости сценария. Увы, это уже позади. Теперь даже конкретные представления начинают крошиться на глазах — даже некоторые точные указания ремарки не могут быть реализованы, например окрашенная баварским диалектом речь Уху Цигойнера и Оскара Райтера, которая должна была принести определенный комический эффект и тем самым способствовать большей «удобоваримости» чересчур экспрессивной, а иногда и откровенно грубой речи, то есть придать вульгарности своеобразное изящество. Или, скажем, эта сомнительная троица Райтер—Валери—Кригниц, в которой авторы представляли себе самым старшим поэта Кригница, уже слегка потрепанного жизнью рубаку, за заносчиво-вызывающим тоном которого скрывается нежная, мечтательная душа романтика, а самым младшим — даже ощутимо моложе Валери — Райтера, чья внешняя громогласно-беспардонная неотесанность смягчается легкой примесью мальчишечьего очарования. По совокупности множества причин, связанных с распределением ролей, все получилось наоборот — Райтер стал старше Кригница, и, конечно же, нетрудно было представить себе, что один неизбежно должен будет измениться в сторону возмужания, трагической зрелости, а другой — впасть в фанатизм мальчишества. Но сохранится ли при этом достоверность всей конструкции? Будут ли убедительными поведенческие реакции, мотивы действий, диалоги?

А бедная Валери! Бедная еще и потому, что как персонаж, причем самый сложный из всех женских персонажей, получила от авторов весьма скудное приданое для достаточно долгого пути. Какой актрисе во-

обще под силу из такого ничтожно малого количества материала сделать такую отчаявшуюся в самой себе, отталкивающую и в то же время привлекательную женщину, один лишь горящий взгляд которой говорит о том, что ей на земле нет места?..

Автор с растущей тревогой вынужден констатировать, что созданный при его активнейшем участии сценарий в результате данного (как, впрочем, и любого другого) распределения ролей и прочих предсъёмочных подготовительных мероприятий (декорации и сооружения, выбор места съёмок, костюмы и т. д.) не наполняется жизнью, не обогащается, а, напротив, насильственно лишается всех своих фантастических подтекстов, идейных прослоек; более того — в некоторых местах от него вообще отдирают куски живого мяса, обнажая скелет драматургической конструкции, относительно хрупкости и слабых звеньев которой он не строит себе никаких иллюзий. И он в страхе спрашивает себя: «А выдержит ли эта конструкция после того, как ее вдруг опять ни с того ни с сего подвергли бесконечным сокращениям и деформациям? *Может* ли она вообще выдержать теперь, когда к ней присосались, как пиявки, дюжины чужих образов, когда сотни незнакомых рук тянут и дергают ее во все стороны, грубо пытаясь напялить на нее новое платье. Чем все это кончится? Не рухнет ли — не *должен* ли неизбежно рухнуть этот прекрасный воздушный замок твоего замысла и не приведет ли он к ужасной катастрофе всего проекта?»

И он, как уже было сказано, тихо линяет с места событий, все эти сложности не для него. Отъехав как можно дальше — на пару сотен километров от этой кровавой арены, на которой разгорается борьба за его

фильм, — и окопавшись один в маленькой комнатке, тесном мирке, в котором, слава богу, все под его контролем, он, чтобы успокоить свои нервы и заглушить страх, принимается за очерк о трудностях, возникающих при работе над сценарием.

Но, к счастью, есть еще второй автор, тот, который затеял все это несколько лет назад («Давай опять снимем что-нибудь вместе! Что-нибудь небольшое, изящное...») и которому теперь предстоит все это расхлебывать, потому что он не только «затейник» Божьей милостью и *spiritus rector*<sup>1</sup>, но в то же время и режиссер. И у него, как режиссера, с самого начала был вполне прагматический подход к сценарию, он полагался не столько на эгоцентрическую фантазию, призванную латать дыры в тексте, сколько на практически-дально-видную фантазию и постоянно спрашивал себя: «Как мне показать эту сцену средствами кинематографа, то есть разбить его на отдельные планы? Как мне снять эти планы? Какой должна быть эстетика кадра? Как тот или иной актер сыграет ту или иную сцену?» Подобная дальновидность еще во время написания сценария не раз помогала избежать тупиков. Например, при решении участи маленькой сцены, когда соперники Райтер и Кригниц под столом ласково пожимают друг другу руку, каждый в полной уверенности, что пожимает руку Валери. Очень даже миленькая, но, как было заявлено упомянутым *spiritus rector*, довольно сомнительная в плане достоверности сценка, которую к тому же невозможно адекватно снять («Под столом! Как ты это себе представляешь?»), тем более

---

<sup>1</sup> Руководящий дух (лат.).

в синемаскопическом формате да еще при таком специфическом освещении! А если и возможно, то это потребует таких технических сложностей, ухищрений и фокусов, которых и без того скудный драматургический эффект явно не стоит. Зато в другой ситуации, когда обсуждалась сцена примирения Цилли и Белоснежки, вернее, «укрошения» Цилли, все было наоборот: на вопрос автора, удастся ли практически без слов достоверно показать этот остродраматический эпизод, *spiritus rector* дал благотворно-успокоительный ответ: «Нет проблем. Я это сделаю с помощью взглядов».

Однако очень многие вещи не может предусмотреть даже автор-режиссер, вернее, он знает, как это будет выглядеть в плане технического исполнения, но не в состоянии предсказать драматургический эффект. Поэтому он поступит мудро, если не станет слепо цепляться за те или иные полюбившиеся образы и представления, а будет держать, так сказать, сердце свободным, а глаз открытым для всевозможных сюрпризов, которые поджидают его на разных этапах работы. То, что хотел сказать автор, он знает. Чтобы достичь этих целей, он, как режиссер, должен быть гибким в выборе средств. Во избежание недоразумений сформулируем точнее: в выборе *путей*, — чтобы кто-нибудь не подумал, что наши режиссеры располагают неограниченными ресурсами: техническими, человеческими, временными и финансовыми. *Эти* средства всегда крайне ограничены, и режиссеру каждый раз приходится решать, по сути, одну и ту же задачу — имея недостаточные средства (даже сам сценарий представляет собой такое «недостаточное средство»),

найти прямые и обходные пути, чтобы как можно ближе подойти к намеченной в сценарии цели.

Что касается распределения ролей, то автор-режиссер, разумеется, знает по опыту, что актера, в отличие от «фигуры», не редуцируешь, не обкорнаешь под желаемый формат. И его гораздо меньше шокирует этот факт, чем автора-нережиссера, он воспринимает его как вполне нормальное, интересное и, может, даже стимулирующее явление. Во всяком случае, он сразу же с готовностью и удивительной гибкостью настраивается на него и, вместо того чтобы роптать на судьбу, ищет пути и средства к тому, чтобы не допустить нарушения общего баланса, несмотря на изменившиеся нюансы и заново расставленные акценты. Для него только теперь, после завершения работы над сценарием, начинается сама шахматная партия, та важная игра, к которой он готовился все эти годы. План игры готов, расписан ход за ходом, и он будет следовать ему по мере сил — ведь другого плана у него нет. Шахматные фигуры, однако, уже не совсем те, да и доска не совсем та, поэтому и кажется в высшей степени невероятным, что удастся осуществить все задуманные ходы. К тому же партию эту теперь уже не разыграешь соло или дуэтом, теперь это возможно лишь с помощью ста пятидесяти других участников — перед камерой и за ней. Она превратилась в игру людей, игру *людьми* — предприятие, по определению непредсказуемое, непрогнозируемое, то есть авантюру.

Для автора-режиссера в данном деле как раз полезно быть человеком, которого не только не пугает, но, напротив, даже окрыляет то обстоятельство, что все приходит в движение, что начинается бурная ди-

намика и все, казалось бы уже проверенное и испытанное, вновь подвергается сомнению. Для него обращивается выгодой то, что он любит актеров — этих для непосвященных людей таких непонятных, сложных, порой невыносимых, постоянно требующих заботы о себе существ. Он любит их потому, что знает, что они испытывают страх и — особенно лучшие из них — каждый раз играют не на жизнь, а на смерть, а еще, возможно, потому, что он и сам в глубине души и по природе своей — бродячий артист.

Как у него самого обстоит дело со страхом, сказать трудно. Во всяком случае, вряд ли это может быть один большой страх («У тебя один-единственный выстрел!»), поскольку его заглушает множество маленьких страхов, каждый из которых сам по себе не может парализовать его волю, так как его мгновенно вытесняет другой маленький страх. И вообще, на этого поистине достойного сочувствия человека во время шестимесячного подготовительного периода, а затем двухмесячного съемочного цикла сваливается такое огромное количество проблем и жизненно важных решений, его окружает такое количество людей, постоянно требующих от него каких-то ответов, что бояться он может только во сне — другого времени на страхи у него просто нет.

А тот, который смылся, долго не показывает носа из своего укрытия. Лишь когда съемки уже в полном разгаре, он наконец решается покинуть свою келью, чтобы принять участие в ежедневном просмотре отснятого материала. И надо же — он вдруг с удивлением и огромным чувством облегчения видит, что эти непредсказуемые люди-актеры вновь превратились в покорные фигуры, он смотрит на них с удовольствием и даже с восторгом,

они вновь интересуют его, кажутся ему более или менее убедительными, и, даже когда они кажутся ему менее убедительными, им без труда удастся не только занять место прежних фантазий, но и заменить их. То отстраненное, прагматически-объективирующее видение сценария и возможностей его реализации, которое у автора-режиссера сложилось с самого начала, теперь постепенно приходит и к автору-нережиссеру. Он с радостью констатирует успехи, и даже, вопреки всем самым смелым ожиданиям, огромные успехи; он без всякой паники констатирует неудачи; он констатирует — и это очень поучительный момент — слабые стороны, которые однозначно идут от сценария (прежде всего в диалогах) и которых не может компенсировать даже прекрасное актерское искусство. Одним словом, чем больше фрагментов будущего кино он смотрит, тем отчетливее у него складывается чувство, что он, как доктор Мельк (но, надеемся, что с большим основанием), «рад, очень рад».

Правда, во время этих просмотров ни он, ни автор-режиссер еще не могут (и еще долго не смогут) сказать, «выдержит ли конструкция», оправдает ли себя заданный в сценарии способ повествования в переложении на язык киноискусства. Это выяснится лишь к концу съемок, когда на монтажном столе множество деталей зрительно-звукового ряда выстроятся в одно целое, то есть, в сущности, когда будет готов черновой монтаж картины.

## МОНТАЖ

19 июня в последний раз щелкнула хлопушка, вечером 20-го состоялась грандиозная заключительная

вечеринка для всех участников, а через пару дней все разъехались на все четыре стороны. Актеры ушли в отпуск или приступили к работе над другими ролями в кино или в театре, осветители и специалисты по дождю и ветру делали ночь и день, дождь и ветер где-то в других местах; полчища статистов, техников, рабочих сцены, поваров, кормивших съемочную бригаду, операторов и звукорежиссеров рассеялись, ресторан «Россини» вместе с террасой, деревьями, прилегающими улицами и фасадами домов исчез с лица земли — разобранный на части, распиленный, разрубленный, он был удален из съемочного павильона и отправился на утилизацию, как и театр Цилли в полуподвальном помещении, квартира Якоба Виндиша, ванная комната Валери, обитая красным шелком комната Бодо Кригница в публичном доме и спальня Паоло Россини. От маленького, вполне реального мира, в который на два месяца превратился сценарный мираж, состоящий из ресторана «Россини» и его гостей, не осталось ничего, кроме двух-трех оригинальных мест съемки и нескольких предметов реквизита.

Зато была получена новая субстанция, новая фикция — 45 000 метров отснятой киноплёнки и столько же записанного звукового материала, из которых в течение следующих шести месяцев предстояло отфильтровать 3000 метров готового фильма. Это на первый взгляд расточительное соотношение произведенного и использованного материала (в нашем случае 1:15) совсем не означает, что 93% отснятого материала было загублено по вине актеров или по техническим причинам и лишь 7% соответствуют предъявляемым требованиям. Оно объясняется тем, что одна и та же сце-

на во всей ее полноте снимается не только в разных интерпретационных вариантах, но чаще всего и в различных ракурсах. Например, при съемке разговора между двумя действующими лицами может быть использован общий или среднеобщий план, так называемый «master» (при котором видны оба участника разговора), план «over-shoulder» (при котором один участник показан спереди, а другой сзади), субъективный план (то есть одного участника разговора зритель видит как бы глазами другого) и субъективный план «point of view» (зритель видит одного или обоих участников разговора глазами некоего третьего наблюдателя, который «подслушивает» их разговор). Лишь благодаря такому многоплановому показу сцены и возможен монтаж, то есть изложение сцены посредством кинематографического синтаксиса. Иначе бы мы имели дело со своего рода заснятым на кинопленку театром.

«Россини» монтировался не с помощью компьютера в студии, а старым механическим способом, вручную, за обыкновенным монтажным столом. Это очень приятное место. Еще во время съемок, когда здесь «складировался», то есть обрабатывался, сортировался, нумеровался, архивировался и даже частично, отдельными пассажами, монтировался, ежедневно поступающий кино- и звуковой материал, находившаяся на отшибе монтажная была маленьким островком покоя посреди бушующего моря кинопроизводственного процесса. И вот теперь, когда на море наступил штиль, это место *mutatis mutandis*<sup>1</sup> уподобилось тихой келье,

---

<sup>1</sup> Изменив то, что следует изменить, внося необходимые изменения (*лат.*).

в которой все и началось несколько лет назад: задернутые шторы, приглушенный свет, тишина, цивилизованный тон общения; редко звонит телефон, всегда наготове чай, а монтажеры — приятные дамы. Только теперь мы сидим не за письменным столом перед листами чистой бумаги, а за монтажным столом перед экраном и динамиками и вместо книг, стопок рукописей и папок нас окружают сотни больших и маленьких катушек и тысячи педантично пронумерованных, надписанных и уложенных в картонные коробки или висящих вокруг на так называемых виселицах кусков и кусочков пленки, на которые были разложены и рассортированы 45 километров отснятого материала. Да и задача, стоящая перед нами, очень похожа на ту, что мы решали на последней стадии работы над сценарием, — из кучи деталей скроить вполне понятную и убедительную историю, с той, впрочем, разницей, что тогда мы могли изменить те или иные имеющиеся или дописать, на наш взгляд, недостающие части, в то время как наш сегодняшний арсенал сцен, эпизодов и планов, с помощью которых должна быть рассказана история, представляет собой неизменную величину. Даже в экстремальных случаях, даже если бы продюсер мог себе это позволить, дополнительная съемка, так сказать, задним числом была бы едва ли возможна, поскольку практически все места съемки уже прекратили свое существование. Нужно довольствоваться тем, что есть в наличии.

Уже вскоре после окончания съемочных работ можно было лицезреть некий временный результат: длинная череда выстроенных по порядку, строго в соответствии со сценарием, неукороченных и неперекрещи-

вающихся кадров и сцен, причем в общей массе своей они еще не были смонтированы, то есть сформулированы с точки зрения планов и ракурсов, а лишь местами соответствовали скудным сценарным указаниям «крупный план», «за кадром» и т. п., и герои чаще всего представляли перед зрителем как в театре — все одновременно действовали и говорили.

Все это имело продолжительность приблизительно 140 минут, то есть на 30 минут больше намеченных 110-ти. Ну что ж, вначале всегда получается длиннее; все участники знали это и рассудили, что избыток — скорее плюс, который позволит, как при редактировании рукописи, за счет сокращений добиться большей лаконичности, большей концентрации, в то время как при недостатке материала пришлось бы раздувать и разбавлять его (ибо нового материала взять уже было неоткуда). Удовлетворение по этому поводу, впрочем, разделяли далеко не все и не в равной степени. В то время как режиссер и монтажер, облегченно вздохнув, уже потирали руки и прикидывали, что бы им подрезать и укоротить, какие «невыносимые длинноты» они сократят и какое «дерьмо» вообще выкинут, и заявляли, что лучше даже «зарезать» не полчаса, а все три четверти часа, у автора-нережиссера все тревожней сжималось сердце. Правда, ему тоже бросились в глаза какие-то растянутые сцены или другие шероховатости (которые он, впрочем, объяснял тем, что, мол, отдельные части еще не «отшлифованы»), и он тоже понимал, что небольшие сокращения в некоторых сценах не помешают, — но удалять шестую часть? или пятую? или даже целую четверть?.. Ведь они еще во время работы над сценарием много чего сократили — безжа-

лостно резали диалоги и сцены и в конце концов в последней редакции оставили, а затем сняли лишь то, без чего, на их взгляд, было совершенно не обойтись. И если теперь опять произвести сокращения, да еще такие радикальные, что, похоже, и собирается сделать автор-режиссер, то это явно произойдет за счет понятности истории, те или иные отношения или намеки станут недоступными для понимания, и все окажется под угрозой. Так думал автор-нережиссер. И ошибся. Ибо недооценил повествовательную силу образа.

Когда через пару недель он вновь появляется в монтажной, первые полчаса фильма начерно смонтированы. Ему сообщают, что при этом сэкономлено шесть минут, но еще имеются резервы, то есть еще много чего можно сократить. Ему показывают готовый монтаж, и он с изумлением вынужден признать, что не только без малейших усилий может следить за логикой развития сюжета и понимать характеристику и психологические особенности героев, но, более того, вначале даже не заметил большинства сокращений. Все, что было прописано в сценарии с точки зрения действия и диалогов, похоже, наличествует и в смонтированном фрагменте. Лишь при повторном просмотре, когда по его просьбе какие-то куски по несколько раз отматываются назад и он мысленно сравнивает их со сценарным вариантом, ему удается обнаружить следы хирургического вмешательства. Иногда это небольшие сокращения внутри сцен, обусловленные тем, что при переводе камеры с одного персонажа на другой приходилось «перепрыгивать» через отдельные фразы, как правило шаблонного характера, но главным образом это — купюры в начале и в конце сцен. Мы

помним, как авторы, еще работая над сценарием, изо всех сил старались избежать одинаковости ритма вступления, завязки и развязки отдельных сцен, стремились позже «вступить» и раньше «выйти». И вот теперь оказывается, что, несмотря на все их усилия, во многих случаях все еще остается слишком длинный «разбег» или слишком длинный «тормозной путь», который можно сократить не только без ущерба, но и с очевидной пользой для фильма. Почему такие сокращения в фильме возможны и даже необходимы, а на стадии сценария не поддаются прогнозированию или кажутся губительными, можно пояснить на двух примерах.

Сцена «квартира Виндиша», согласно сценарию, начинается с того, что Якоб Виндиш никак не может сформулировать посвящение в книге и изрядно действует на нервы Уху Цигойнеру своим занудством. Киноверсия перепрыгивает почти все это начало и сразу же подводит зрителя к ядру сцены, к спору об экранизации «Лорелей». Сокращение было сделано не потому, что начало не получилось в сценографическом плане или из-за неудачной актерской игры, а, напротив, потому, что выразительная сила образа и мастерство актеров сделали это начало лишним. Если быть точным, то перепрыгнутый пассаж служил не столько для развития сюжета, сколько для характеристики Виндиша. Однако данный персонаж, как мы это видим из киноверсии, уже достаточно убедительно был представлен в предшествующей сцене с телефонным разговором и в самом начале, поэтому актеру вместо целой страницы текста понадобилось всего лишь несколько строк, чтобы оживить Виндиша в памяти зрителя,

со всеми его причудами и капризами. Растерянно-озадаченный вид Виндиша необязательно было растягивать сценографически, все можно было понять по взгляду, по беспомощному выражению глаз, по мимике и сбивчивой речи. Большого не требовалось. Больше в данном случае на самом деле означало бы *меньше*.

Еще более неожиданной и ошеломляющей оказалась для автора скрытая выразительная сила образа в другом месте картины. В сцене «Клиника доктора Гельбера» Гельбер обследует Паоло Россини. «У меня болит сердце, *dottore...*» — жалуется пациент согласно сценарию. Доктор Гельбер просматривает кардиограмму, приготавливая две чашки кофе. «Хотел бы я иметь такое сердце! — отвечает он Россини. — У тебя сердце тридцатилетнего мальчишки, мой дорогой». — «В моем сердце — холод и свинцовая тяжесть», — возражает Россини. И тут доктор своим вопросом: «Как у тебя с сексом? Я имею в виду — насколько регулярно?» — переводит разговор в другую плоскость. И на этом месте начинается киноверсия эпизода.

Эти несколько строк, в которых Россини жалуется на свои действительные или воображаемые, физиологические или психологические сердечные проблемы, в сценарии при всем желании не могут восприниматься как лишние длинноты, напротив, они представляют собой очень концентрированную и необходимую характеристику Россини, человека одинокого, несчастного и неудовлетворенного жизнью. Показать это в более сжатой форме, казалось бы, едва ли можно. Однако за монтажным столом вступление данной сцены все же расценили как длинноту. И вот по какой курьезной причине: в конце предыдущей сцены мы читаем

ничем не примечательное предложение: «Россини, в шляпе и плаще, покидает ресторан и идет домой». В киноверсии это выглядит следующим образом: Россини, в черной шляпе и в черном плаще, с каменным лицом идет слева направо, камера неотступно следует за ним (лишь один раз перейдя на мгновение на оставшихся гостей, Райтера, Валери и Кригница) и наконец «отпускает» его в общий план ночной полутьмы, в которой он, показанный сначала боком, затем со спины, пересекает улицу и исчезает в своем расположенном напротив ресторана доме. Этот кадр говорит нам гораздо больше, чем конкретное, фактическое сообщение в сценарии, что хозяин покинул ресторан. Человек, вышедший из ресторана и идущий через улицу, очевидно, недоволен собой и окружающим его миром, он печален и одинок. И хотя об этом ни до, ни после данной сцены не было сказано ни слова, мы видим, что у Паоло Россини действительно «болит сердце» и что в его сердце действительно «холод и свинцовая тяжесть». Можно назвать несколько причин этой очевидности: во-первых, убедительная игра актера, во-вторых, печальный общий план, сам по себе вносящий мотив одиночества, в-третьих, то обстоятельство, что эта сцена завершает вступительную часть фильма, и, наконец, неопределимое суггестивное воздействие музыки — трогательно-банального «O sole mio», наяриваемого Оскаром Райтером и сопровождающего уход Россини в ночь. В следующей за этим постельной сцене уже вступает тема секса, и если в сцене «Клиника доктора Гельбера» Россини обращается за помощью к врачу, то тут сам бог велел продолжить эту тему («Как у тебя с сексом? Я имею

в виду — насколько регулярно?»). Вступление «У меня болит сердце, *dottore*» было бы — и это немедленно почувствовал бы любой зритель — топтанием на месте или даже ощутимой потерей темпа.

В свое время, когда мы только писали сценарий и еще не знали, где будут проходить съемки, кто будет играть роли, какой будет эстетика кадра, какой будет музыка, этот эффект невозможно было предугадать. И по этой причине — что по неприметным фразам не определишь, какой виртуальный потенциал они в себе таят, — мы не стали задним числом приспособливать сценарий к киноверсии, а просто взяли в квадратные скобки то, что пало жертвой сокращений. Изначально более длинный текст (чаще всего диалог), на наш взгляд, хотя бы отчасти заменит читателю недостающую выразительность кадра.

В целях облегчения восприятия мы не стали отражать в печатном варианте сценария и некоторые сценографические переплетения, а также так называемый промежуточный монтаж, то есть смену планов, хотя именно в ней-то и заключается вся соль отснятых сцен и именно поэтому режиссер с мудрой предусмотрительностью параллельно снимает эти дополнительные планы. Чаще всего это взгляды, реакции, краткие зрительные впечатления, иллюстрирующие внутреннюю жизнь ресторана, присутствие других гостей или другие сюжетные линии, то есть кинематографические эквиваленты прозаического «в то время как», которым, как мы знаем, нет места в сценарии. Однако иногда эта смена планов выходит за рамки показа одновременности или атмосферы. Она комментирует главное действие, иронизирует над ним или соотносит его

с другими, второстепенными эпизодами, она способна расставлять тематические акценты, оживлять воспоминания и вызывать те или иные ожидания и тем самым делать сцену более однозначной и яркой или, наоборот, многозначной и многослойной.

Один-единственный поворот камеры в сторону тридцати длинноволосых белокурых кандидаток в Лоре-леи — и усилия бедной Цилли, направленные на получение вожаемой роли, приобретают наряду с их трогательностью еще и комическую окраску. Несколько раз, казалось бы мельком показанные, необыкновенно внимательные глаза шофера Фредди не только придают соответствующим сценам напряжение, но и превращают второстепенную фигуру в яркий персонаж, присутствие которого ощущается на протяжении всего фильма. В сцене «Коридор и рабочий кабинет хозяина ресторана» благодаря одному лишь повороту камеры на Серафину восторженный монолог Россини о Белоснежке («Она будет матерью моих детей...») вдруг кроме романтических грез хозяина раскрывает зрителю еще и тайные надежды официантки. Или в мелодраматической сцене своеобразной дуэли между Цилли и Белоснежкой, разыгравшейся в киноверсии на глазах пораженной фрау Ледерштегер и ее супруга (супружеская пара, которая никак не может прийти к единому мнению по поводу пластической операции — нос или грудь), всего три смены плана по две секунды — и сцена предстала еще в одном, иронически «комментирующем» ракурсе и тем самым была спасена от чрезмерного пафоса. Ничего этого нет в сценарии. Многие другие смены планов, хотя и заложены в тексте, то есть более или менее отчетливо сформулированы,

при чтении скорее мешают, во всяком случае не имеют ни малейшего действия. И все же именно они, эти планы-вкрапления, пропускаемые читателями, третируемые режиссерами и операторами при составлении плана съемок и недолюбливаемые, а порой и недооцениваемые актерами, придают фильму цвет и вкус, то есть то, что называется стилем, каждый раз вдыхая в него тот дух повествования, присущий лишь прозе и недостающий в любом сценарии. Как видите, мы уже почти готовы хотя бы частично взять обратно наши проклятия в адрес фильма как грубого, неотесанного повествовательного средства — из-за одних только планов-вкраплений!

В киноверсии, как мы установили, сокращения чаще всего возможны и даже необходимы, но бывают случаи, когда все получается наоборот: когда пассажи, казавшиеся в сценарии чересчур длинными или вообще лишними, в смонтированном фильме оказывались забавными и просто необходимыми. Один из таких пассажей — в сцене «Квартира Виндиша»: спор между Виндишем и Цигойнером прерывается довольно продолжительной ретроспективой — показом летней садовой террасы виллы в Провансе, где Виндиш обедает с Фанни, женой Цигойнера. Мы оставили эту сцену в сценарии лишь после долгих сомнений и колебаний, она, как единственная ретроспектива во всем фильме, казалась нам серьезным стилистическим сбоем; на наш взгляд, она эстетически диссонировала с остальными образами и картинками: вдруг ни с того ни с сего яркий солнечный свет и живая природа на фоне почти исключительно вечерних сцен в интерьере или на бутафорской улице! Однако мы серьезно за-

блуждались. В смонтированной киноверсии ретроспектива не тормозила, а, напротив, ускоряла и оживляла повествование. А что касается стилистически-эстетического аспекта, то эта резкая смена освещения и декораций (так же как и в последующих телефонных разговорах между Цигойнером и Фанни) воспринимается как приятное разнообразие и своего рода тонизирующий эффект, выгодно оттеняющий камерную, по-вечернему интимную и насыщенную атмосферу фильма.

И опять возникает вопрос: можно ли было предвидеть это? Можно ли было с уверенностью сказать, какая сцена будет работать, и как долго она будет работать, и в какой момент в фильме ее надо будет завершить или прервать? Возможно ли писать сценарий «под монтаж»? Говорят, есть люди, которые это могут, у которых настолько развито аудиовизуальное воображение, что они если не с самого начала, то хотя бы на более поздней стадии с помощью так называемого *storyboard*, то есть нарисованных кадров, способны разбить сценарий на отдельные готовые планы и точнейшим образом рассчитать драматургический эффект каждого кадра и его звукового наполнения — причем не только для рекламного ролика продолжительностью в тридцать секунд, но и для полнометражного художественного фильма, содержащего, как наш «Россини», около тысячи кадров и нескольких тысяч элементов звукомонтажа. Говорят, такими гениальными волшебниками монтажа были Эйзенштейн, Хичкок, Линн, Коппола. Не знаю, верить этому или нет. Могу сказать только одно: мы ими не были. Нам работа за монтажным столом подарила не один сюрприз, и мно-

гие решения мы принимали, как и во время работы над сценарием, опираясь на упомянутый метод проб и ошибок. Графическое изображение фильма до начала съемок, состоящее из тысячи нарисованных кадров-картинок, возможно, и было бы хорошим вспомогательным средством для режиссера и оператора; возможно, оно облегчило бы взаимопонимание между членами съемочной группы, снизило бы расходы на производство фильма и даже ускорило бы монтаж, во всяком случае на первой стадии. Но одного, причем самого главного, оно не смогло бы дать — регулировать дыхание повествования.

Кино — это ведь не только оптическое и акустическое явление. Кинофильм — это художественное мероприятие, проходящее в определенном месте и в течение определенного отрезка времени. В этом смысле он очень похож на театр, на оперу или даже на балет, на цирк или концерт и резко отличается от прозы, изобразительного искусства и промежуточных продуктов, таких как сценарий или *storyboard*. Во всех перечисленных искусствах читатель или зритель в значительной мере сам определяет если не внутренний ритм произведения, то хотя бы внешний ритм восприятия. По какому бы эстетическому принципу и с каким бы тонким драматургическим расчетом ни развешивались картины на художественной выставке — ничто не может помешать мне простоять перед одной картиной дольше, чем перед другой, а третью вообще не заметить или начать осмотр экспозиции не с начала, а с конца. Хорошо написанный роман имеет тщательно продуманную внутреннюю динамику. И все же я могу, скажем, вечером, если я устал, захлопнуть книгу

в любом месте и продолжить чтение утром, могу, если она мне очень нравится, проглотить ее залпом, за одну ночь, или, наоборот, читать маленькими порциями, растягивая удовольствие на целые недели, — и все это без малейшего вреда для самого романа. Даже при чтении сценария — с картинками или без них — я могу расставлять свои собственные акценты и произвольно, по своему усмотрению, делать перерывы, чтобы, например, задуматься о какой-нибудь сцене или сосредоточиться на какой-нибудь понравившейся или неприятно поразившей меня фразе, чтобы поставить чайник или посмотреть по телевизору вечерние новости. Просмотр же кинофильма в кинотеатре — это процесс, четко ограниченный во времени и не прерывающийся ни на секунду. Зритель, пришедший на сеанс, знает это и, по крайней мере вначале, исполнен решимости на два часа отказаться от чая и, сидя в темном, изолированном от внешнего мира зале, сосредоточить все свое внимание на оптически-акустическом событии, которое он может разве что прервать, уйдя раньше времени с сеанса, но никак не ускорить или замедлить, или повторить для лучшего понимания какие-то фрагменты, или еще как-нибудь управлять им. Это означает, что внутренний ритм кинопроизведения должен в гораздо большей мере соответствовать внешнему ритму восприятия зрителя, чем это требуется при чтении художественной прозы. При просмотре кинофильма, образно выражаясь, два пульса должны в течение двух часов биться в одном ритме. Если этого не происходит, значит, фильм представляет собой «творческую неудачу», даже если каждая отдельная сцена сама по себе безупречна,

а каждый отдельный кадр поражает виртуозностью исполнения.

И если ты на собственном опыте за монтажным столом убедился, что иногда бывает достаточно одного движения ресниц актера, чтобы оживить или замедлить дыхание повествования; что от того, будет ли в данной сцене на два-три кадра больше или меньше (а их — двадцать четыре в секунду!), в той или иной мере зависит смысл сцены; что одно наложение звука может превратить точку в запятую; если принять во внимание бесконечное множество драматургических возможностей звуков и шумов и, наконец, волшебную силу музыки, которая не только подчеркивает темы, подобно смене планов, не только отсылает зрителя в прошлое или будущее героев фильма, но еще и замедляет или ускоряет течение событий,— то уже трудно поверить в то, что можно заранее запрограммировать воздействие тех или иных фрагментов фильма на зрителя и зафиксировать его с помощью таких лишенных временной динамики средств, как письменная речь или нарисованные кадры. Нет, нужно сначала самому стать зрителем, нужно, сидя за монтажным столом, вновь и вновь отсматривать последовательность кадров; нужно ради какого-нибудь одного-единственного решения (резать не резать, вставить не вставить) просматривать в темном кинозале уже почти готовый фильм на большом экране, чтобы понять, как это повлияет на динамику повествования.

— А конструкция?

— Не понял?..

— Ну, этот... повествовательный фундамент, о котором мы все время говорили, — этот скелет драма-

тургической конструкции, о котором никто до самого конца не знал, выдержит он или нет... Что с ним?

Ах да, действительно, этот вопрос вопросов... Странно, но я уже совершенно забыл о нем. Он остался в другой эпохе, на стадии превращения нашего проекта-гусеницы в куколку, утратил свою актуальность по мере приближения работы за монтажным столом к концу. Во всяком случае, о таких «чопорных» понятиях, как «скелет драматургической конструкции» или «повествовательный фундамент», речь давно уже не идет. Да и что толку от размышлений на эту тему, когда фильм уже практически готов.

Когда я смотрю, как он течет передо мной на экране сплошным потоком длиной в сто одиннадцать минут, я хоть и вижу время от времени то здесь то там какую-то рябь, какие-то завихрения или что-то в этом роде, отдаленно напоминающее греческий меандр, но уже совсем не думаю об инженерных проектах, по которым в свое время было вырыто русло для этого потока. Элементы конструкции исчезли, скрылись в волнах образов и звуков, и, быть может, это лучшее, что о них можно сказать. Фильм идет.

## ЧТО ТАКОЕ «МЕЛОДРАМЕДИЯ»?

*Из беседы*

*Хельмута Карасека и Хельмута Дитля*

*Карасек:* Ресторан «Россини», в котором происходит действие твоего нового фильма, и итальянский ресторан в Мюнхене, в котором ты проводишь чуть ли не каждый вечер, — так сказать, твой второй, а точнее, даже первый дом — похожи как две капли воды.

*Дитль:* Я провел в этом ресторане довольно внушительную часть своей жизни. И не только я, но и многие из моих знакомых и друзей. Женщины, друзья, коллеги — мы регулярно встречаемся там по вечерам. И конечно же, за двадцать лет у нас набралось немало общих впечатлений. Чего только между нами не было — дружба до гроба, борьба не на жизнь, а на смерть, профессиональные приключения, частные злоключения. Ресторан был своего рода островом, на котором ты вроде бы сам по себе и в то же время на людях, во всяком случае не один в своей берлоге, чего я терпеть не могу.

*К.:* Значит, можно сказать, что в этом ресторане прошла значительная часть твоей жизни?

*Д.:* Пожалуй. Там родилось и умерло много связей. И поскольку ресторан был частью моего существования, мне захотелось что-нибудь снять о нем, о некой группе людей, женщин, друзей, завсегдатаев. О жизни в этом ресторане.

**К.:** Некий ресторан, где собираются одни и те же люди, которые вроде бы вместе и в то же время порознь, которые живут каждый своей жизнью и общаются друг с другом, — это же своего рода театр, подмости. Жизнь как на витрине.

**Д.:** Конечно, там, на этой витрине, можно увидеть много интересного. А так как я человек любопытный и всегда интересовался людьми (не только женщинами), вечера, проведенные в этом ресторане, всегда были возможностью стать участником или хотя бы наблюдателем каких-то приключений. Там никогда точно не знаешь, какая пьеса сегодня разыгрывается, но каждый вечер — новая, неожиданная, хотя иногда репертуар можно и предугадать. Труппа выступает чаще всего в одном и том же составе, но, бывает, заглядывают и гастролеры, неожиданно нарушающие привычные конфигурации. Там никогда не знаешь, кто сегодня вечером играет, кто придет на спектакль и каков будет успех. Это интересно, даже очень интересно. Открывается дверь, входит человек, и ты думаешь: а вдруг он (или она) сыграет главную роль в твоей жизни?

**К.:** А что там обычно играют? Мелодрамы? Комедии? Трагедии? Это ярмарка тщеславия, печаль по поводу бренности жизни, о том, что вчерашний вечер никогда уже не вернется? Или ирония по поводу ничтожности бытия, слезы о времени?

**Д.:** Играют «мелодрамедию». От всего понемногу и всё вместе, все спутано в один клубок, так что не распутать, как это и бывает в жизни. Происходят и страшные вещи, и, конечно же, курьезы; банальность и уродливость соседствуют с трогательными картинками. Тут и личная жизнь, и работа. Люди, которые бывают в этом

ресторане, — это прежде всего киношники и представители, так сказать, смежных профессий: авторы, продюсеры, актеры, журналисты, то есть все в большей или меньшей мере связанные с нашим ремеслом. И потому личная жизнь часто неотделима от деловых интересов.

К.: Подзаголовок названия фильма — «Убийственный вопрос, кто с кем спал» — ведь это, если не ошибаюсь, строка из стихотворения?

Д.: Да, это цитата из стихотворения Вольфа Вондрачека.

К.: Который тоже принадлежит к числу завсегдаев ресторана?

Д.: Совершенно верно. В стихотворении говорится о том, что от грозных горных массивов любви и страсти остаются лишь жалкие обломки — ни следа от бывшего величия. А заканчивается оно словами: «Убийственный вопрос, кто с кем спал, благополучно разрешен к полному согласию сторон». Вечером, особенно под влиянием винных паров, эмоции, конечно, плещут через край, а в трезвом утреннем свете они уже теряют свое значение. Ночью они принимают гигантские масштабы, они, так сказать, самое важное, будь то дружба, любовь или работа. На следующий же день все это, даже самое страшное, обращается в ничто, в «полное согласие сторон»...

К.: Жизнь продолжается, гласит банальная истина, которую произносит по этому поводу ваш герой, пожимая плечами.

Д.: Для меня это еще и осмысление темы мимолетности всего сущего. Меня это поражало еще в детстве — даже не поражало, а потрясало, — что жизнь идет себе дальше, несмотря на то что умер человек, которого ты любил. Продолжается, как будто ничего не случилось. Мне это

казалось какой-то чудовищной жестокостью. Что все проходит — как утоленные голод или жажда. Проходят страсти, неукротимые желания — все проходит. Позже я понял, что в этом есть и что-то благотворное, умиротворяющее.

К.: Значит, это история о мимолетности бытия. Комедия тщеславия. Образы, вроде бы такие сочные, живые, благополучные, кажутся тем не менее какими-то уставшими, словно играют эндшпиль, навевают мысли о декадансе. Люди, уставшие от жизни.

Д.: Да, да. Хотя и не все. Вернее, не по всем это заметно. Они все... *мы* все, в сущности, очень одиноки.

К.: Кажется, герои Артура Шницлера испытывали похожие чувства в Вене на рубеже столетия? Или театральные персонажи Франка Ведекинда периода мюнхенской богемы? И тот и другой тоже взяли своих персонажей — а иначе и быть не могло — из реальной жизни, в которой и сами принимали активное или пассивное участие.

Д.: Это верно, хотя, конечно, люди в своей индивидуальности и привязанности к эпохе очень отличаются друг от друга.

К.: Мне «Россини» кажется своего рода прощальным гимном. Полным, прежде всего, ностальгии. Ты хочешь сказать своим фильмом: «Как это было прекрасно!» Уже хотя бы потому, что прошло. И в то же время ты говоришь: «Боже, до чего же это было ужасно!» А еще: «До чего же это было смешно!»

Д.: Да, и то и другое. Прекрасно и ужасно. И фильм, хотя и... как бы это сказать... забавный, но в то же время грустный. В нем есть все: и комизм, и трагизм, и красота, и уродство. Мы с Патриком старались сделать так, чтобы не получилось: вот, мы покажем сначала одно, потом другое. Это была бы скучища. Мы хотели показать одно

в другом, два вида одного и того же чувства, одного и того же настроения, неотделимые друг от друга.

*К.:* Это было и описание вечного бегства от жизни — бегства из жизни в некий ресторан?

*Д.:* Да, пожалуй, и это тоже. Человеку хочется укрыться в некоем отгороженном от внешнего мира, безопасном пространстве. Ему хочется играть на подмостках, как ты говоришь. Не становясь при этом, во время своего вечного бегства от жизни, объектом внимания слишком критичной публики.

*К.:* Еще в самом начале проекта, и потом, когда появилась первая информация о нем, и позже, когда уже шли съемки, было много споров о том, кто есть кто. Это продюсер Бернд Эйхингер? А это поэт Вондрачек со своей слабостью к борделям и боксу? А это сам автор, Патрик Зюскинд, изобразивший себя здесь жутким нелюдимом, таким человеком в футляре? Не менее увлекательной была и загадка режиссера. Он заядлый курильщик, как и ты. И его зовут Цигойнер. И мне достаточно взглянуть на тебя, курящего «Житан», с цыганкой на пачке, и ответ напрашивается сам собой. Все очень просто. И в то же время сложно. Вероника Феррес играет Белоснежку, актрису, которую открыл и полюбил режиссер. Как и ты.

*Д.:* Вполне возможно, что человек со стороны видит эти сходства и параллели так же, как ты. На здоровье. Я все это вижу иначе. Но не могу сказать по этому поводу ничего вразумительного. Я не могу ни подтвердить, ни опровергнуть это. И то и другое верно, хоть это и кажется противоречием. Конечно, какие-то события или переживания каждого из нас в той или иной мере нашли свое отражение в этом материале, но в конечном счете я думаю, это не самое интересное в фильме. Если

бы это было единственным интересным моментом, то, конечно, «Россини» не стоило бы смотреть. Фейхтвангеровский «Успех» тоже был романом-загадкой, но сегодня уже никого не интересует, кто был кто. Сегодня вопрос стоит так: хорош персонаж, интересен или нет, а не так, как раньше: не сам ли это Фейхтвангер?

К.: Да, сегодня уже никого — разумеется, кроме ученых — не интересует, кто был кто в «Человеке без свойств» Музиля, или кто в «Музыке» Ведекинда был учителем музыки, дважды соблазвившим свою ученицу, или кто был «Маркизом фон Кейтом». От персонажа остается лишь общее. То, что зритель может увидеть и в самом себе.

Д.: Разумеется. «8<sup>1/2</sup>» Феллини — это фильм о проблемах режиссера и человека в щекотливом возрасте. Если бы это был всего лишь фильм о проблемах самого Феллини, это никому не было бы интересно. В «Сладкой жизни» Матростройни играет мужчину, чья история напоминает историю молодого Феллини, репортера, который, как и Феллини в свое время, делает зарисовки на Виа-Венетто. Вот вам пожалуйста! Феллини всего-навсего творчески переработал свои впечатления. Он сделал их общими, преобразовав в некий характерный случай. Он, выражаясь высокопарно, претворил реальность — в истину. Образы фильмов, пьес или романов не должны быть реальными, они должны быть истинными. Все должно быть не как в настоящей жизни, а как в реальной жизни.

К.: В случае с «Россини» означает ли это — как это уже было в «Кир Рояле»<sup>1</sup>, — что персонажи получены синтетическим способом?

---

<sup>1</sup> Телесериал Хельмута Дитля (1986), за который он получил золотую премию Адольфа Гримма.

Д.: Да, каждый из разных реальных образов. Или, вернее, из реальных элементов и моментов. Даже те, кто узнает в синтетических фигурах части себя самих, кто мог бы подумать, что имеют в виду именно его, вынуждены отдать должное серьезности подхода. Прежде всего той симпатии или даже любви, с которой я сделал каждую отдельную фигуру. Ведь ни об одной из этих фигур нельзя сказать, что на нее написали своего рода донос или поставили к позорному столбу.

К.: Однако эту симпатию, эту любовь никак не назовешь слепой. Ты, несмотря на нее, все же видишь слабости, недуги, жестокость или смехотворность любимых тобою образов.

Д.: Они сложны, тут уж ничего не поделаешь. Как и все остальные люди, если приглядеться к ним повнимательней. Так же и в моей частной жизни. Я в каждом вижу жертву тех или иных обстоятельств, результат его генетического типа и т. п. Я всегда с большим пониманием относился к людям. Может, потому, что втайне надеялся, что и они отнесутся ко мне с пониманием. Мне кажется, я неплохо знаю самого себя и поэтому вполне могу представить себе, какие темные бездны таятся в других. Я, как, наверное, и ты, и многие другие, постоянно занят тем, что стараюсь остаться порядочным человеком в своих собственных глазах. Я стараюсь изо всех сил, и иногда мне это удается. Но иногда и не удается. И такими же я вижу и других людей, и я никого не мог бы по-настоящему проклясть. Потому что, хоть я и считаю, что мир плох, человек не виноват в том, что он тоже плох.

К.: Значит, по-твоему, мир плох, а люди скорее жертвы, чем злодеи. В твоём фильме они жертвы времени, бренности жизни, которая делает их стариками и уби-

вает их чувства. Они жертвы своих чувств, потому что отношения всегда связаны с болью, обидами, оскорблениями. А еще они жертвы как художники, жертвы несовершенства мира.

*Д.:* Они жертвы своих иллюзий. Все хотели бы во что-нибудь верить, например в любовь. Кое-кто хотел бы верить в то, что ни во что не верит, — самая романтическая форма слепоты. То, что человек каждый день постоянно теряет иллюзии и все-таки постоянно находится в состоянии поиска, то есть на пути к новым иллюзиям, — это «вновь и вновь» напоминает Сизифа, который вновь и вновь катит свой камень в гору, зная, что он покатится обратно.

*К.:* То есть ты не только освобождаешь от иллюзий, но и наоборот — выступаешь за иллюзии.

*Д.:* Иллюзии — это обман, но они необходимы. Надо просто помнить, что они бесполезны. А если их нет, человек кончает с собой.

*К.:* Ядро твоего фильма составляют две женщины, они служат, так сказать, центром композиции. Одна из них отмечает свой сорокалетний юбилей...

*Д.:* Причем уже не в первый раз...

*К.:* Красавица, хоть и отцветающая. Увядание — ведь это прекрасно.

*Д.:* Недаром люди так любят осень.

*К.:* Ее красота требует особого освещения — огня свечей. А свечи — это вообще самое красивое освещение.

*Д.:* Мы с самого начала хотели, чтобы действие фильма происходило при свечах. Потому что это красиво, потому что это рождает иллюзии...

*К.:* Потому что, сгорая, свечи напоминают о скоротечности времени...

Д.: И потому что они создают сказочную, нереальную атмосферу.

К.: Эта женщина, которая так радуется свечам, любви которой настойчиво добиваются двое мужчин и которую нежно, как мальчик, любит третий, кончает с собой. Она — единственный персонаж, который выходит из игры.

Д.: Потому что она хочет всего. Всего сразу. Совершенства. Совершенной любви. И когда она убеждается, что ее нет, она не может жить дальше. Единственная форма самореализации для нее заключается в том, чтобы иметь все. Это женщина, которая не ищет счастья в профессии — если она у нее вообще есть. Она ищет его в личной жизни, и так как она хочет всего, а это невозможно, то у нее ничего нет.

К.: Вторая женщина — Белоснежка, молодая актриса, которая играет на сцене маленького подвального театра, хочет сделать карьеру, жаждет сниматься в кино и ради этого готова на все. И которая к тому же имеет счастье страстно любить свое дело.

Д.: Лучшего и желать не приходится. У нее, у Белоснежки, в отличие от ее старшей коллеги, нет отдельной профессиональной и отдельной личной жизни — они для нее неотделимы друг от друга. Кого любить, мужчину или женщину, — даже это для нее не главное (ее начальница и подруга — лесбиянка). Для нее главное — целостность; работа и личная жизнь слились в одно целое. Она не может сказать: вот здесь я актриса, а здесь — женщина. Она одновременно и то и другое. И так всегда. Поэтому было бы ошибочно подходить к ней с обычными, традиционными моральными мерками. С точки зрения обычной морали ее не понять.

К.: Это персонаж, который внушает одновременно восторг и ужас, отдаленно напоминая мораль Ницше.

Д.: Да, эта ее невозмутимая, непоколебимая уверенность, с которой она все делает. Я очень ценю людей, обладающих этим качеством. Особенно людей, связанных с моей профессией. С такими людьми очень легко работать, потому что они полностью отдаются своему делу.

К.: Режиссер, хоть он и человек того же склада, что и Белоснежка, готов, однако, ради любви отказаться от своего проекта. Фантазер? Романтик?

Д.: Только в этом единственном, исключительном случае, потому что он, в сущности, совсем не хочет делать этот фильм, это не его проект, он просто поддался уговорам своего друга, продюсера...

К.: ...Экранизировать «Лорелею», бестселлер с мировой популярностью. Опять напрашивается параллель: экранизация «Парфюмера» — ведь Патрик Зюскинд до сих пор не дал согласия на его экранизацию?

Д.: Чтобы удовлетворить любопытство тех, кто любит заглянуть в замочную скважину, скажу следующее: у меня никогда не возникало желания снять «Парфюмера» и вопрос об этом никогда не стоял между мной и Патриком. Но если уж тебе непременно нужны признания, то это скорее случай с экранизацией «Бесконечной истории», когда меня тоже буквально принудили к участию в проекте, к которому у меня не лежала душа, который был не по мне, шел вразрез с моими планами...

К.: А почему ты сам не сыграл режиссера Цигойнера, которого его друзья называют Уху? Тебе не приходила в голову такая мысль?

Д.: Приходила. Потому что он, конечно же, мое второе «я». То же самое я могу сказать и об остальных персонажах: я могу влезть в шкуру любого из них, в каждом из них есть что-то от меня самого, иначе бы я не смог написать их. Какое-то время я действительно думал, не сыграть ли мне самому этого режиссера. Но, во-первых, я не актер. А во-вторых, это не получилось бы по чисто техническим причинам. Невозможно писать сценарий, быть режиссером и продюсером и одновременно сниматься...

К.: ...Тем более в таком сложном фильме, где режиссер должен почти все время иметь в поле зрения весь актерский ансамбль. Ты — из Мюнхена, Гётц Георге — берлинец.

Д.: Когда я послал Гётцу сценарий, он сказал, что ему нравится роль режиссера, и я просил его играть по-своему, ни в коем случае не пытаюсь подражать мне. Я даже намекал ему, что ничего не имел бы против берлинского диалекта, чтобы персонаж больше соответствовал его натуре.

К.: Давай поговорим о сказке, которой этот фильм является и которой он и хочет быть. Белоснежка играет в сказках. Спящую красавицу. И когда между ней и ее подругой-лесбиянкой на сцене подвального театра разыгрывается сцена ревности, в зрительный зал случайно входят люди и принимают это за спектакль, но, глядя на отчаянно дерущихся и неприлично ругающихся девушек, понимают, что это никакая не «Спящая красавица». Получается, что это злая сказка?

Д.: Сказки часто бывают злыми. Но от этого они не перестают быть сказками. В кино сказочность достигается за счет света, костюмов, праздничности декораций. Сказка всегда имеет характер притчи, то есть она уводит

за рамки повествования. Она иногда показывает нечто, чего быть не может. Возникает своего рода поэтическая реальность, которая также ведет к субъективной истине.

К.: Твой последний фильм, «Штонк», — однозначно сатира, социальная сатира. А твой новый фильм?

Д.: Я не считаю, что «Россини» — сатира. Позиция сатирика, на мой взгляд, отмечена антипатией по отношению к объекту отображения, что имеет место в «Штонке» и чего никак нельзя сказать о «Россини».

К.: Сатира заостряет, утрирует отображаемое, чтобы сделать его обозримым.

Д.: Верно. Это можно сравнить с графической карикатурой. Для меня эта свехотчетливость часто является свидетельством неспособности реалистически, то есть многослойно и детально, отобразить человека или ситуацию.

К.: А «Штонк», значит, был сатирическим фильмом?

Д.: Мне бы, конечно, хотелось, чтобы элементы сатиры в «Штонке» не были такими зримыми. Ведь сатира в нем особенно усиливается в тех местах, где мне не удалось до конца справиться со своей задачей. Вопрос в том — что ты *можешь*. Есть много людей, которые ставят себе правильные цели, которые верно мыслят. А когда дело доходит до того, чтобы претворить эти правильные мысли и замыслы в дело, начинаются трудности. Я теперь гораздо лучше знаю, чего я хочу. И я вижу, что пропасть между тем, чего я хочу, и тем, что я могу, становится все шире. Может, отчасти потому, что раньше я в своей работе меньше предавался рефлексии. Я верил в прогресс, в том числе в свой собственный. Человек думает: я стану старше и в следующий раз у меня получится лучше. А потом еще лучше. Это заблуждение. Каждый раз приходится начинать с нуля.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Фильм «„Россини“, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» был снят в период с 21 мая по 19 июля 1996 года в Мюнхене, в бывшей железнодорожной ремонтной мастерской, переоборудованной в съемочный павильон. Премьера фильма состоялась 22 января 1997 года в Мюнхене.

Очерк Патрика Зюскинда «Кино — это война, мой друг!» (*О некоторых трудностях, возникших при работе над сценарием*) был написан специально для данного издания. Напечатан с разрешения автора.

Беседа Хельмута Карасака с Хельмутом Дитлем — «Что такое „мелодрамедия“?» — состоялась 22 ноября 1996 года в Мюнхене. Напечатана с разрешения обоих участников разговора.

В фильме использованы стихи поэта Вольфа Вондрачека из циклов «Кармен» и «Одиночество мужчин», опубликованные в издательстве «Диогенес», Цюрих. Напечатаны с разрешения автора.

# О ПОИСКАХ ЛЮБВИ

*Хельмут Дитль*

**РАЗГАДАЙ МЕНЯ, ДУРЕНЬ,  
или  
ПРОИЗВОДСТВО ФИЛЬМОВ В ПОЛУСНЕ**

В мае 2000 года у меня начались приступы какой-то странной, непривычной для меня бессонницы. К нарушениям сна я давно привык. Я еще ребенком очень трудно засыпал. А дневной, так называемый послеобеденный сон — это неизменное успокоительное средство для нервных детей — вообще был для меня чем-то из области фантастики. Я его просто ненавидел. Для меня не было ничего ужаснее этой повинности — среди бела дня ложиться в постель и закрывать глаза. У меня начиналось что-то вроде паники, какие-то необъяснимые страхи поднимались из глубин моей души, и безобидный «послеобеденный» сон грозил мне неописуемыми ужасами, хотя должен был бы оказывать обратное действие.

Результатом этих скорее всего невротических нарушений была постоянная вялость, сменявшаяся фазами маниакального возбуждения, которыми я стремился компенсировать свою усталость, чем изрядно действовал на нервы родителям.

Спустя годы, в юности и в молодости, эта проблема приняла несколько другой характер. Поскольку о послеобеденном сне я по-прежнему не мог и думать, на меня регулярно около десяти часов вечера навали-

валась свинцовая усталость, которая вынуждала меня немедленно, буквально в течение нескольких минут лечь в постель, принять определенную позу, а именно на боку, обхватить руками подушку и сладострастно броситься в объятия Морфея.

Эта «нирвана», которая по идее должна была бы длиться восемь-десять часов, каждый раз внезапно обрывалась через восемь-десять секунд. Моя сонливость мгновенно улетучивалась, все мои чувства вновь были в режиме полной готовности и так неестественно обострены, что о сне в ближайшие пять-шесть часов не могло быть и речи. А в голове моей бесконечной чередой неслись мысли, мчались, как на скоростной трассе, обгоняли друг друга, сталкивались друг с другом, вертелись волчком, теряли на ходу спойлеры, пока наконец не врезались где-нибудь в ограждение или в бетонную стенку. И когда этот момент крушения наступал — как уже было сказано, часов через пять или шесть, — откуда-то из темноты обычно выходил огромный добрый слон и невозмутимо садился на меня своей толстой задницей и так вдавливал меня в подушку, что я на следующий день не в состоянии был разлепить глаза часов до двух дня. Я был совершенно разбит, я чувствовал себя как дохлая кошка.

Эта фаза, к счастью, длилась недолго: лет до двадцати семи. Потом моя бессонница перешла в совершенно новое качество. Теперь все было наоборот: я ложился в постель, мгновенно засыпал и просыпался лишь через четыре часа — не раньше и не позже. Чаще всего между тремя и пятью часами утра. И мысли опять неслись наперегонки, с той лишь разницей, что добрый слон больше не приходил. Зато приходили

видения — вначале какой-то бурный поток, какой-то несущийся прямо на меня калейдоскоп из тени и света, бесконтурные, аморфные знаки и пятна, которые постепенно вставали из замедляющих свой бег волн и складывались в некий сценический образ, необыкновенно отчетливый, но совершенно непонятный.

Один пример. В ночь на второй день Рождества 1972 года мне вдруг явилась такая картина: какая-то взволнованная женщина лет тридцати, в карнавальном костюме, стоит посреди большой квартиры старого дома и считает стулья, совершенно разнокалиберные, то есть разных форм и размеров, беспорядочно загромождающие комнату. Она вновь и вновь пересчитывает эти стулья, как будто не может досчитаться нескольких штук. Наконец, убедившись, что и в самом деле не хватает трех стульев, она деловито и как бы с облегчением сообщает об этом кому-то, кто мне не виден, но находится в соседней комнате. Конец кадра.

Поскольку эта картина, как уже было сказано, мне ни о чем не говорила, я попытался вытеснить ее из сознания и вернуться в бурный поток неясных знаков и образов. Безуспешно. Загадочная картина с невероятной настойчивостью вновь и вновь выплывала на первый план, буквально гипнотизируя меня, словно призывая: «Разгадай меня, дурень!» В то время у меня было занятие поважнее, чем разгадывание ребуса со стульями. Мне надо было в кратчайшие сроки написать сценарий для своего первого сериала, «Мюнхенские истории». Через две недели должны были начаться съемки, а мне ничего не приходило в голову. «Разгадай меня, дурень!» Ни сюжета, ни даже пресло-

вудой красной нити — ровным счетом ничего. «Разгадай меня, дурень!» Пустой лист, пустой мозг. Актеры желают прочесть сценарий. Какой сценарий? Нет никакого сценария, мне ничего не приходит в голову. «Разгадай меня, дурень!» Отстань от меня, идиотская картина! Я не собираюсь снимать фильм о каких-то там трех отсутствующих стульях! Ни за что на свете!.. Или?.. А может, все-таки попробовать?..

Исключительно от отчаяния я взял эти три стула, поставил их на берег реки Изар, прямо напротив Максимилианеума<sup>1</sup>, усадил на них исполнителей трех главных ролей — Чарли, Густля и Ахмеда — в карнавальных костюмах, под ковбоев, и за два дня и две ночи написал сценарий к «Долгому пути в Сакраменто», одной из лучших серий упомянутого сериала. А когда я потом захотел поблагодарить свое «видение», оно больше не приходило. Бесследно исчезло. Как оно вдруг могло исчезнуть — нечто настолько твердо-упрямое, настолько неумолимое, словно вырезанное из камня, настолько сверхреальное? Мне хотелось увидеть его еще хотя бы раз, между тремя и пятью часами утра. Но оно больше не приходило.

Зато стали приходиться другие картины. Когда мы работали над «Монако Франце», это был вид из моего рабочего кабинета в Лос-Анджелесе. Правда, снаружи были не цветущие апельсиновые деревья, растущие в моем саду; за моим окном было еще одно окно — ночная витрина одного мюнхенского магазина, а точнее,

---

<sup>1</sup> Резиденция правительства федеральной земли Бавария в Мюнхене.

на Нойхаузерштрассе. Перед этой витриной стояла молодая женщина, к ней приближался мужчина в светлом плаще и черной шляпе. Прежде чем он успевал что-то сказать, женщина произносила: «На всякий случай, если вы собираетесь заговорить со мной — сразу предупреждаю вас: со мной вам ничего не светит», на что мужчина отвечал: «Однако, фрейлейн, хоть что-нибудь должно же светить — хоть маленький-маленький огонек».

Эта картина, уже больше похожая на сцену со звуком, была для меня менее загадочной, чем та, со стульями, но при первом появлении, в полусне, в четыре пятнадцать утра 6 апреля 1979 года, она все же показалась мне довольно странной. Тем более что я уезжал в Калифорнию с твердым намерением на несколько ближайших лет вытеснить Мюнхен, свою баварскую родину, из своих ночных кошмаров. *«Разгадай меня, дурень!»*

Да, попробуй разгадать такое — две ели бредут сквозь ночной заснеженный лес, какая-то красивая женщина непрерывно напевает «Somewhere over the rainbow»<sup>1</sup>, а какой-то господин в махровом халате, стоя на краю бассейна, грозит другому господину, одетому в костюм, что заткнет ему глотку своими «бабками».

Я, как уже было сказано, вновь и вновь покорно пытался разгадать все эти ребусы. Даже тот, что мучил меня несколько лет подряд по ночам: итальянский ресторан, в котором горело не десять, не сто, а тысячи свечей. Вначале этот образ меня испугал, по-

---

<sup>1</sup> «Где-то за радугой» (песня из к/ф «Волшебник страны Оз»).

тому что такое количество горящих свечей я видел только в поминальных залах на кладбищах и единственным возможным объяснением такого видения мне казалось предчувствие собственной смерти. Лишь когда непосредственно вслед за ним мне начал являться другой образ — вид со спины едущей на велосипеде девушки с длинными белокурыми волосами, — страх постепенно отступил, и я смог продолжить работу над толкованием этих образов без особой ипохондрии. Результатом стал фильм «Россини».

Свое кинематографическое воплощение («Штонк!») нашел и темный образ немецкого вождя, труп которого не желал гореть («Он не горит, наш фюрер, господин оберштурмбаннфюрер!»), и образ толстого отчаявшегося телевизионного комика, бьющегося головой о видео-стену, на которой — его собственное изображение («Late Show»). То есть с годами я постепенно привык к тому, что ночные образы и голоса — не кара, не чья-то злая воля, а скорее дар, за который я должен был благодарить судьбу. В конце концов, они кормили меня! Спокойно спать да еще и зарабатывать тем самым деньги — это было бы уж слишком нескромное желание.

Таким образом, я был вполне доволен своими нарушениями сна. Образы приходили и уходили; иногда мне хотелось их разгадать, иногда нет. Мне даже казалось, что они постепенно привыкли меня «слушаться», словно я стал повелителем этих ночных явлений. Пока до меня не дошло кое-что в уже упомянутом в начале повествования мае 2000 года.

Вскоре после моего возвращения с одного острова в Карибском море, где я со своей новой спутницей

жизни, впоследствии моей четвертой женой, провел замечательный отпуск — отчасти потому, что она подружилась с моей третьей женой, некоторое время назад поселившейся на этом острове, — разразилась катастрофа: мои ночные видения совершенно внезапно превратились в настоящий апокалипсис. Ни о каком сне — ни до, ни после двадцати двух часов, ни в три, ни в пять утра — уже не могло быть и речи. Это было самое неотвязное и самое жуткое ночное собрание демонов в моей голове, которое я когда-либо наблюдал. Оно прерывалось лишь на несколько минут, а может, секунд тяжелого беспамятства, в которые мои глаза закрывались, чтобы тут же вновь в ужасе распахнуться. Это было какое-то одно сплошное, непрерываемое заседание демонов, какой-то клуб кровожадных якобинцев, состоящий из одних женщин, а именно из всех женщин, когда-либо встречавшихся на моем пути, — молодых, старых, светлых, темных, рыжих, толстых, худых... Даже самые мягкие из них превратились в фурий. Свое первое прибежище я нашел у Феллини: я перечел сценарий «Города женщин», увидел, что я не одинок в своих проблемах, но это было слабое утешение. Банда эриний непрерывно и неумолимо вершила надо мной суд. В своем отчаянии и растущем смятении я уже всерьез подумывал о том, чтобы нанять адвоката, который бы опроверг предъявляемые обвинения, и, встретившись со своим хорошим приятелем, юристом высочайшей квалификации, начал осторожно вводить его в курс дела, но он сразу же прервал меня, заявив, что это не его профиль, и порекомендовал обратиться к другому нашему общему приятелю, психотерапевту. Однако, прежде чем я успел последо-

вать его совету, ночной апокалипсис перешел на качественно новый уровень: обвиняемый — между прочим, никакой не автор и не режиссер, а композитор — покончил с собой. Но и это еще не все: он даже после смерти не обрел вожаденного покоя, а каждый раз сначала оказывался в объятиях какого-то странного божества-гермафродита и только после этого летел в преисподнюю. «*Разгадай меня, дурень!*» Но тут моему терпению пришел конец. Ибо все это уже не имело ничего общего с милыми и безобидными ночными видениями прошлых лет. Здесь мне уже совершенно откровенно и гораздо красноречивее, чем в образе тысячи горящих свечей, грозили смертью. Более того, она казалась уже решенным вопросом.

Первым делом я бросил курить. Однако через день у меня начались такие приступы потливости, такие головные боли и сердцебиение и я почувствовал себя так скверно, что испугался, как бы мне не помереть от одной лишь борьбы с никотином, тем более что демонам было наплевать на состояние моего здоровья и они без зазрения совести продолжали свои судебные оргии. То из множества моих возлюбленных, слившихся воедино, рождалась одна, то, наоборот, из одной получалось множество. Это было невыносимо. Но главное — даже при самом трезвом анализе этих ночных пыток невозможно было понять, как все это использовать в качестве творческого импульса для нового кинотворения. Тем более для новой комедии, единственного жанра, в котором я до того чувствовал себя достаточно уверенно и которым, как мне казалось, владел вполне прилично.

Что смешного в том, что я, не успев достигнуть пенсионного возраста, отправляюсь в ад? Что это было бы за кино, в котором главный герой в первом же акте кончает жизнь самоубийством? И кто эта певица, вдруг оказавшаяся в собрании демонов, эта студентка консерватории, в которую влюбляется композитор? Как я ни ломал себе голову, я так и не смог припомнить певицу, в которую я когда-либо влюблялся, страстно или бесстрастно. Мой старый друг и соавтор многих моих прежних вещей, Патрик Зюскинд, который уже тридцать лет знает не только *меня*, но и почти всех моих женщин, при всем желании не смог вспомнить ни одной певицы. Да ему это было и неинтересно. И мои демоны его тоже не очень-то интересовали. Его интересовало нечто совершенно другое — можно ли снять фильм, главный герой которого почти сразу же умирает? Этот немаловажный вопрос занимал нас обоих в течение следующих двух лет, и мы в конце концов пришли к выводу, что снять такой фильм, конечно же, нельзя. Разве что — если очень хочется. В ходе этой работы нам удалось не только разгадать целый ряд отдельных аспектов первоначального собрания демонов, но и добиться гораздо более важного для меня результата: выиграть битву с ночными злыми духами — они медленно, шаг за шагом, отступили, словно оскорбленные тем, что их изучили, объяснили и тем самым разгадали. А я? Я вернулся к своей обычной, уже такой родной бессоннице, произвел на свет ребенка, стал как можно чаще ходить на прогулку со своей собакой, дышать свежим воздухом, отчего сон мой ничуть не улучшался, и при этом много размышлял — главным образом

о проблеме искусства как некоего терапевтического акта.

И вновь приходили образы. Один из них преследует меня до сих пор с такой настойчивостью, что я не могу не назвать его здесь: камень, брошенный в небо чьей-то рукой, летит и летит и никак не упадет обратно на землю. Он просто летит себе прочь, все дальше и дальше... *«Разгадай меня, дурень!»*

*Хельмут Дитль и Патрик Зюскинд*

## О ПОИСКАХ ЛЮБВИ

Киносценарий

*Берлин. Колоннада оперного театра  
на Унтер-ден-Линден. Вечер*

Музыка: ария из оперы Глюка «Орфей и Эвридика» «*Che fargo senza Euridice*».

Холодный апрельский вечер. Проливной дождь. По колоннаде, в которую ветер то и дело задувает брызги дождя, ковыляет одинокая фигура. Она движется издалека прямо на камеру. Приблизившись, она оказывается мужчиной лет тридцати (Мими Нахтигаль). Мужчина, передвигающийся на костылях, одет в коричневую непромокаемую куртку.

Голос рассказчика. Романтическая, необыкновенно драматическая, душераздирающая история любви Мими Нахтигалья и Венеры Моргенштерн началась как любая другая история любви...

В кадре появляются костыли и нога в гипсе.

Голос рассказчика. ...Одинокий мужчина в тяжелой депрессии, на костылях...

Мими ковыляет к выходу из колоннады и смотрит на лестницу оперного театра.

Голос рассказчика. ...холодным, дождливым вечером увидел во время вечерней прогулки такую же

одинокую женщину, которая, казалось, куда-то очень спешила и при этом выглядела необыкновенно печальной и растерянной...

(Point of view: *Мими.*) Из здания оперного театра выходит молодая женщина, под дождем торопливо спускается по лестнице, подходит к урне для мусора, нервно, почти со злостью бросает в нее пачку каких-то бумаг и уходит прочь.

Голос рассказчика. ...В ее поведении мужчине почудилась какая-то глубокая и необычная тайна, которую ему нестерпимо захотелось раскрыть. Он еще какое-то мгновение медлит, как все мужчины, ждет лишь знака свыше...

(*Крупный план.*) Мими, как загипнотизированный, смотрит женщине вслед. В этот момент внезапно, как по мановению волшебной палочки, дождь прекращается. Мими изумленно смотрит на небо.

Голос рассказчика. ...И поскольку знак не заставил себя ждать и явился в виде метеорологического чуда, он видит во всем этом подтверждение того, что молодая незнакомка и есть та женщина, которую он уже давно ищет...

(*Крупный план.*) Урна для мусора. Мими, прислонив один костыль к урне, достает свободной рукой пачку бумаг, которую бросила в урну женщина. (*Крупный план.*) Пачка нотных листов — фрагмент фортепианного переложения оперы Глюка «Орфей и Эвридика». (*Крупный план.*) Мими в нерешительности разглядывает партитуру. Затем сует ее под мышку и спешит вслед за женщиной.

Голос рассказчика. ...Опираясь на свои костыли, он изо всех сил старается догнать незнакомку...

Мими с трудом взбирается по ступеням пешеходного моста, ведущего к Пергамон-музею.

Голос рассказчика. ...и наконец находит ее там, где начинается каждая настоящая любовь, — на мосту.

Мими останавливается посредине моста у перил. На противоположной стороне, тоже у перил, стоит спиной к нему та самая молодая женщина (Венера Моргенштерн), смотрит вниз, на темную воду, и едва слышно плачет. Мими достает из-под мышки нотные листы, берет лист с заглавием и бросает его в воду. Лист, увлекаемый течением, медленно проплывает под мостом в сторону Венеры. Венера видит плывущий по реке лист бумаги с выведенным крупными буквами заглавием «Орфей и Эвридика» и удивленно оборачивается. С противоположной стороны моста к ней подходит на костылях Мими.

Мими. Вы, наверное, студентка консерватории, будущая певица?

Венера (*со слезами на глазах*). Я — никто! У меня нет ни техники, ни объема, ни высоты, ни глубины... Ни верхов, ни низов...

Мими. У меня, например, давно нет уже никаких верхов... Одни низы...

Венера. ...и я слишком эмоциональна. И импульсивна. Слишком много чувства и слишком мало голоса...

Мими. Может, просто молодой женщине не стоит петь партии, написанные для старых кастратов?

Венера. А может, просто не стоит петь о любви, в которую не веришь... О единственной, большой любви, которой не страшна смерть — которая даже побеждает эту смерть.

Мими. Почему не стоит?

Венера. Потому что такой любви нет и никогда не было. Потому что это иллюзия.

Мими. Иллюзия?

Венера (*с пафосом*). Вы можете себе такое представить — что вы любите кого-нибудь так... так сильно, так самозабвенно, что готовы отправиться за ним в царство мертвых? Как Орфей за своей Эвридикой?

Мими (*с улыбкой*). А вы не можете?

Венера. Нет!

Мими. Я вам не верю. Знаете что? Я думаю...

*«Ньютон-бар». Вечер*

Мими и Венера сидят за столиком и ужинают. Мими прислонил свои костыли к столику, а загипсованную ногу положил на стул, стоящий между ним и Венерой.

Мими (*жует*). ...Что у вас есть некий отрицательный жизненный опыт, что вам причинили боль и вы любой ценой хотите сохранить эту боль в своем сердце как мучительное воспоминание, чтобы уберечь себя от подобных травм в будущем. Но это было бы примерно то же самое, как если бы я решил остаток жизни прожить с загипсованной ногой, чтобы меня уже никто не смог пнуть в голень... Между прочим, вам известно, что вы как-то... как-то очень трогательно держите вилку?

(*Крупный план.*) Руки Венеры над тарелкой. Нож в правой руке она держит нормально, между пальцами, а вилку — зажав в кулаке, как ребенок. На вилке — три кусочка картофеля-фри.

Венера. О, извините!..

Она берет вилку как положено.

М и м и. Нет, нет... пожалуйста! Мне так даже больше нравится... В этом есть что-то такое... какая-то сила... э-э-э... На мой взгляд, это очень... секси...

В е н е р а (*улыбается*). Да?

М и м и. Да-да!

Она кладет нож на стол и ласково проводит по его загипсованной ноге.

В е н е р а. На мой взгляд, ваш гипс — тоже... очень секси... В нем есть что-то такое... какая-то ущербность...

*Берлин. Площадь Жандарменмаркт.  
Дом Мими. Экстерьер. Ночь*

Музыка. В жилом доме на темной площади Жандарменмаркт освещен лишь верхний этаж.

*Квартира Мими. Гостиная. Ночь*

Музыка. Черный рояль, заваленный нотами, в окружении разных музыкальных инструментов — главная «архитектурная» доминанта в большой комнате, представляющей собой нечто среднее между рабочим кабинетом и гостиной.

М и м и стоит без костылей, опершись на рояль, и нежно смотрит на В е н е р у, стоящую у рояля напротив него. Она поднимает глаза и улыбается ему. Он с трудом, держась за рояль, ковыляет к ней, отрывается от рояля и берет ее за плечи. Они целуются.

*Квартира Мими. Спальня. Ночь*

М и м и и В е н е р а лежат на большой кровати. Венера тихо целует еще спящего Мими в лоб и осторожно встает, стараясь не разбудить его. Она поднимает с пола рядом с кроватью свою одежду.

М и м и (голос за кадром). Ты куда?

В е н е р а. Домой.

М и м и. Ты уже дома.

Венера удивленно смотрит на Мими. Тот протягивает к ней руку.

М и м и. Остайся!

В е н е р а. Но...

М и м и. Остайся со мной... навсегда!

(Крупный план.) Венера смотрит на Мими. Потом берет его руку, и он притягивает ее к себе на кровать. Они обнимаются.

В е н е р а. И мы будем... всегда любить друг друга?  
Это навсегда?

М и м и. Навсегда!

### *Семь лет спустя. Квартира Мими. Ночь*

Заметно постаревший М и м и Н а х т и г а л ь сиротливо бродит между своими музыкальными инструментами, дымя сигаретой. На нем махровый халат, надетый поверх пижамы. Его печальное лицо небрито. Сквозь раскрытую дверь спальни видна огромная двуспальная кровать, занимающая почти всю комнату. Постель на ней несмята.

Г о л о с рассказчика. «Навсегда», как и у многих других влюбленных, продлилось ровно семь лет, в пересчете на дни и ночи — две тысячи пятьсот дней и ночей. И насколько первые пятьсот ночей были счастливыми, настолько же нелегкими оказались оставшиеся две тысячи дней. Неутомимые попытки Мими любой ценой превратить студентку консерватории Гретель Гринайзен в преуспевающую певицу Венеру Моргенштерн оказали разрушительное действие на их любовь.

(Наплыв.) *Студия звукозаписи. Вечер*

Венера стоит в звуконепроницаемой кабине перед микрофоном. Мими со звукорежиссером сидит перед пультом за толстым стеклом.

(Крупный план.) Венера снимает наушники. Силы ее явно на пределе. Она вытирает пот со лба.

Венера. Что на этот раз не так?

Мими. Все.

Венера (*в отчаянии*). Я спела это уже шестьдесят четыре раза...

Мими. Да. Так оно и звучит. А я хочу, чтобы это звучало как... в первый раз!

Венера. Ну так возьми первую запись!

Мими. Да она вообще — полное дерьмо! Я хочу...

Венера (*прерывает его*). Фонограмму!

Она со злостью надевает наушники. Звучит фонограмма. Венера из последних сил концентрируется, чтобы вступить вовремя.

Венера (*поет*)

Я пойду за тобой  
Хоть на край земли,  
Нет пути мне назад,  
Мы уйдем в звездопад...

Мими. Не-не-не. Стоп! Стоп! Не «зимли», а «земли»! И не «пайду», а «пойду», понимаешь?

Венера. А до этого ты говорил, что «е» должно быть не «е», а скорее «и», чем «е»!

Мими в ярости вскакивает с места.

Мими. Я этого не говорил, черт побери!..

Он распахивает дверь в кабину и врывается внутрь.

М и м и. ...Я говорил, что *иногда* «е» должно быть не столько «е», сколько «и», и наоборот! А в слове «земли» это как раз скорее «е», чем «и». А в слове «пойду» «о» — что-то среднее между «о» и «э». Потому что ни один нормальный человек никогда не скажет «пайду». Если, конечно, он не урод... Ты можешь это, наконец, понять?.. Я выпрыгиваю из штанов, чтобы хоть что-нибудь вытащить из твоего карамельно-сахарного голоса..

Венера (*в ярости срывает с головы наушники*). Так, все! С меня хватит! На этом ставим точку! Пой сам свое дерьмо! Свои сопливые серенады, свои сраные, высосанные из пальца душещипательные песенки! Понял? В тебе нет ни капли чувства! Ни крохотной искры! Знаешь, ты кто? Ты — садист! Я знаю, чего ты добиваешься. Но мне на это насрать! Слышишь, ты, онанист несчастный! Мне насрать на твою музыку! И на твои песни! И на тебя самого! Я уйду. А ты можешь сам насиловать свои «пайду» и «зимли», пока не кончишь.

Она поворачивается к выходу. Мими удерживает ее.

М и м и. Пой!

Венера (*кричит*). Не буду!

Мими не отпускает ее. Тогда она свободной рукой бьет ему в лицо. Он продолжает удерживать ее.

М и м и. Да-да, бей меня! Ударь еще раз! Но только пой.

Венера беспомощно смотрит на него, потом еще раз бьет ему в лицо.

М и м и (*спокойно*). Я люблю тебя.

(*Крупный план.*) Мими и Венера смотрят друг на друга.

М и м и (*тихо*). Пой!

Он поворачивается и идет обратно в аппаратную. Венера возвращается на место и надевает наушники.

М и м и (*за кадром*). Запись!

Венера поет, обливаясь слезами.

Венера

Я пойду за тобой  
Хоть на край земли,  
Нет пути мне назад,  
Мы уйдем в звездопад...

(*Наплыв.*) *Квартира Мими. Ночь*

Мими сидит один у своего рояля и пьет.

Голос рассказчика. Когда наконец — сколько лет, сколько бед! — пришел большой успех, оказалось, что большая любовь затерялась где-то в пути.

*Потсдам. Новый дворец. Вечер*

Венера и Мими стоят в первом ряду среди многочисленных гостей, собравшихся в дворцовом парке перед подиумом, на котором стоит большой белый рояль. Выступающий с речью Харри Нойман обращается к Венере и Мими.

Харри. ...Какой-то умник фельетонист однажды сказал: «Песню лишь тогда можно назвать шлягером, когда она в одно ухо входит, а в другое выходит». Если вас интересует *мое* мнение: Адорно<sup>1</sup>, Шмадорно или как его там — ничего в этом не понимает. Насто-

---

<sup>1</sup> Теодор Адорно (1903—1969) — немецкий философ, социолог, музыковед и композитор.

ящий хит, мегасуперкрутой хит никуда не «выходит». Он остается. В ушах. А потом вгрызается прямо в мозжечок... А там он нажимает на такую маленькую кнопку — «Оплата» — и раздается звон монет: динь-дилинь! И вот это как раз и есть то, что нам необходимо в нашем бизнесе. То единственное и неповторимое... И... э-э-э... в этом смысле ваш подарок для нас, дорогие Венера и Мими, — ваш «На край света» — не имеет цены. Потрясающая песня, супермузыка, супертекст и — голос, который чувствует, *что* поет, и поет, что чувствует, да так, что у самого безмозглого чурбана мурашки по спине бегут и слезы ручьем!

Публика смеется и аплодирует. Венера сияет от счастья и гордости, Мими молча стоит рядом с каменным лицом. Харри машет им рукой, приглашая подняться на подиум.

Харри. Разрешите мне вручить Венере Моргенштерн и Мими Нахтигалю золотой диск в награду за сто миллионов... э-э-э... тысяч проданных экземпляров «На край света».

(На подиуме.) Харри вручает Венере и Мими по золотому диску, обнимает и целует Венеру. Затем он поворачивается к Мими, чтобы обнять и его, но тот уже идет к роялю. Венера берет микрофон и тоже подходит к роялю. Мими играет вступительные такты песни. (*Крупный план.*) Венера смотрит на Мими.

Венера (*тихо, обращаясь к Мими*). Почему ты больше не любишь меня?..

(*Крупный план.*) Мими.

Мими (*продолжает играть*). Потому что ты уже не та, что была раньше.

Венера поет, повернувшись к публике.

## Венера

Я пойду за тобой  
Хоть на край земли,  
Нет пути мне назад,  
Мы уйдем в звездопад...  
Мне нужна лишь твоя рука  
И твой взгляд, взгляд-обещанье:  
«Мы всегда будем вместе,  
Мы всегда будем вместе,  
Мы всегда будем вместе...»

(Крупный план.) Мими. Небрежно, без всякого участия аккомпанируя ей, он смотрит на нее и говорит.

Мими. Семь лет назад ты была невинной девочкой... Неотразимой в своей юной прелести, в своем романтизме, в своей окрыленности... нежной и ранимой... и трогательно-наивной. Ты вернула мне способность мечтать. А кем ты стала? Холодной коммерсанткой, Афродитой из морозилки, которой срочно нужен очередной шлягер для топ-десятки хит-парада!

Венера, потеряв самообладание, обрывает пение и в ярости кричит Мими.

Венера. А кто меня такой сделал? Кто меня лишил этой невинности, если она у меня вообще была? Ты же перестроил меня, как дом. Ты не оставил во мне камня на камне. Я делала все, как ты хотел, я все изменила по твоему вкусу: одежду, макияж, прическу, походку, поведение за столом, речь, друзей и даже имя. Ради тебя я отказалась от всего, чем я была когда-то! А теперь ты меня упрекаешь в том, что я не та, в кото-

рую ты когда-то влюбился. Да у тебя с головой не все в порядке! Тебе надо лечиться!

Изумленная публика в растерянности смотрит на подиум. Мими молча встает и, ни слова не говоря, уходит. Харри спешит на подиум, чтобы успокоить Венеру.

(*Крупный план.*) Венера смотрит вслед Мими. (Point of view: Венера.) Мими исчезает в вечернем мраке.

*Берлин. Площадь Жандарменмаркт / квартира Мими.  
Экстерьер / интерьер. Вечер*

Мими в махровом халате стоит у окна, курит, печально глядя через площадь на концертный зал.

Голос рассказчика. На прощание Мими подарил своей возлюбленной особенно грустную песню. В ней звучит тот мучительный вопрос, который в отчаянии задают друг другу все влюбленные, после того как расстанутся.

(Point of view: Мими.) Часть фасада концертного зала украшена рекламными полотнищами с крупным изображением Венеры и ее именем. Звучит музыка. Поет Венера.

*Венера (за кадром)*

...Куда уходит любовь, когда она уходит?

И где твой взгляд, разбивший мое сердце?

Где чудо той простой улыбки?..

*Концертный зал. Вечер*

Зал переполнен. На эстраде стоит Венера и с большим чувством поет песню Мими. Ее взгляд прикован к единственному пустому месту, посередине в первом ряду партера. Рядом с этим местом сидят, держа друг друга за руку, Хелена Штоковски и ее муж Тео.

Венера (*поет*)

...Где колдовство твоего голоса?  
Куда уходит любовь, когда она уходит?  
Она была большой, как океан...  
Никто не в силах был отнять ее у нас...

(*Крупный план.*) Тео, закрыв глаза, со страдальческой мимикой слушает пение. Вдруг во внутреннем кармане его пиджака раздается громкое жужжание. Испуганно вздрогнув, он вынимает телефон.

Тео (*тихо в телефон*). Что?.. Ну конечно, еще поет. Конечно, твои песни... Преимущественно... Что?.. О господи, Мими!..

Хелена смотрит на Тео, который старается как можно незаметнее направить телефон в сторону эстрады, чтобы Мими тоже мог слышать пение.

*Концертный зал. Вечер / квартира Мими.  
Вечер / телефонный разговор*

Венера (*поет*)

...Даже тогда, когда мы лгали,  
Когда друг друга предавали,  
Она не покидала нас, не уходила,  
Как верный пес, которого прогнали...

Хелена смотрит на Тео, который опять разочарованно закрыл глаза, не выдержав очередной порции сентиментальности. Она берет у него из рук телефон.

Хелена (*в трубку*). Мими! Забудь ты ее, наконец! Она не первая женщина в твоей жизни и не последняя...

Мими. Нет, последняя!

Венера (*поет*)

...ушла тайком, так тихо, незаметно,  
Оставив нас одних,  
Оставив нас одних...

Мими опускает руку с телефоном и выключает его.

*Концертный зал. Вечер*

Песня окончена. Венера кланяется. Бурные аплодисменты. Хелена и Тео тоже из вежливости несколько раз хлопают в ладоши. Фотографы спешат вперед, к эстраде. Венера улыбается им. Харри Нойман, организатор турне, выходит на сцену с огромным букетом цветов, целует Венеру и фотографируется с ней.

*Концертный зал. Вечер*

Тео, в пальто и шляпе, возвращается в опустевший зрительный зал, идет к своему месту и ищет свой мобильный телефон. Он находит его на полу под сиденьем, закрывает и сует в карман. Когда он собирается покинуть зал, слышит голос Венеры, которая зовет его со сцены.

Венера. Тео!

Тео оборачивается и видит в глубине сцены Венеру, которая в окружении нескольких друзей направляется к выходу. Друзья, нагруженные букетами, идут дальше и покидают сцену, Венера подходит к рампе. Тео явно не в восторге оттого, что встретился с ней сразу после концерта.

Венера. Нам же никто не запрещает видеться друг с другом... Я могла бы приезжать к вам, вы ко мне. Мы же как-никак тоже друзья.

Тео. Да-да, конечно...

Венера. Почему мы должны рвать отношения друг с другом только потому, что мы с ним расстались?

Тео. Нет-нет, что ты! Никто и не говорит, что... э-э-э... Наоборот... Может, у вас еще все образуется...

Венера. Нет, Тео. Все кончено. Раз и навсегда. И я не хочу даже думать о нем, не хочу ничего знать о нем... И вообще... Ну а как он?..

Тео. Плохо.

Венера. Плохо?

Тео. Да. Очень плохо...

Венера делает грустное лицо. Потом резко поворачивается и идет к Харри, который ждет ее в глубине сцены.

### *Ресторан «Борхардт». Вечер*

В переполненном ресторане проходит банкет по случаю начала концертного турне Венеры. Виновицу торжества встречают аллодисменты, крики и приветствия, когда она в сопровождении Харри входит в ресторан. Продираясь сквозь толпу, она принимает поздравления, пожимает руки, раздает поцелуйчики. Она выглядит веселой и в то же время смертельно уставшей.

### *Перед домом Мими. Вечер*

Тео стоит на тротуаре перед домом Мими. Хелена сидит за рулем в своей машине.

Тео. Я же не могу оставить его одного в такую минуту, Хелена.

Хелена (зло). А меня можешь?

Тео. Но ты же не страдаешь от любовных мук.

Хелена. Как это трогательно, что ты всегда заботишься о других... О ком угодно, только не обо мне.

Она поднимает стекло.

Тео. Хелена! Ну я же всего на пять минут! Поднимусь к нему...

Прежде чем он успевает договорить, машина трогается с места и уезжает.

### *Квартира Мими. Вечер*

Единственная оплывшая свеча освещает комнату. Мими лежит с закрытыми глазами в большом кресле. Справа от него сидит Тео в смокинге и держит руку своего друга, стараясь утешить его. Пустые бутылки из-под вина и полные пепельницы на столике красноречиво говорят о том, что моральная поддержка изнемогающего от любовных мук Мими заняла гораздо больше времени, чем было запланировано.

Мими. Что она *конкретно* сказала после концерта?

Тео. Мими! Я не стенографировал нашу беседу... Она что-то там такое говорила... я тоже... а в целом у меня сложилось впечатление, что у нее сейчас... начинается новая жизнь... и... э-э-э... короче, без тебя... и...

Мими. Это она сказала?

Тео. Что?

Мими (*настойчиво*). Она сама сказала: «Я хочу начать новую жизнь, без него»?

Тео. Мими! Ты должен радоваться, что все наконец позади!

Мими. Она сказала это?

Тео. Но ты ведь тоже это говорил!

Мими. Да... Потому что мы вдруг перестали понимать друг друга.

Тео. Да вы с самого начала не понимали друг друга, Мими! Вы совершенно не подходили друг другу — она не подходила тебе, а ты ей.

М и м и. Тео, это была единственная настоящая любовь в моей жизни. Семь лет...

Тео (*прерывает его*). ...вы только и делали, что ссорились друг с другом... Я же видел, как ты страдаешь от ее интеллектуальной недостаточности.

М и м и. Это неправда. Она очень умна. Может, не столько головой, сколько душой. Во всяком случае, у нее больше извилин в сердце, чем у твоей жены в голове.

Тео. Да, да... «Сердце», «душа»!.. Печенка, селезенка!.. Семь лет ты служил в лакеях у этой амбициозной студенточки, которая без тебя в лучшем случае доросла бы до фольклорного ансамбля, тащил ее за уши на музыкальный олимп, навешивал на нее, как на елку, пошлейшие, наворованные где только можно сентиментальные сопли — и все лишь для того, чтобы реализовать свои собственные невроты, свои страсти по «синтетическому художественному произведению»!..

(*Крупный план.*) Мими в отчаянии смотрит на Тео. Тео встает.

Тео. Да... Ей можно только посочувствовать. Она могла бы стать счастливым человеком, если бы не встретила тебя!

### *Ресторан «Борхардт». Ночь*

Музыка. Венера выглядит очень усталой. Ей все труднее улыбаться и казаться веселой. (*Крупный план.*) Венера на мгновение закрывает глаза, проводит тыльной стороной ладони по влажному лбу и садится на первый попавшийся стул. Со стороны кажется, что ей стало плохо. Харри склоняется к ней.

Харри (*озабоченно*). Тебе плохо?

Венера. Нет, нет... Мне надо просто глотнуть свежего воздуха...

Она встает и тяжело дышит.

Венера. Я сейчас вернусь.

Она поворачивается в сторону выхода.

*Францёзшештрассе / площадь Жандарменмаркт. Ночь*

Набросив плащ, Венера медленно идет от ресторана «Борхардт» по Францёзшештрассе мимо Концертного зала, с северной стороны, в сторону площади Жандарменмаркт. Едва она покидает кадр, с южной стороны Концертного зала появляется Мими и идет в направлении ресторана «Борхардт».

*Площадь Жандарменмаркт. Ночь*

Венера стоит одна на пустынной площади и смотрит вверх на слабо освещенные окна Мими.

*Краткая ретроспектива наплывом*

Любовная сцена в постели в самом начале романа Венеры и Мими.

*Перед рестораном «Борхардт». Экстерьер / интерьер. Ночь*

Перед рестораном, на противоположной стороне улицы, стоит Мими и вглядывается в окна. (*Крупный план.*) Мими раздумывает какое-то мгновение, потом поворачивается, чтобы уйти.

*Площадь Жандарменмаркт. Ночь*

(*Крупный план.*) Венера бросает еще один взгляд на окна Мими, потом поворачивается, чтобы вернуться в ресторан. (*Общий план площади.*) Справа в кадр входит Мими, сле-

ва Венера. Они подчеркнуто медленно, как будто просто прогуливаясь, идут друг другу навстречу, пока не встречаются посреди площади. (*Крупный план.*) Мими и Венера останавливаются и смотрят друга на друга.

Венера. Ты... вышел прогуляться?

Мими. Да... я теперь гуляю... перед сном... обычно в это время... А ты?

Венера. Я тоже. Я теперь тоже гуляю гораздо чаще, чем раньше... Особенно мне нравится рано утром... еще до завтрака.

Мими. А я теперь... вообще не завтракаю... Я выпиваю чашку кофе, а потом, уже в обед, ем что-нибудь... чисто символически... какой-нибудь горячий бутерброд или... сосиску.

Венера. А я теперь вообще не ем мяса. Я ем только овощи... и фрукты.

Мими. Это правильно... Очень полезно.

Венера. Да-да... очень!

Мими. А какие?

Венера. Что — какие?

Мими. Овощи.

Венера. Цуккини... э-э-э...

Мими (*удивленно*). Цуккини? Ты ешь цуккини?..

Венера. Да... А что?

Мими (*с наигранным восторгом*). Здорово! Цуккини! Ты же раньше их не ела... Помнишь, я все к тебе приставал: попробуй цуккини! попробуй цуккини! Это же так полезно!..

Венера. Они и правда очень полезны. Я съедаю две-три штуки в день, и мне этого вполне хватает, больше ничего и не надо... Действительно, очень хорошая штука.

М и м и. Я уже... сбросил три или четыре килограмма.

В е н е р а. И я тоже. В этом смысле... наверное, даже хорошо... что мы... расстались.

М и м и. Да, пожалуй, ты права... Наверное, это хорошо, что... все так получилось... и что теперь можно спокойно и открыто признать... что мы... э-э-э... больше не любим друг друга...

В е н е р а. Это точно. Я тоже считаю, что это... здорово — не строить никаких иллюзий и честно признаться, что мы просто... разлюбили друг друга.

Оба кивают. Возникает пауза.

В е н е р а. Ты ведь меня уже не любишь, верно?

М и м и. Да-да, конечно. Ты ведь меня тоже?

В е н е р а. Я? Тебя? Да нет... Конечно нет.

Опять наступает пауза. Они смотрят друг на друга.

В е н е р а. Мне... э-э-э... пора возвращаться к друзьям... Да и поздно уже, пора спать. Завтра... начинается турне.

М и м и. Мне тоже пора домой... собирать чемоданы... и...

В е н е р а. Ах, ты тоже уезжаешь?

М и м и. Да. Пора отдохнуть. Прийти в себя... сменить обстановку...

В е н е р а. Да... И мне тоже. Ну что ж, спокойной ночи, Мими. Приятных сновидений!

М и м и. И тебе тоже, Звездочка. Спокойной ночи!

(Общий план.) Они еще какое-то мгновение стоят в нерешительности друг против друга. Потом идут дальше в противоположных направлениях через пустынную площадь.

*Квартира Тео. Ночь*

Тео, едва держась на ногах от усталости, открывает дверь в детскую, тихо подходит к детской кровати и заглядывает в нее. Кровать пуста. Тео идет к спальне Хелены и стучит в дверь.

Тео. Хелена!

Ответа нет. Он открывает дверь, входит в комнату и тихо подходит к ее кровати. Кровать пуста.

Тео. Хелена!

Он открывает дверь в ванную Хелены. Ванная пуста. Тео идет по коридору в свою спальню и открывает дверь. Хелена, в ночной сорочке, сидит в его постели и читает книгу.

Тео. А что ты делаешь, пардон, в моей кровати?

Хелена. Жду тебя и, как видишь, читаю.

Тео. А где Леандер?

Хелена. У бабушки с дедушкой.

Тео. Почему?

Хелена. Потому что нам тоже иногда полезно провести вечер-другой в спокойной обстановке... тет-а-тет...

Хелена захлопывает книгу и снимает очки.

Тео. Что нам «полезно»?..

Хелена. Немного ласки...

Тео. Ласки? Сегодня?.. С какой стати?

Хелена. Ну... понимаешь... у меня сегодня такой настрой...

Тео. А у меня совсем *другой* настрой... Я полночи просидел у этого психа, и он так достал меня своими патологическими любовными фантазиями, что на *эту* тему я уже ничего не могу слышать.

Хелена. Я же говорю не о любви, а о сексе.

Тео. Стоп, Хелена! По поводу секса у нас с тобой четкая договоренность. Так что «у меня сегодня такой настрой» и тому подобные заявления — этот номер не проходит. Это не соответствует ни стилю наших отношений, ни принятой между нами половой практике.

Хелена. Знаю. Но почему бы нам иногда не позволить себе... импровизацию?

Тео (*зевает*). Импровизацию? Зачем? Мы же всегда были единодушны в этом вопросе... Да и, так сказать, с «кулинарной» точки зрения — бросаться друг на друга, как животные, не в нашем вкусе. «Удовольствие от спонтанного траханья очень непродолжительное и потому сомнительное» -- твои слова! Ты же сама говорила, что заблаговременно высказанное пожелание дает время подготовиться к... половому акту психологически, физически и гигиенически... А теперь разреши мне, пожалуйста, лечь в мою постель.

Вместо того чтобы встать, Хелена, немного подвинувшись на довольно узкой, шириной приблизительно один метр, кровати, делает приглашающий жест. Тео берет с кровати свою пижаму, книгу с ночного столика и молча покидает комнату.

### *Квартира Тео. Утро*

Тео и Хелена, безупречно одетые — оба в строгих костюмах, — сидят за столом, накрытым к завтраку. Каждый смотрит на монитор своего ноутбука, в раскрытый календарь-ежедневник.

Хелена. Как насчет среды? Одиннадцатого, около пяти часов?

Тео (*испуганно*). Это же... это же уже послезавтра!..

Хелена. Ну и что?

Тео. Это как-то... неожиданно, что ли... как-то чересчур спонтанно...

Хелена опять смотрит в свой ежедневник.

Хелена. Можно в среду... Я, правда, до одиннадцати в суде... но могла бы в тринадцать быть дома.

Тео (*испуганно*). В тринадцать часов! Да еще и пятница — тринадцатое!..

Хелена. Что такого с нами может случиться в спальне?

Тео. Не скажи! Э-э-э... по статистике большинство несчастных случаев происходит дома. А что у нас на следующей неделе?

Хелена. На следующей неделе у меня «критические дни»...

Тео. Хм. Глупо получается — май можно практически вычеркивать. Июнь тоже в этом смысле не подарок: сначала каникулы, потом...

Хелена. Каникулы — это же идеальная возможность!

Тео. Стоп! Мы же хотели провести их вместе с Лендером.

Хелена. Одно другому не помеха.

Тео. Еще какая помеха! Представь себе: он вдруг входит в комнату, когда мы занимаемся любовью, или... подглядывает в замочную скважину!

Хелена. Это означает, что дома мы уже вообще не можем заниматься сексом, — так, что ли? А где нам еще этим заниматься, скажи на милость?

Тео. Пойми, Хелена, для семилетнего ребенка это серьезная психологическая травма — увидеть своих ро-

дителей в такой... зоологически-скотской позе. Мальчик подумает еще, чего доброго, что папа душит или бьет маму... особенно если ты будешь... кричать.

Хелена. Когда это я кричала?

Тео. У него после этого, может, вообще никогда не будет нормальных, гармоничных сексуальных отношений! Ты хочешь этого?

Хелена. Может, мы вернемся к нашей теме?

Тео. О чем мы говорили?

Хелена (*отчетливо*). О *траханье!*

Тео. Послушай, Хелена, ну почему ты постоянно стремишься разрушить нашу гармоничную семейную жизнь своими нимфоманскими происками?

Хелена. «Нимфоманскими»?.. Если я *один раз* в три месяца...

Тео. «Один раз в три месяца»? Да ты каждый день талдычишь об одном! Я уже не могу этого слышать. И я не желаю больше говорить об этом. И если ты сейчас же не прекратишь этот террор, я вообще больше не лягу с тобой в койку!

Он решительно захлопывает свой ноутбук.

Хелена. У тебя... кто-то есть?

Тео. Что?.. У меня? *Кто-то?*..

*Консерватория. Лекционная аудитория. День*

Аудитория переполнена. Все слушатели — студентки. Тео стремительной походкой, с тезисами лекции в руках, направляется к стоящему на подиуме роялю и садится на вращающийся табурет.

Тео. Господа! Э-э-э... Господа, прошу внимания!

Несколько студенток хихикают.

Тео. Итак, мания любви и трагическая любовь в опере девятнадцатого и двадцатого веков. Любовь и страдания, тоска и утоление любовной жажды...

Две близорукие студентки в третьем ряду, подавшись вперед, пожирают профессора влюбленными взглядами.

Тео. ...смерть и избавление через абсолютный климакс — тристановский аккорд<sup>1</sup> — в тысяча восемьсот шестьдесят пятом году.

Тео берет на рояле несколько аккордов — знаменитую последовательность аккордов из оперы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». В этот момент раздается звонок мобильного телефона в его нагрудном кармане. Несколько студентов хихикают.

Тео (*сердито в телефон*). Я сейчас не могу, я... Что?

Мими (*голос за кадром*). Тео, помоги мне! Я не могу... э-э-э...

Тео. Чего ты не можешь?

Мими (*голос за кадром*). ...вернуться к себе домой. Я не могу переступить порог своей квартиры...

Тео отворачивается от аудитории, повернувшись на своем вращающемся табурете.

Тео. Ты сейчас где?

Мими (*голос за кадром*). Перед открытой дверью своей квартиры, на лестничной площадке... И когда я смотрю вниз, в лестничный пролет... у меня... просто в глазах темнеет от желания... прыгнуть — как будто меня притягивает какой-то мощный магнит...

Тео. Мими, не делай глупостей! Я сейчас приеду. А ты пока собери свой чемодан, я...

---

<sup>1</sup> Лейтмотив оперы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда», премьера которой состоялась 10 июня 1865 года.

Мими (*голос за кадром*). Я не могу...

Тео. Спокойно, Мими, спокойно! Я сейчас буду!

Тео захлопывает телефон, сует его в карман, хватает портфель, шляпу и плащ и бросается прочь из аудитории. Студентки удивленно смотрят ему вслед.

*Лестница в доме Мими. День*

Мими, небритый, сидит, закутавшись в шерстяное одеяло, в шезлонге на лестничной площадке перед открытой дверью в свою квартиру. Судя по всему, он провел так всю ночь. Тео выходит из квартиры на лестничную площадку, с трусами в руках, и протягивает их Мими.

Тео (*с трудом сдерживая злость*). Ива Сен-Лорана нет! Есть только Кельвин Кляйн.

Мими (*отрицательно качает головой*). Нет, я не надену их.

Тео (*со злостью*). Что тебе не нравится в этих трусах?

Мими. Их мне купила она. В Сан-Хуане. Пуэрто-Рико... Да, тогда мы были...

Тео. ...счастливы. Знаю, знаю. Послушай, Мими, если тебя не устраивают эти трусы, иди и собирай сам свой дурацкий чемодан! Я не для того бросил двести студентов, чтобы дискутировать здесь с тобой о трусах... и...

Мими. Нет, я больше не войду в эту квартиру, в которой я прожил с этой женщиной семь лет...

Тео (*держа в руке трусы, как знамя, и указывая на квартиру*). Мими! Не смей меня! В этой квартире жили и спали все твои женщины — не говоря уже о десятках и сотнях проезжих красавиц, туристок и прочих мимолетных знакомствах!

Мими. Да. Но они все пришли и ушли. Их нет. А она — есть! Она в каждой комнате. За каждой дверью. Каждое полотенце пахнет ею. Каждый нотный лист. Даже клавиши моего рояля. Войди и понюхай рояль! Иди! Пожалуйста, походи и понюхай!

### *Квартира Мими. День*

Тео в нерешительности стоит перед роялем. На пороге входной двери стоит Мими.

Мими. Понюхай, тебе говорят!

Тео. Мими... я верю и так.

Мими. Нет, ты не веришь. Ты думаешь, я спятил. Но я не спятил. Понюхай клавиши! Особенно... от басовой октавы до первой!

Тео. Мими, я тебя умоляю!..

Мими. Ну что, тебе трудно сделать мне одолжение?..

Тео со страдальческой миной смотрит на Мими, потом склоняется над клавиатурой рояля. (*Крупный план.*) Тео нюхает клавиши и выпрямляется.

Мими. Ну что, убедился? Она наложила свою ауру, как печать, на мои клавиши!

Тео. Никакая это не аура, а обыкновенный пот. И не ее, а твой. Если эти клавиши чем-то и воняют, так это твоими сигаретами. Это никотин с твоих пальцев, понял? Ты — элементарно — берешь тряпку, немного спирта, и этой твоей... эры... э-э-э... ауры — как не бывало...

### *Дом Мими. Лифт. Вечер*

Тео заталкивает Мими вместе с его дорожной сумкой в лифт. Мими печально смотрит на синюю, растрепанную

дорожную зубную щетку, которую держит в руке. Дверь лифта закрывается, кабина трогается. Тео сует руку в карман плаща, достает коробку шоколада в красивой упаковке и смотрит на нее с нежной задумчивостью.

Тео. Передай это, пожалуйста, Калипсо... девушке, которая у нас там убирает дом... она очень любит этот шоколад... а у них там на острове такого нет... Она будет очень рада... «Маленькие, тоненькие плиточки... с нежным горьковатым вкусом»...

Он кладет коробку в карман пиджака Мими. Тот сует ему под нос старую дорожную зубную щетку.

Мими. Тео, если ты ее как-нибудь случайно увидишь, то скажи ей, пожалуйста, что эта маленькая дорожная зубная щетка...

Тео (*перебивает его*). Я ее не увижу.

Мими. Ты... ее не увидишь?..

Тео. Нет.

Мими. Ну, тогда... не говори ей ничего.

Он разочарованно прячет щетку в карман.

#### *Площадь Жандарменмаркт перед домом Мими. Вечер*

Дорожная сумка Мими загружена в багажник такси. Мими молча обнимает Тео и долго стоит так, не выпуская его из своих объятий. Наконец он отрывается от друга и садится в такси. Тео с облегчением машет вслед отъезжающей машине.

#### *Берлинский аэропорт. Вечер*

Такси останавливается перед залом отбытия. Мими выходит из машины, берет свою сумку из багажника и идет в здание аэропорта. В этот момент объявляется начало регистрации пассажиров, вылетающих рейсом Берлин—Афины.

*Курорт на Балтийском море. Вечер*

Камера медленно движется по гладкой поверхности моря и наезжает на пляж и ярко освещенный гранд-отель на берегу. Перед отелем стоит автобус, на котором прибыли участники турне. Из него выходят Венера и Харри, затем музыканты со своими инструментами.

Венера (*голос за кадром, возбужденно*). ...Позвони портье! Пусть уберут из номера пианино и кровать — я хочу другой номер...

*Номер в гранд-отеле на побережье Балтийского моря. Вечер*

Венера. ...Позвони портье! Я не хочу оставаться в этом отеле!..

Харри садится рядом с ней на кровать и гладит ее.

Харри (*нежно*). Звездочка... Моя Звездочка...

Венера резко отстраняется от Харри, вскакивает и в ярости принимается ходить взад-вперед по номеру.

Венера (*дрожа от злости*). Перестань называть меня Звездочкой!.. Каждую ночь он до пяти утра играл на этом пианино... Я не могла уснуть ни на секунду... А другой номер мне нельзя было взять, потому что *он*, видите ли, не мог оставаться один!.. Потом он целый день спал. При задернутых шторах. В номере должна была быть абсолютная темнота. И не дай бог, кто-нибудь чем-нибудь стукнет или звякнет! А я целый день одна гуляла по дюнам... падая с ног от усталости... Вечером, перед выступлением, *он*, конечно, был бодр, как живчик, а у меня кружилась голова от... постоянного недосыпания. *Он* играл, как Бог, — разумеется, только свои песни; о том, чтобы петь что-ни-

будь другое, не могло быть и речи... И не дай бог, я что-нибудь спою не так, как ему бы хотелось — вдохновенно, но печально... сдержанно, но при этом экспрессивно... скромно, но элегантно... сентиментально, но слегка иронично... Попробуй сделай это, если тебе от усталости хочется только одного — разреветься!

От нахлынувших воспоминаний Венера раздражается рыданиями и бросается на грудь Харри.

Х а р р и. Все это теперь позади, Звездочка. Я дам тебе все, что ты пожелаешь: другой номер, другой отель — все! Только... забудь о нем наконец! Пожалуйста, забудь!

Венера молча кивает.

### *Морской паром в Эгейском море. Раннее утро*

Восход солнца. М и м и стоит на палубе и смотрит на море. На горизонте вырисовываются очертания острова.

### *Монтаж. День*

Солнце взошло. Судно приближается к острову. Оно проходит мимо одинокой бухты, на берегу которой расположена большая, похожая на средневековый рыцарский замок вилла с двумя мощными круглыми башнями (вилла «Хелена»). Стены виллы выбелены известкой, на их фоне ярко выделяются голубые ставни. М и м и идет на носовую палубу. Паром входит в гавань.

Г о л о с рассказчика (*за кадром*). Что заставило Мими Нахтигалья отправиться именно туда, где он был особенно счастлив со своей бывшей возлюбленной, неизвестно. Если уж ему так захотелось испытать боль воспоминаний, то почему именно на этом греческом острове, населенном преимущественно козами и

овцами? Быть может, он надеялся в этой одинокой обители с видом на море вернуть себе душевное равновесие? А может, он решил победить демонов воспоминаний, сойдясь с ними в отчаянном поединке именно там, где они в свое время были его верными союзниками — веселыми духами восторга, любви и эротического экстаза?

*Греческий остров. Долина близ виллы «Хелена». День*

(*За кадром.*) Далекое монотонное тарахтение приближающегося катера. Калипсо, сидя возле пастушьей хижины, доит козу из своего стада. Она одета бедно, по-крестьянски. На голове у нее косынка, ноги босы. Услышав тарахтение мотора, она встает и спешит через долину к берегу моря. (Point of view: *Калипсо.*) Маленький катер движется к причалу виллы «Хелена». На носу катера стоит Мими, за штурвалом — греческий рыбац.

*Вилла «Хелена». Причал. День*

Мими сходит на причал и поднимается со своей сумкой по крутой лестнице к дому.

*Холм над виллой «Хелена». День*

На вершине холма появляется Калипсо. Она несет корзину с сыром, хлебом и овощами и направляется вниз, к вилле.

*Оливковая роща перед виллой «Хелена». День*

Мими медленно идет через рощу в направлении виллы. Взгляд его падает на странный колодец, окруженный остатками античных колонн. (Point of view: *Мими.*) Колодец забран железной конструкцией, похожей на огромную старомодную клетку для птиц. Мими ставит сумку на землю и подходит к железному ограждению. Решетчатая дверь

заперта на висячий замок. Мими смотрит сквозь решетку в жерло колодца. (*Крупный план.*) Темная бездна колодца.

(*Наплывом.*) *Оливковая роща перед виллой «Хелена». Ночь*

Семь лет назад. Вид из колодца наружу. Над круглым отверстием — ночное небо. Мими и Венера, склонившись над колодцем, с любопытством смотрят вниз. Тео светит в колодец карманным фонариком.

Тео. Брось туда камень!

Мими поднимает с земли камень и бросает его в колодец. Все прислушиваются в ожидании звука падения. Тео торжественно улыбается.

Тео (*гордо*). Видишь, никакого звука нет. Потому что камень полетел прямо на «тот свет», в Аид, в царство мертвых. Эта дыра и есть вход в подземный мир. Таких колодцев в Греции всего три. Два из них засыпаны, только наш еще в действии! Сюда и вошел Орфей, отправляясь за своей умершей Эвридикой.

Мими. ...Как говорят местные жители...

С отчетливо написанной на лице гордостью владельца Тео рассказывает своим гостям историю (еще незарешеченного) таинственного колодца.

Тео. Они не просто говорят это, они в это свято верят. Ты себе представить не можешь, сколько у нас уже было проблем с этой дурацкой дырой. Незадолго до того, как мы купили дом, хозяин нашего местного кабачка шагнул... э-э-э... прыгнул в колодец, потому что его возлюбленная, жена его собственного брата, местного мэра, умерла, отравившись рыбой, и он решил вывести ее обратно на землю из подземного царства...

Слушая его рассказ, Мими и Венера все ближе придвигаются друг к другу. Они кивают, изображая внимание, на

самом же деле заняты совсем другим: Мими, просунув руку за пояс легкой летней юбки Венеры, гладит ее попу, Венера в свою очередь, незаметно сунув руку ему в штаны, отвечает на его ласки.

Тео. ...С тех пор полиция и местный поп требуют, чтобы колодец закрыли неподъемной бетонной плитой. Полиция — из соображений безопасности, поп — потому, что у него *свои* представления о загробном мире. А жена погибшего и его брат, мэр, настаивают на том, чтобы колодец остался открытым. Одним словом, дыра должна быть закрыта и в то же время открыта. Вопрос, достойный дельфийского оракула.

Мими. Тео, у меня другой вопрос: где наша комната?

Тео. Ваша комната? Э-э-э... здесь, в доме. Наверху.

Мими (*нетерпеливо*). Где именно в доме? Быстро! Нам надо... э-э-э... отлучиться ненадолго...

Тео. А-а-а... Ну, для этого необязательно подниматься наверх, можно внизу — комната справа от входа.

Мими. Нет-нет.

Венера. Лучше наверху.

Тео. Вверх по лестнице и — вторая дверь справа.

Мими. Спасибо. Мы быстро.

Мими и Венера бегут, взявшись за руки, в дом. Едва они скрываются из виду, как из сада выходят Калипсо и Хелена с маленьким Леандром на руках.

Хелена. Где они?

Тео. Они... побежали наверх... Скоро вернутся. Приспичило, понимаешь?..

В этот момент из дома доносятся сладострастные крики и стоны. Тео и Хелена ошарашенно смотрят вверх на окна дома. Калипсо хихикает.

*Вилла «Хелена». Терраса / гостиная. Экстерьер /  
интерьер. Вечер*

Тео и Хелена сидят в ожидании своих гостей на террасе с видом на море, за столом, накрытым на четыре персоны и освещенным свечами. Со второго этажа все еще доносятся крики и стоны. Калипсо подает жаркое из молодого барашка и уходит в дом. Хелена явно раздражена. Тео невозмутимо перебирает пальцами четки, что еще больше действует Хелене на нервы.

**Хелена.** Тео, если жаркое остынет, его уже невозможно будет есть! Это же баранина!.. Я пойду наверх и приведу их в чувство.

**Тео.** Ну подожди еще пару минут... Они, похоже, и сами уже... вот-вот... э-э-э... утомонятся. Видишь, все тише и тише... Это уже... так сказать... последние судороги...

**Хелена.** У меня такое чувство, как будто я в дешевом борделе... э-э-э... отеле... для случек. Я купила этот дом для того, чтобы мы хоть раз в году могли по-человечески отдохнуть, чтобы хоть пару недель не слышать ничего, кроме шелеста волн и звона цикад... и...

Хелена, внезапно оборвав себя на полуслове, прислушивается. Со второго этажа доносится тихое, нежное пение.

**Венера (поет за кадром)**

Спи, моя радость, усни.

В доме погасли огни...

*(Крупный план.)* Тео и Хелена, переглянувшись, смотрят наверх, на окно спальни, из которой доносится пение.

**Венера (поет за кадром)**

Птички затихли в саду,

Рыбки уснули в пруду...

*Вилла «Хелена». Комната для гостей. Вечер*

Венера сидит на краю узкой кровати, гладит Мими и поет, убаюкивая его.

Венера (*поет*)

Месяц на небе блестит,  
Месяц в окошко глядит...  
Глазки скорее сомкни,  
Спи, моя радость, усни!  
Усни! Усни!..

Калипсо (*за кадром*). Господин!..

*(Наплывом.) Оливковая роща перед виллой «Хелена». День*

Семь лет спустя. Мими, который все еще стоит перед зарешеченным «входом в Аид», оборачивается.

Мими (*рассеянно*). Да!..

Неподалеку стоит Калипсо со своей корзиной с продуктами.

Калипсо. Добро пожаловать, господин!

Мими. Да-да...

Калипсо. Я принесла тебе еду, господин.

Мими. Да-да... спасибо...

Он сует руку в карман пиджака, достает коробку с шоколадом, подходит к Калипсо и протягивает ее ей.

Калипсо. От профессора!.. Мне!..

Она берет коробку и умильно улыбается.

Калипсо. Он все еще думает, что я ребенок...  
Если тебе что-нибудь понадобится, господин...

Мими, не ответив, берет сумку и идет к дому.

*Вилла «Хелена». День*

М и м и одиноко сидит на большой террасе над морем.

*Крыша виллы «Хелена». День*

М и м и сидит, прислонившись к стене, между двумя круглыми башнями, и предаётся печальным раздумьям.

*Вилла «Хелена». Между круглыми башнями. День*

М и м и смотрит на море и о чем-то раздумывает. На лице его написана нерешительность.

*Вилла «Хелена». Терраса. День*

Солнце уже низко. М и м и сидит на ступеньках лестницы перед большой гостиной, с мобильным телефоном в руке, и набирает номер.

Г о л о с В е н е р ы . ...Восемь-восемьдесят-восемь-ноль-два-восемьсот. Оставьте сообщение после сигнала... *Please leave a message after the beep!*

М и м и . Это... это я... Мими. Я просто хотел сообщить тебе... что у меня все хорошо... очень хорошо. Я на нашем острове, сижу в кафе, в гавани... тут... такое веселье! Но я, собственно, звоню не поэтому... а... потому, что... никак не могу вспомнить одну вещь. Как... как назывался тот зачуханный отель в этой вшивой дыре, на монгольской границе, неподалеку от Петропавловска? Где мы ели эту жирную баранину, и где чай... вонял хлоркой, и где мы... были так счастливы, тогда... Было бы очень здорово, Звездочка, если бы ты позвонила мне как можно скорее, а то мне самому никак не вспомнить название...

*Гостиная виллы «Хелена». Вечер*

Мими сидит в темной гостиной, пьет коньяк и неотрывно смотрит на свой мобильный телефон. Потом берет его в руку и нажимает на кнопку автоматического набора. Ему опять отвечает автоответчик голосом Венеры.

Голос Венеры. ...Восемь-восемьдесят-восемь-ноль-два-восемьсот...

Мими. Это опять я, Звездочка... Я... я только хотел сказать, что этот русский отель... это был просто повод. Я... просто хотел услышать твой голос и... немного поговорить с тобой.

*(Крупный план.)* Мими делает очередной глоток коньяка.

Венера *(поет за кадром)*

Ты — стук моего сердца,  
Ты — дрожь моих колен,  
Единственный на свете...  
Мой добровольный плен...

*Квартира Мими. Гостиная. Раннее утро*

Семь лет назад. Мими аккомпанирует на рояле Венере, которая поет написанную им специально для нее песню. Они смотрят друг на друга влюбленным взглядом.

Венера *(поет)*

Ты — мои ночные грезы,  
Запах солнца в моих волосах...  
Ты — мой смех, ты — мои слезы,  
Восторг любви в моих... трусах?..

Венера изумленно прерывает пение.

Венера. Что это значит?

М и м и. Это значит, что я пока не нашел рифму.  
Рифму на «волосах».

В е н е р а. Ну хорошо, но не «трусах» же!

М и м и. Ну конечно нет. Это временно.

Венера задумывается.

В е н е р а. Может, просто изменить вторую строчку? Не «запах солнца в моих волосах», а...

М и м и. А что?

В е н е р а. Ну... «Щебет птиц в моих ушах»?..

М и м и. «В ушах»! Замечательно! «Щебет птиц в моих ушах — Приди ко мне, мой падишах»!.. Дай сюда! Вся песня — дерьмо!.. Пошлятина!

В е н е р а. Мими, никакая это не пошлятина. Прекрасная песня... Отличная песня.

Ты — мои ночные грезы,

Запах солнца в моих волосах...

Это же здóрово! И очень красиво! Единственное, что тут и в самом деле... не очень — это эти дурацкие «трусые».

*Конец ретроспективы. Гостиная виллы «Хелена» семь лет спустя. Ночь*

Музыка: «Я пойду за тобой хоть на край земли...»

М и м и высыпает белые таблетки на черную крышку рояля, стоящего посредине гостиной. Потом его пальцы складывают из таблеток буквы, и в конце концов получается слово «Венера». (*Крупный план.*) Мими делает глоток коньяка прямо из бутылки и с тоской смотрит на имя своей возлюбленной, написанное таблетками.

*Номер в отеле на побережье Балтийского моря. Ночь*

(*Крупный план.*) На ночном столике Венеры звонит мобильный телефон. Ее рука, нащупав телефон, выключает его.

Мими сидит за роялем, прижимая к уху мобильный телефон.

Мими (*в телефон*). Прощай, Звездочка... Мне пора спать.

Он медленно кладет телефон в карман брюк и начинает правой рукой наигрывать мелодию арии Орфея, а левой берет первую таблетку, кладет ее в рот и запивает коньяком. Затем берет вторую таблетку, делает глоток коньяка, берет третью таблетку... Лицо его заливает пот.

*Номер в отеле на побережье Балтийского моря. Ночь*

Венера и Харри сидят в постели и прислушиваются.

Харри. Да нет, я не слышу никакого рояля.

Венера. А я слышу... Он звучит тихо... но вполне отчетливо. Неужели ты не слышишь?

Харри прислушивается и отрицательно качает головой.

Харри. Вообще-то у меня хороший слух. Конечно, не такой, как у тебя, но все-таки... Может, кто-нибудь играет внизу, в баре? Кто-нибудь из твоих музыкантов?

Венера. Глюка? Арию Орфея?

Харри. Я ее не знаю. Что это за ария?

Венера тихонько напевает ему мелодию.

Харри. В первый раз слышу. Кстати, звучит недурно...

Венера. Ш-ш-ш-ш!.. Все тише и тише... Уже почти не слышно... Все. Кончилась!

Венера сидит выпрямившись на постели и смотрит в пустоту широко раскрытыми глазами.

Харри. Не грусти, Звездочка! Завтра схожу в магазин и куплю тебе эту музыку. Наверняка есть на си-ди. Как она точно называется?

Венера (*с отсутствующим видом*). Я... потерял ее навеки... Жизнь окончена моя...

Харри. Красиво. Текст, правда, грустный. Но мелодия — просто супер...

Он напевает мелодию вполголоса, барабанил пальцами по постели, и качает головой в такт музыке.

Харри. ...Та-да-да-да... та-а-да-а... та-да-да-да... та-а-да-а... Классная мелодия! К ней бы еще современный текст — и дело в шляпе. Сделаем. Обещаю.

(*Крупный план.*) Венера смотрит на Харри, как на совершенно чужого человека, потом отворачивается и смотрит в пустоту.

#### *Гостиная виллы «Хелена». Ночь*

Музыка. На рояле, показанном сверху, от слова «Венера» остались лишь последние три буквы: «е» (фрагмент), «р» и «а». (*Общий план.*) Рядом с роялем на кафельном полу лежит мертвый Мими.

#### *Летающий Гермес. Раннее утро*

Музыка. Вдалеке виден приближающийся летающий объект странного вида. Это не самолет и не птица, это человеческая фигура, летящая по воздуху. Крыльями ей служат широкие полы золотого плаща, напоминающие перепончатые лапы летучей мыши. Это Гермес Афродитос. (*Point of view: Гермес.*) Перед ним в предутренней полумгле — вилла «Хелена» на берегу острова. Гермес летит к вилле.

#### *В долине неподалеку от виллы «Хелена». Раннее утро*

Музыка. У источника перед пастушьей хижиной стоит на коленях Калпосо. На заднем плане пасутся овцы и козы.

Калипсо, совершающая свое утреннее омовение, поднимает голову, смотрит на небо и видит летящего в направлении к вилле Гермеса.

*Вилла «Хелена». Гостиная / терраса.  
Интерьер / экстерьер. Раннее утро*

Музыка. Снаружи на небе виден снижающийся Гермес. Он мягко приземляется на своих золотых крыльях и останавливается на террасе. Затем бесшумно, легкой, изящной походкой проходит к гостиной, с любопытством заглядывает в нее и входит внутрь. Он издает тихий свист, и мертвый Мими поднимает голову. Гермес подзывает его к себе приветливым жестом и протягивает к нему руку. Мими оставляет свою мертвую оболочку, которая остается лежать на полу безжизненным трупом, лишенным своего содержания — души, встает и идет к Гермесу. Остановившись перед ним, он с удивлением смотрит на странное существо с крыльшками на ногах, под плотно облегающим трико которого отчетливо видны женские груди и мужские гениталии.

Мими (*удивленно-растерянно*). Вы... э-э-э... простите, кто?..

Гермес (*улыбаясь*). Я Гермес Афродитос. Идем, Мими, идем! Я отвезу тебя в...

Мими (*перебивает его*). Нет-нет, спасибо, я не хочу в больницу... я...

Гермес. Пойдем! Все будет хорошо.

Мими. Нет, спасибо... у меня и так все хорошо. Я не хочу обратно. Я хочу спокойно умереть, раз и навсегда. Хочу быть мертвым.

Гермес (*ласково*). Ты уже умер, Мими. Ни о чем не беспокойся. Смотри!

Мими оборачивается и видит свой собственный труп, лежащий рядом с роялем. Музыка обрывается.

Мими. А... а что же вы еще от меня хотите?

Гермес. Я — провожатый твоей души. Я буду просто... сопровождать тебя.

Мими (*панически*). Сопроводить?.. Куда?

Гермес. Во время твоего путешествия...

Мими. Я не хочу никакого путешествия. Мне здесь так хорошо лежать...

Гермес. ...в царство мертвых. Идем, Мими!

Мими. Нет. Я никуда не поеду. И не пойду. Я хочу, чтобы все кончилось. Чтобы наступил конец! Раз и навсегда!

Гермес. Конец? Конца нет, Мими. Ты стоишь в начале вечности.

Он с улыбкой берет Мими за руку.

*Вилла «Хелена». Оливковая роща / колодец, ведущий  
в Аид. Раннее утро*

Мими и Гермес стоят, держась за руки, перед оградой колодца. Гермес щелкает пальцами, дужка висячего замка на железной решетчатой двери выскакивает из отверстия, и дверь сама открывается. Гермес делает приглашающий жест рукой в сторону колодца.

Гермес. Прошу!

Мими испуганно смотрит на него.

Гермес. Пожалуйста! Я после тебя!

Мими. Что... после меня?

Гермес. Прыгай!

Мими. Туда?..

Гермес. Да-да!

Мими. Честно говоря... я...

Гермес. Ты боишься?

Мими. Э-э-э... да, пожалуй...

Гермес (*улыбаясь*). Чего? Что с тобой еще может случиться? Ты ведь уже мертв. Все твои мучения кончились.

Мими (*заглядывает в колодец*). А-а... ну да...

Гермес. Или ты предпочитаешь лететь?

Бьет крыльями. Мими отрицательно качает головой. Гермес берет его за руку и встает вместе с ним на край колодца.

Гермес. Ты не упадешь, ты будешь парить...

Он прыгает вместе с Мими в колодец.

*Салон автобуса, на котором Венера  
совершает свою гастрольную поездку. День*

Автобус едет мимо рапсовых полей. Музыканты и технический персонал оркестра дремлют. Харри и руководитель группы, удалившись в самый конец салона, в наушниках, с маленьким клавишным инструментом, заняты современной аранжировкой арии Орфея из оперы Глюка. Венера идет по проходу вперед, прослушивая голосовые сообщения на своем мобильном телефоне.

Пока руководитель группы «колдует» на своем синтезаторе, Харри смотрит на Венеру, которая остановилась у кофеварки. Он идет по проходу, подходит к ней и делает себе чашку эспрессо.

Харри. Чего он там так долго болтает?

Венера. Ничего. Ему нужно название одного русского отеля на границе с Монголией.

Харри. Он что, сейчас там?

Венера. Нет, он сейчас пьян как сапожник. На одном греческом острове.

Харри. Тоже неплохо. Как там погода?

Венера (*которую раздражают его распросы*). Дай мне, наконец, послушать!

Харри. Пусть он отстанет от тебя, иначе я наступу ему в бубен! Скажи ему это!

Венера. Это же говорит не он, а его голос... на пленке автоответчика.

Харри. Он что, наговаривает тебе целый роман на пленку?

Венера. Ты заткнешься, наконец?..

Харри. Это *он* пусть заткнется! Наконец!

Он возвращается с чашкой кофе назад к руководителю оркестра. (*Крупный план.*) Венера набирает номер.

Голос Мими. Вы набрали номер Мими Нахтигала. Оставьте, пожалуйста, сообщение после сигнала...

### *Подземный мир у берегов Стикса. День*

Слышится зловеющий шум — то ли свист ветра, то ли вой волков. Гермес ведет Мими через мрачную, пустынную местность к берегу Стикса. Из тумана медленно выплывает черный плот, пересекающий реку, которая служит границей царства мертвых. Правит плотом перевозчик Харон. Рядом с ним — Цербер, свирепый пес, охраняющий выход из Аида.

(*Крупный план.*) Мими стоит на берегу и в растерянности смотрит на серый, унылый пейзаж. Гермес, в нескольких шагах позади от него, подходит и ободряюще улыбается. Потом ведет его на плот, мимо Цербера, который злобно рычит и скалит зубы.

### *Подземный мир. Плот Харона. День*

Харон отчаливает и направляет плот равномерными ударами длинного весла к другому берегу. Гермес с улыбкой распускает волосы, они падают ему на спину широкой вол-

ной. Обняв Мими за бедра, он прижимается к нему. Мими, которому неприятны эти прикосновения, пытается отстраниться от посланника богов. Звучит музыка.

*Оливковая роща перед виллой «Хелена». День*

Та же музыка. (*Крупный план.*) Через оливковую рощу к колодцу идет Калипсо. Ее взгляд выражает любопытство и страх.

(*Point of view: Калипсо.*) Открытая решетчатая дверь ограждения колодца со взломанным висячим замком. Калипсо осторожно входит в железную клетку-павильон и смотрит в черную дыру колодца. На краю колодца лежит маленькое золотое перо. Калипсо берет перо в руку и (*крупный план*) с благоговением рассматривает его. Перо горит в лучах солнца.

*Консерватория. Лекционная аудитория. День*

Аудитория опять полна. Все слушатели — студентки. Тео, как в прошлый раз, сидит перед роялем. Он вновь берет тристановский аккорд — и опять в его нагрудном кармане раздается звонок телефона. Вся аудитория смеется. Тео в ярости выхватывает телефон.

Тео (*со злостью шипит*). Я не могу сейчас говорить! У меня...

*Телефонный разговор. Аудитория / вилла «Хелена». День*

Калипсо стоит у телефонного аппарата в гостиной. За спиной у нее, у рояля, лежит труп Мими. В руке она держит золотое перо.

Калипсо (*взволнованно*). Господин! Ты должен срочно приехать! Бог забрал твоего друга.

Тео. Что? Кто?

Калипсо. Я видела, как он летит, а потом нашла его золотое перо. Это большая честь для умершего,

если Гермес сам прилетает за ним. Он увел его через колодец, прямо в подземный мир...

Тео (зло). Послушай, Калипсо, ты что, наглоталась наркотиков? Или... напилась?

Калипсо. Нет, господин. Это он напился — он выпил целую бутылку метаксы и сейчас лежит мертвый под роялем.

Тео. Какой, к черту, мертвый! Он просто пьян как свинья. Пусть спит.

Калипсо. Но он уже не дышит, господин.

Тео. Ну, значит, вызови врача!

Калипсо. Так что мне делать — сказать, чтобы его похоронили?

Тео. Калипсо! Вызови врача, и пусть он приведет его в чувство. А когда ему полегчает, пусть позвонит мне. Но не раньше чем через два часа! Я на работе... Пока!

Тео захлопывает свой телефон, сует его обратно в карман и обращается к аудитории.

Тео. Прошу прощения... Итак... э-э-э... на чем мы остановились?

Студентки смотрят на него с выражением веселья и недоумения.

### *Вилла «Хелена». День*

Около рояля лежит труп Мими. В кармане его брюк звонит мобильный телефон. Потом звонок обрывается, и включается автоответчик.

Голос Мими. Вы набрали номер Мими Нахтигалья. Оставьте, пожалуйста, сообщение после сигнала...

(Крупный план.) Тео держит мобильный телефон у уха. В глубине помещения, современного офиса на одном из верхних этажей высотного здания, у окна стоит Хелена. Она закрывает жалюзи с помощью электрического выключателя.

Тео захлопывает мобильный телефон и с отчаянием смотрит на Хелену, которая в этот момент расстилает на узкой кушетке в стиле Баухауз черное махровое полотенце.

Тео. Опять автоответчик...

Хелена запирает дверь на ключ и включает музыкальный центр. Звучит дальневосточная медитативная музыка.

Хелена. Позвони на обычный телефон, в доме, и спроси Калипсо, что там происходит. Она сейчас должна быть там — она в это время занимается уборкой.

Тео. Нет, ее сейчас там нет. Я ей велел немедленно бежать в деревню, за врачом.

Тео сидит в кресле перед рабочим столом, опустив плечи. На коленях у него дорожная сумка.

Хелена. Очень хорошо. А кто будет убирать в доме?

Хелена начинает раздеваться.

Тео. Хелена... Ну какое это сейчас имеет значение — кто будет убирать в доме, — если она говорит, что он лежит мертвый под роялем и...

Хелена. Да никакой он не мертвый, а просто пьяный и обдолбанный. Уже, наверное, все там облевал. Я не могу понять, как ты можешь отсылать уборщицу, когда в доме этот сумасшедший.

Тео, который даже не замечает, что Хелена продолжает раздеваться, озабоченно потирает лоб.

Тео. Она молола какую-то чушь... О каком-то божге с золотым пером, с которым он прыгнул в колодец... и...

Хелена. Ну вот, видишь! Я же говорю — ЛСД, водка и экстази. И то, что он ее уже затащил в койку, — тоже ясно как божий день.

Тео (*в ужасе*). Что? В койку?..

Хелена. Послушай, Тео, я понимаю, что тебе приятно считать ее железной девственницей, но боюсь, что ты ошибаешься.

Хелена, раздевшись до трусиков и бюстгалтера, подходит к Тео на высоких каблуках.

Тео. Бедная девочка... Она же еще, можно считать, несовершеннолетняя... Теперь я еще больше боюсь за него. Он действительно может не вынести разлуки с этой девицей. Поверь мне — он потенциальный самоубийца. Я сейчас же лечу туда. Может, он уже успел нажраться каких-нибудь галлюциногенных грибов... каких-нибудь... magic mushrooms... или еще какого-нибудь дерьма... (*Встает.*) Да, я лечу туда.

Хелена. *Сейчас* ты никуда не летишь, Тео.

Тео. Почему это?..

Хелена. Потому что у нас с тобой запланированное свидание.

Тео в замешательстве смотрит на Хелену; он явно только сейчас осознал, что она стоит перед ним полутолая.

Тео. Свидание?.. Но... у меня же через час самолет!

Хелена. Ну так тем более — поторопись!

Она решительно расстегивает ему брюки. Он тут же вновь застегивает их.

Тео. Послушай, Хелена... Ты знаешь... я всегда готов на любые фокусы... но... мужчина, который думает о том, как бы ему не опоздать на самолет, просто физически не способен сосредоточиться на своей... э-э-э... эрекции...

Он берет свою сумку и уходит.

*Улица перед домом, в котором расположен офис Хелены.*

*День*

Подъезжает такси. Тео машет рукой Хелене, которая стоит у окна и машет ему в ответ, потом садится в такси, и машина трогается.

*Адвокатская контора Хелены / офис напротив. Вечер*

Наступил вечер. Хелена, уже одетая, с мрачным видом сидит за своим рабочим столом и, вращаясь на стуле вправо-влево, о чем-то думает. Взгляд устремляется к окну. (Point of view: Хелена.) В соседнем офисе напротив сидит мужчина за рабочим столом. Он, судя по всему, так же одинок, как и Хелена.

Хелена встает и смотрит через окно на мужчину. Он, заметив ее взгляд, тоже встает и смотрит на Хелену.

*Отель. Берлин. Ночь*

Хелена и мужчина из соседнего офиса лежат в постели. Хелена, порывшись в своей сумочке, достает щетку для волос.

Хелена. Спасибо... Это было очень мило с вашей стороны.

Мужчина. Пожалуйста. Не стоит благодарности. Это же моя профессия.

Хелена застывает с щеткой в руке и удивленно смотрит на своего партнера.

Хелена. Вы...

Мужчина. Врач. Специалист по психическим и нервным заболеваниям. Депрессии, неврозы, психозы и прочие нервные расстройства.

Он сует руку в карман пиджака, лежащего рядом с кроватью, и дает Хелене визитную карточку.

Мужчина. А вы?

Хелена в свою очередь протягивает ему свою визитную карточку.

Хелена. Я — адвокат. Семейное и супружеское право. Главным образом разводы. Если вам когда-нибудь понадобится...

Мужчина. Не думаю. Я уже давно женат на своей жене, а с недавних пор — даже счастлив.

Хелена. С недавних пор?

Мужчина. С тех пор как она начала обманывать меня, а я ее. Два-три раза в месяц она ездит к своему любовнику, и каждый раз, когда она возвращается, наш брак словно начинается сначала: я хочу *ее*, а она *меня*. Это... что-то вроде лечения стволовыми клетками.

Хелена. Я бы так не смогла. Если бы я знала, что мой муж меня обманывает... я бы не смогла. Нет, никогда.

Мужчина. Это и в самом деле тяжело, очень тяжело. Требуется особого ментального тренинга и постоянного упражнения... Еще хотите?

Хелена. Тренинга?

Мужчина кивает.

*Вилла «Хелена». Пристань. Сад. День*

У причала стоит катер. Те о, с сумкой и корзиной с продуктами, спешит вверх к дому. Стремясь сразу же задать оптимистический тон, он еще издали весело кричит.

Тео. Мими! Ау-у-у! Завтрак! Прибыл завтрак! Свежие яйца, свежее молоко, свежий хлеб, свежие фиги! Мими! Ну где ты?..

*Вилла «Хелена». Внутренний двор / гостиная. Сад. День*  
Тео медленно, почти робко входит в дом.

Тео. Мими!..

Он еще медленнее идет с сумкой и корзиной в гостиную и резко останавливается. (*Крупный план.*) Тео в ужасе смотрит на пол. (*Point of view: Тео.*) На полу, у рояля лежит труп Мими. Несколько секунд Тео словно парализован. Потом он ставит на пол сумку и корзину, подходит к трупу, склоняется над ним и робко касается его рукой. Потом выпрямляется с каменным лицом.

*Берлин. Подземный гараж отеля. День*

Хелена сидит за рулем своего автомобиля и собирается включить зажигание, когда в ее сумочке раздается звонок телефона. Она достает телефон, смотрит на дисплей. (*Близко.*) На дисплее — имя и номер мобильного телефона Тео.

(*Крупный план.*) Хелена раздумывает, отвечать на звонок или нет. Через стекла машины видно, как мужчина, с которым она провела ночь, направляется к своему автомобилю, припаркованному поблизости. Хелена с задумчивым выражением лица сидит и слушает, как звонит ее телефон. Наконец она решает ответить на звонок и, нажав на кнопку ответа, сразу же говорит сама, опережая Тео.

Хелена. Я как раз только что думала о тебе...

*Телефонный разговор.*

*Терраса виллы «Хелена» / подземный гараж отеля. День*

Тео стоит у парапета террасы с мобильным телефоном у уха и смотрит влажными от слез глазами на море. Сзади, пройдя через гостиную, к нему приближается Калипсо.

Тео. Хелена!..

Хелена. ...Я подумала: «Когда же он наконец позвонит?» Я уже сама хотела звонить тебе... чтобы сказать, что я еще никогда так много не думала о тебе, как... вчера вечером. Собственно, я думала о тебе всю ночь. А потом решила: позвоню прямо с утра и скажу тебе, что я обо всем подумала, Тео...

Тео (*перебивает ее, срывающимся голосом*). Он... он покончил с собой, Хелена!

Хелена (*бесцветным голосом*). Покончил с собой?..

Тео захлопывает свой телефон и всхлипывает, прислонившись к стене. Калипсо ласково кладет ему руку на плечо.

### *Подземный мир. Чертоги Гермеса. Ночь*

(*Общий план.*) Похожие на храм чертоги Гермеса в Аиде расположены на мощной, высокой скале, с которой хорошо видна мрачная равнина подземного мира.

Голос Мими. А не могу ли я попросить вас еще об одном маленьком... одолжении? Кажется, я забыл свой мобильный телефон в кармане брюк... э-э-э... моего трупа...

### *Подземный мир. Чертоги Гермеса. Колоннада / терраса. Ночь*

Роскошный открытый зал с фонтаном, террасой и примыкающей к залу опочивальней. С террасы и в просветы между колонн видна бескрайняя ширь подземного мира. Гермес и Мими возлежат на ложах перед бассейном, у низкого, богато накрытого стола. Гермес прихорошился для Мими: на нем длинное платье с глубоким декольте и он сильно накрашен. На Мими тоже длинное одеяние.

Гермес. Мимиляйн! Ты же хочешь ее забыть! Если ты сейчас с ней еще раз поговоришь, ты будешь

ближайшие пару тысяч лет думать только об этом разговоре. Ну зачем тебе это нужно?..

М и м и (*в отчаянии*). Да, конечно... Я хочу ее забыть...

Он всхлипывает. Гермес встает, подсаживается к нему, зачерпывает золотой чашей воды из бассейна и подносит ее к губам Мими.

Гермес. Тебе надо просто много пить, Мимиляйн. Много, много воды из Леты, реки забвения... или... просто влюбиться еще раз...

Гермес прижимается к Мими, который залпом осушает чашу.

*Подземный мир. Чертоги Гермеса. Колоннада / терраса / спальня. Ночь*

Музыка. Гермес держит в объятиях уже изрядно одурманенного водой Леты Мими и несет его в танце по большой террасе, с которой виден ночной подземный мир. Он старается как можно крепче прижать к себе Мими и направляется с ним вдоль освещенного бассейна в спальню. В спальне он бросает его на широкое, покрытое шелком ложе и склоняется над ним.

Гермес (*страстно*). Как ты предпочитаешь? Погречески? По-римски? Или ты больше любишь нежно... ласково? Ты только скажи мне, как ты хочешь! Может... э-э-э... то так то эдак, а? *Borderline?*<sup>1</sup> Би... латерально?..

Мими (*устало*). Да... би... би... «би» — это, наверное, замечательно...

Гермес. Я не «би». Я *и* то *и* другое. А если разойдусь как следует — могу быть даже «три»...

Мими испуганно смотрит на него.

---

<sup>1</sup> Пограничная полоса (*англ.*).

Мими. «Три»?..

Гермес (*шепотом*). ...А «три», скажу я тебе, это уже не просто «замечательно», «три» — это лед и пламя, вместе взятые!..

Гермес пытается поцеловать Мими. Тот отстраняется и садится.

Мими. Послушай, Гермиде... «би» или «три», или как ты там еще можешь, — это все не для меня. Я... не люблю всю эту лилово-розовую голубизну.

Гермес (*обиженно*). Я не голубой, я гермафро...

Мими (*прерывает его*). Мне от этого легче не будет, Гермиде.

Гермес. Еще как будет, Мими. Я могу быть для тебя всем, чем ты хочешь, хоть женщиной — любой женщиной, какую ты только пожелаешь... я все тебе сделаю... хоть блядь, хоть монашку, *blow-job*<sup>1</sup> и простое трахало... Мими, скажи, чего ты хочешь, и я все сделаю...

Мими печально смотрит на Гермеса.

Мими. Я хочу... к своей Звездочке.

Он встает, молча идет на террасу и, облокотившись на парапет, смотрит вниз, во мглу подземной ночи.

(*Крупный план.*) Гермес смотрит вслед Мими. Он видит, как взгляд Мими с тоской устремляется ввысь. Тонкая, хитрая улыбка играет на губах посланника богов.

Гермес. Жаль... Нам могло бы быть так хорошо вместе. Прощай, мой романтический друг.

(*Крупный план.*) Гермес сует ноги в свои крылатые сандалии.

(*Крупный план.*) Мими в отчаянии смотрит на пепельно-черный, завешенный тучами небосвод подземного мира. За

---

<sup>1</sup> Минет (*англ., груб.*).

кадром, в спальне, слышится громкий шорох, похожий на хлопанье крыльев большой птицы. Мими удивленно обращается и смотрит в сторону спальни. (Point of view: Мими.) Гермес исчез.

*Телевизионная студия. Вечер*

Ток-шоу в телевизионной студии. Телеведущий Робби Гединер болтает перед публикой со своими гостями, Венерой Моргенштерн и Харри Нойманом.

Гединер (с сияющей улыбкой). ...«Куда уходит любовь, когда она уходит?»... Ведь эту песню Мими Нахтигаль, кажется, написал еще тогда, когда вы были вместе... э-э-э... то есть до того, как вы с Харри...

Харри. Это всего лишь текст шлягера, Бобби...

Гединер. Робби.

Харри. ...Робби... а не любовная автобиографическая лирика.

Гединер. Да-да, конечно. Но...

Харри. ...Никаких «но»! Это просто текст, который сделал автор-текстовик. Так что вряд ли за этими словами стоят какие-то великие переживания. Если кто-то пишет «Yellow submarine», это совсем не значит, что он плавал на подводной лодке.

Смех в зале.

Гединер. Разумеется, но... если теперь, так сказать, заглянуть из настоящего в прошлое — это звучит как-то... как предсказание, что ли... как пророчество, если хотите. Он что, уже тогда был болен?

Венера (удивленно). Болен?..

Гединер. Ну... вы ведь тогда, на этом мероприятии, месяц назад, когда случился этот скандал, —

вы ведь сами упомянули... что-то вроде... э-э-э... рака мозга...

Венера. Рак мозга?.. Да ничего подобного я не говорила!

Гединер. Ну как же... Вот, пожалуйста.

Он достает вырезку из газеты и читает.

Гединер. ...Венера Моргенштерн. Двоеточие. «Да у тебя с головой не все в порядке! Тебе надо лечиться!» Может, вы имели в виду...

Венера. Он совершенно здоров... был и есть... и...

Гединер. По свидетельству жильцов его дома, он в последнее время вообще не заходил в свою квартиру, спал на лестничной площадке, совершенно опустился и питался одними холодными сосисками. Очень интересно, не правда ли?

Харри. Что он жрет холодные сосиски?

Гединер. Нет... что... он от этого разрыва... похоже, страдает больше, чем...

Харри. Так. Я предлагаю поменять тему, о'кей, Бобби?

Гединер. Робби. С удовольствием, но... э-э-э... этот человек...

Харри. Этот человек для нас умер.

Гединер (*обращаясь к Венере*). И для вас тоже?

(*Крупный план.*) Венера.

Венера. Э-э-э... Не совсем...

Харри (*за кадром*). Нет, совсем! Он нужен нам, как моей жопе дверь с французским замком! Повторяю для тех, кто не расслышал: как моей жопе дверь.

Гединер (*за кадром*). Значит, так оно и есть?

Венера. Что именно?

Гединер. Что женщины — такие.

Венера. Какие?

Гединер. Ну... э-э-э... не такие чувствительные, как мужчины, менее сентиментальные, более прагматичные... жестокие... Когда роман кончается...

Венера несколько секунд смотрит на Гединера с выражением муки на лице.

Венера. Да... наверное...

*Подземный мир. Чертоги Гермеса.*

*Терраса / спальня. Ночь*

Мими все еще стоит у парапета на террасе и с тоской смотрит на небо. (*Крупный план: Мими, его удивленный взгляд.*) (*Point of view: Мими.*) В черной туче вдруг появляется просвет, в котором загорается звезда. Эта звезда разгорается все ярче и, судя по всему, приближается к дворцу. Мими неотрывно смотрит на нее. Звезда все ближе и ближе и наконец на глазах у изумленного Мими опускается в виде сгустка сияющего света на террасу. (*Крупный план.*) Отблеск сияния на лице Мими; он словно ослеплен им. (*Point of view: Мими.*) Из этого света выходит женщина и, сладко улыбаясь, идет к Мими. Мими смотрит на нее, не веря своим глазам. Женщина — в старом плаще, с мокрыми волосами — выглядит именно так, как выглядела Венера в первый вечер, когда Мими увидел ее.

Мими. Звездочка?..

Он мелкими, нерешительными шагами приближается к Венере, останавливается перед ней и дрожащей рукой касается ее лица, словно желая убедиться в том, что это и в самом деле она, а не мираж.

Венера—Гермес. Я тоже не выдержала без тебя, Мими. Я не могу без тебя.

Мими совершенно потрясен. Он смотрит на Венеру как зачарованный, потом заключает ее в свои объятия. Они страстно целуются, затем рука в руке идут в спальню. (*Вид сзади.*) На изящных сандалиях Венеры — золотые крылышки. Мими и Венера—Гермес опускаются на широкое золотое ложе.

*Подземный мир. Чертоги Гермеса. Спальня. Вечер*

Обнаженные Мими и Венера предаются любви.

*Телевизионная студия. Вечер*

Гединер обращается к публике.

Гединер. Господа! Венера Моргенштерн, которая в ближайшие дни даст концерт и в нашем городе, дарит нам на прощание одну из лучших песен Мими Нахтигаля, лучший шлягер своей нынешней программы — «Куда уходит любовь, когда она уходит?».

Публика аплодирует. Венера встает, подходит к микрофону и поет.

Венера (*поет*)

Куда уходит любовь, когда она уходит?..

Уже через минуту ее начинают душить слезы.

*Подземный мир. Чертоги Гермеса. Спальня. Вечер*

Пение Венеры продолжается. Мими и превратившийся в Венеру Гермес страстно предаются любви.

Венера (*за кадром*)

...И где твой взгляд, разбивший мое сердце?  
Где чудо той простой улыбки?..  
Где колдовство твоего голоса?  
Куда уходит любовь, когда она уходит?..

*Телевизионная студия. Вечер*

Венера (*поет*)

...Она была большой, как океан...  
Никто не в силах был отнять ее у нас...  
Даже тогда, когда мы лгали,  
Когда друг друга предавали,  
Она не покидала нас, не уходила,  
Как верный пес, которого прогнали...  
Она ушла тайком, так тихо, незаметно,  
Оставив нас одних...

Венера судорожно глотает, всхлипывает, изо всех сил пытается сохранить самообладание, но ей это плохо удается. В конце концов она умолкает и, покачнувшись, теряет сознание и падает. Фонограмма звучит дальше. Зрители затаили дыхание. Они явно не понимают, настоящий ли это обморок или просто «драматический элемент» исполнения. Харри и Гединер тоже в первое мгновение словно парализованы, затем Харри вскакивает с места, подбегает к Венере и склоняется над ней. Зрители тоже вскакивают с мест.

Гединер. Господа! Прошу вас, успокойтесь! Ничего страшного не произошло. Все в порядке...

Харри. Звездочка... Моя Звездочка...

*Больничная палата. День*

Комната сплошь заставлена вазами с цветами, она просто утопает в цветах. Посреди этого моря цветов видны две

головы — Харри и Венеры. Харри, небритый, но счастливый, сидит у кровати Венеры. Венера сидит в постели, с подносом на коленях. Харри кормит ее. Она механически жует, глядя отсутствующим взглядом прямо перед собой.

Венера. Я не знаю... что это было... Это было как...

Харри. Это был мгновенный упадок сил на фоне перевозбуждения. Ты просто отключилась на пару минут.

Венера. Нет, нет, до этого... когда я пела... Он вдруг как будто оказался рядом... как будто был где-то очень далеко и в то же время рядом... как будто смотрел на меня... издалека.

Харри. Ничего особенного. Это же телевидение. Может, он и в самом деле смотрел на тебя по телевизору. Может, у него там на этом острове спутниковая антенна. С такой антенной ты можешь смотреть любую программу, в какой бы дыре ты ни сидел.

Венера. Да... но... я тоже видела его.

Харри. А это уже ненормально.

Венера. Вот я и говорю... и он был не один.

Харри. Ясное дело. Он парень не промах. Поймал там небось какую-нибудь местную куклу и пилит ее потихоньку.

Венера (*неприятно пораженная этой мыслью*). Ты думаешь?..

Харри. Конечно. Я бы на твоём месте радовался, что у него есть другая. По крайней мере не будет доставать тебя своими километровыми «голосовыми сообщениями».

Венера. Я и радуюсь... Еще как! Кстати... он... что-то давно не звонит...

Харри. Звездочка! Ты можешь наконец поставить жирную точку в этой мыльной опере? Он смотрит на

тебя, ты смотришь на него — чушь собачья! Твоя проблема в том, что ты просто гипер... э-э-э... сверхчувствительная натура. Но в этом и твоя сила как певицы. Поэтому слушатели от тебя и тащатся. Потому что ты... когда поешь, ты не просто поешь — ты живешь тем, *что* поешь. И живешь на всю катушку. И доводишь себя до такого супер... э-э-э... мегаэмоционального состояния, что уже непонятно... э-э-э... где искусство, где жизнь. Понимаешь? И где между ними граница... Это всё его песни виноваты.

Венера смотрит на Харри, словно хочет что-то сказать. Но, так ничего и не сказав, закрывает на несколько секунд глаза.

**Харри.** ...Они все слишком грустные, а это для тебя вредно, они не дают тебе распрямиться. Надо срочно что-нибудь повеселее, потому что... Любовь ведь может быть и веселой, понимаешь? Меньше эмоций, больше углеводов, говорит врач. Перед каждым выступлением — тарелка спагетти или что-нибудь в этом роде, а перед каждым номером, требующим самоотдачи, — пару таблеток глюкозы! Вот увидишь, Звездочка, все будет хорошо!

**Венера (твердо).** Да... Дай-ка мне мой мобильник, Харри, и оставь меня, пожалуйста, одну!

Не сводя глаз с Венеры, Харри встает, сует руку в ее сумочку, достает ее мобильный телефон и передает его ей. Затем медленно направляется к двери. Венера тем временем набирает номер. (*Крупный план: Венера.*)

**Голос Мими.** Вы набрали номер Мими Нахтигала. Оставьте, пожалуйста, сообщение после сигнала...

Венера (*в телефон*). Это я, Мими. Я только хотела тебе сказать, что я хочу к тебе.

(*Крупный план.*) Харри стоит, словно окаменев, у закрытой двери.

Венера (*за кадром*). ...Я... не могу без тебя жить, Мими. Я люблю тебя...

Харри опускается на стул, стоящий у двери, и неотрывно смотрит на Венеру поверх моря цветов.

Венера (*за кадром*). ...Я прерываю турне и хочу приехать к тебе. Жду твоего звонка. Пожалуйста, позвони мне! Пожалуйста!..

#### *Бухта перед виллой «Хелена». Вечерние сумерки*

На берегу стоят Тео, Калипсо и священник и с серьезными лицами смотрят на море.

Посреди бухты виден деревянный плот, на котором пылает погребальный костер, пожирающий завернутое в саван тело Мими. (*Крупный план.*) Калипсо поворачивает голову к Тео и смотрит на него. (*Крупный план.*) Глаза Тео полны слез. (*Общий вид.*) Горящий плот медленно движется в открытое море.

#### *Перед пастушьей хижинкой Калипсо. Ночь*

Перед пастушьей хижинкой, рядом с источником, сидят Калипсо и Тео. Тео поднимает глаза и смотрит на Калипсо.

Тео. Что ты на меня так смотришь, Калипсо?

Калипсо. Это ты смотришь на меня, господин.

Тео (*горестно качая головой*). Я потерял друга, потерял голову и... никак не могу... все это осознать.

К а л и п с о. Тот, кто теряет голову, находит свое сердце.

Тео смотрит на нее; в глазах его — последние остатки скепсиса.

Тео. Это... древняя греческая поговорка?

Калипсо смотрит на него с чарующей улыбкой.

К а л и п с о. Когда... Одиссей во время своих путешествий высадился на остров Калипсо, у него ничего не было, он все потерял: друзей, корабль, жену...

Она зачерпывает ладонями воду из источника.

К а л и п с о. ...Калипсо дала ему пищу, питье и предложила ему свое мягкое ложе. Она сказала ему: «Пей, Одиссей! Кто останется со мной и напьется из моего источника, тот обретет вечную жизнь, вечную любовь и вечную страсть!»

Тео смотрит на нее как загипнотизированный.

К а л и п с о. Пей!

Она протягивает ему воду. Тео пьет из ладоней Калипсо. Потом она целует его, он обнимает ее, и они опускаются на траву.

### *Морской паром. Пирейский порт. Ночь*

Большой морской паром стоит у причала. Толпа пассажиров устремляется на борт. Последней поднимается Венера. Она в светлом плаще. У нее маленький чемодан на колесиках.

### *На борту парома. Ночь*

Венера стоит на корме, на верхней палубе. На нижней палубе какая-то женщина в черном подходит к поручням. Венера видит ее и узнает в ней Хелену.

Венера. Хелена?.. Хелена!

Хелена оборачивается и с удивлением замечает на верхней палубе Венеру. Она спешит к ней и обнимает ее.

Хелена. Венера! Бедняжка! Это так... ужасно, когда разлука принимает... такой... бесповоротный...

Венера (*возбужденно*). Да-да! Я сначала тоже думала, что между нами все кончено раз и навсегда... Но потом до меня вдруг совершенно внезапно дошло, — как будто током ударило! — что... нам с ним надо быть вместе... и теперь уж я точно знаю, что мы *будем* вместе, до конца жизни!

Хелена постепенно осознает, что Венера ничего не знает о смерти Мими.

Хелена. Венера... Мими...

Венера. Да-да, я знаю — эгоист, деспот, капризный, истеричный и все такое прочее. Но это мой мужчина. Мужчина моей жизни. И поэтому мы поженимся.

Хелена (*осторожно*). Венера... я...

Венера. А если ты думаешь, что я спятила, то ты совершенно права! Я так счастлива! Я еще никогда не была такой счастливой!

Хелена. Венера, Мими умер.

Венера смотрит на нее, едва заметно отрицательно качая головой. Хелена кивает и обнимает ее за плечи. Венера, не произнося ни слова, машинально продолжает качать головой. Потом медленно спускается на нижнюю палубу. Кормовой борт парома поднимается, и судно отчаливает.

### *Подземный мир. Чертоги Гермеса. День*

(*Крутой план.*) Мими высовывает из-под простыни голую ногу и ищет на ощупь Венеру. Наткнувшись на пустоту, он удивленно выпрямляется и оглядывается по сторонам.

М и м и. Звездочка!..

Он встает с ложа, надевает платье и выходит в колоннаду.

М и м и. Звездочка!.. Звездочка!.. Звездочка!..

Сзади в кадр входит Гермес в своем прежнем обличье.

Гермес. Кого ты ищешь?

М и м и. Звездочку... Где она? Что ты с ней сделал?..

Мими неотрывно смотрит на Гермеса, потом взволнованно подходит к нему. Гермес отстраняет его жестом руки.

Гермес. Ее здесь никогда не было.

М и м и. Нет, это была она! Где она?

Он бросается на поиски Венеры.

М и м и (*кричит*). Звездочка!..

Его крик тонет в безбрежных просторах подземного мира. Он беспомощно смотрит на Гермеса, который медленно приближается к нему.

Гермес. Ты уверен, что она была здесь?

М и м и. Да, она была здесь.

Гермес. И ты... совершенно уверен, что... это была именно *она*?

М и м и. Не понял?.. Что ты хочешь сказать?

Гермес. Ты уверен, что... она была не только в твоем сознании?.. В твоем воображении?.. Что это была не иллюзия?

М и м и. Я держал ее в своих объятиях! Я целовал ее! Я спал с ней... вот здесь, на этой кровати...

Гермес. А если ты... все-таки... держал в своих объятиях кого-нибудь другого? Полагая, что... это твоя Звездочка?..

Мими почти со страхом смотрит на Гермеса

Мими (*тихо*). Нет, нет... Этого не может быть. Никто не мог заменить ее. Никто.

Гермес. Никто?..

Гермес на глазах у Мими превращается в Венеру и устремляет на него печальный взгляд. Мими в ужасе смотрит на искусственную Венеру.

Мими. Нет... нет...

Его начинает бить дрожь. Наконец он падает наземь без чувств. Гермес, вновь принявший свой облик, с состраданием смотрит на него.

*Вилла «Хелена». Гостиная / терраса. День*

Камера медленно движется от остатков надписи из таблеток на рояле к тахте и столу, где лежат вещи умершего: костюм, ботинки, мобильный телефон, записная книжка и т. д., а также старая дорожная зубная щетка и почтовый конверт с надписью: «Венере». (*Крупный план.*) Словно окаменевшая, Венера стоит у рояля и никак не может постичь смысл случившегося. Она берет зубную щетку, проводит пальцем по щетине, потом сует щетку в карман плаща, берет конверт и выходит на террасу.

(*Общий вид сверху.*) Маленькая и потерянная, Венера стоит на террасе и смотрит на залитую солнцем бухту и мирно синее вдали море. (*Крупный план.*) Она вскрывает конверт и читает письмо.

Голос Мими (*за кадром*). «Дорогая Звездочка! Среди моих вещей ты найдешь маленькую синюю зубную щетку, которой мы с тобой две недели по очереди чистили зубы во время нашего путешествия на транссибирском экспрессе из Москвы во Владивосток, сначала ты, потом я, потом опять ты, потом я... Сохрани ее как память о том, что мы с тобой когда-то считали большой любовью... Прощай. Твой Мими».

*Долина Калипсо. День*

Хелена идет по холму вниз, в долину, и оглядывается по сторонам в поисках Тео.

Хелена. Тео!.. Тео!.. Тео!..

(Point of view: Хелена.) Перед пастушьей хижинкой сидит Калипсо и доит козу. Под оливковыми деревьями, в окружении овец, стоит Тео. На нем шерстяная накидка пастуха.

*Перед хижинкой. День*

Хелена, запыхавшись, стоит перед Калипсо, которая спокойно продолжает доить козу.

Хелена. Что здесь делает мой муж?

Калипсо. Он пасет моих овец.

Хелена. С какой стати?

Калипсо. Он стал пастухом.

Хелена. Что?

Калипсо (*с улыбкой*). Он пьет из моего источника и живет в моем доме.

Хелена. Мой муж?

Калипсо кивает с улыбкой.

*Маленькое пастбище посреди оливковых деревьев. День*

Вся дрожа от волнения, Хелена направляется к Тео, который спокойно стоит посреди своего стада, опершись на посох.

Хелена. Ты спишь в ее хижине?

Тео (*невозмутимо*). Да.

Хелена. В ее постели?

Тео. Да.

Хелена. С ней?

Тео. Да.

Хелена. Почему?

Тео. Не знаю, Хелена. Я знаю только одно: что это правильно и очень хорошо... Я очень доволен и счастлив.

Хелена. Оттого что спариваешься с этой телкой?

Тео (*деловито*). Она не телка, Хелена. Она скорее... козочка.

Хелена. Козочка? И сколько это уже продолжается? Явно не со вчерашнего дня.

Тео. Представь себе, со вчерашнего дня.

Хелена берет Тео за руку и пытается увлечь его за собой.

Хелена. Ну ладно, хватит дурака валять! Пошли. Тебе надо срочно побриться, принять ванну и переодеться в чистое — от тебя воняет, как... от верблюжьей задницы!

Тео отрицательно качает головой и высвобождает руку.

Тео. Нет, Хелена. Я остаюсь здесь.

Хелена. Тео! Не сходи с ума! Что ты собираешься делать с этой пастушкой? С этой «козочкой»? Она осточертеет тебе через три дня!

Тео. Напротив, я никак не могу насытиться... Мое желание превосходит мои возможности... э-э-э... в смысле наоборот: я и рад бы воздержаться, да не могу...

Он смотрит в сторону Калипсо, которая в этот момент, лукаво улыбувшись ему, исчезает в хижине.

Тео. Извини... Похоже, мне опять приспичило.

Хелена смотрит на его накидку, на ее глазах отчетливо оттопырившуюся ниже линии пояса.

Хелена. И... как часто... вы занимаетесь этим?  
Сколько раз... в день?

Тео. Ну... э-э-э... утром, в обед, вечером... и... э-э-э... так, иногда, между делом... спонтанно, на скорую руку... Извини! Если хочешь, подожди меня — я быстро!  
Тео спешит к хижине. Хелена ошарашенно смотрит ему вслед.

*Вилла «Хелена». Оливковая роща. День*

Венера стоит у колодца и смотрит в темный провал. Потом поднимает камень и, бросив его в колодец, прислушивается. Она опускается на колени и, перегнувшись через низкий край колодца, смотрит вниз. За кадром слышны чьи-то шаги и женский плач. Венера, словно застигнутая за чем-то предосудительным, быстро встает на ноги и, отступив на шаг от колодца, оглядывается.

(Point of view: Венера.) Рыдающая Хелена бежит к Венере и бросается ей на грудь.

*Вилла «Хелена». Гостиная. Ночь*

Венера и Хелена лежат бок о бок в постели. Хелена берет Венеру за руку. Они молча лежат с открытыми глазами и смотрят в потолок.

Хелена. Я хочу вернуть своего мужа!

Венера. Я тоже!

Хелена недоуменно смотрит на нее.

*Долина Калипсо. Ночь*

Музыка. Хелена в ночной сорочке решительными шагами направляется к хижине Калипсо.

*Пастушья хижина Калипсо. Экстерьер / интерьер. Ночь*

Хелена заглядывает в хижину через маленькое окошко. Там на ложе из соломы спят Тео и Калипсо. Тихо

блеют овцы. (*Крупный план.*) Хелена несколько раз глубоко вдыхает и выдыхает, стараясь успокоиться, затем идет к двери, тихо открывает ее, входит внутрь, снимает ночную сорочку, ложится рядом с Тео, натягивает на себя край одеяла и прижимается к мужу. Тео просыпается и смотрит прямо в лицо Хелене.

Тео (*сонно*). ...Э-э-э... что такое? Ты чего?..

Хелена (*шепотом*). Ш-ш-ш!.. Мне надо тебе кое-что сказать.

Она еще теснее прижимается к Тео.

Тео. Как?.. Что, прямо сейчас?..

Хелена (*шепотом*). Кое-что очень важное.

Тео. Что такое?..

Хелена (*тихо*). Я тебе изменила, Тео!

Тео (*истуганно встрепенувшись, громко*). Что?.. Что ты сказала?..

Хелена. Ш-ш-ш! Разбудишь свою «козочку»!

Тео. Повтори, что ты сказала?.. Сука!..

Тео хватает Хелену и бросается на нее в приливе внезапной страсти.

Калипсо просыпается. (*Крупный план.*) Калипсо удивленно смотрит на неистово совокупающихся супругов.

### *Оливковая роща перед виллой «Хелена». Ночь*

Венера, в ночной сорочке и плаще, медленно идет по оливковой роще к колодцу. (*Крупный план.*) Взгляд Венеры прикован к колодцу.

#### *У колодца*

Венера открывает железную дверь ограждения и подходит к темному жерлу. Она осторожно садится на край ко-

лодца, свесив ноги. Вид у нее испуганный, но решительный. Она отталкивается обеими руками от края колодца и прыгает.

*Подземный мир. На берегу Стикса. День*

Венера, в ночной сорочке и плаще, идет по унылой, серой равнине. На берегу Стикса она останавливается и беспомощно смотрит на окутанную туманом реку.

Венера (*тихо, неуверенно*). Мими!.. Мими!..

Вокруг, куда ни взгляни, — ни души. Вместо ответа слышится лишь зловещий шум — то ли свист ветра, то ли вой волков.

*Подземный мир. Чертоги Гермеса. Спальня. День*

Мими лежит, как тяжелобольной, с закрытыми глазами на золотом ложе, укрытый до самого подбородка. К нему подходит Гермес и вливает ему в рот воду Леты.

Венера (*за кадром*). Мими!.. Мими!

(*Крупный план.*) Гермес замирает на мгновение, тревожно прислушивается и озабоченно смотрит на Мими. (*Крупный план:* лицо спящего Мими.)

Венера (*за кадром*). Мими!.. Мими!

Гермес проводит ладонью перед закрытыми глазами Мими, чтобы удостовериться, что он действительно спит. (*Крупный план:* Мими. Гермес убирает руку — Мими крепко спит.) За кадром слышится шелест крыльев.

*Противоположный берег Стикса. День*

Общий вид с противоположного берега Стикса: из тумана выплывает плот Харона. Венера стоит впереди, на «носу» плота. На берегу, к которому приближается плот, появля-

ется Гермес, принявший облик Мими. Он медленно подходит к берегу. Сзади видны крылышки на его сандалиях.

(*Крупный план.*) Венера смотрит как зачарованная на берег и сияет от счастья, увидев своего возлюбленного. (*Крупный план.*) На губах Мими—Гермеса играет холодная улыбка. Не успел Харон причалить, как Венера, спрыгнув прямо в воду и теряя рассудок от счастья, бежит к Мими—Гермесу.

Венера (*растроганно*). Мими!.. Мими!

Раскрыв объятия, она спешит к Мими—Гермесу, который не сделал ни одного шагу ей навстречу.

Мими—Гермес (*холодно*). Что тебе здесь нужно?

Оторопевшая Венера останавливается и смотрит на Мими—Гермеса, на лице которого не видно ни малейшего следа радости.

Венера. Что... что мне здесь нужно? Я пришла за тобой... Ты разве не рад?

Мими—Гермес. Ты пришла слишком поздно.

Венера (*неуверенно*). Нет...

Мими—Гермес. Да.

Венера. Нет...

Мими—Гермес. Я нашел другую.

Венера. Другую?..

Мими—Гермес. И я счастлив с ней. Очень, очень счастлив.

Венера (*хватает его за плечи и трясет*). Нет! Нет!

Мими—Гермес (*отстраняет ее*). Не кричи, пожалуйста! Это обитель мира, покоя и гармонии.

Венера (*тихо*). Ты ведь... не мог меня так быстро забыть...

Мими—Гермес. Мог. По правде сказать, я тебя вообще не знаю. И я не желаю тебя больше видеть и слышать. Прощай.

Венера (*со слезами на глазах*). Ну почему ты вдруг так изменился ко мне, Мими?..

Мими—Гермес. Я не изменился, Звездочка. Я просто влюблен.

Венера. В кого?

Мими—Гермес (*мечтательно*). В женщину моей мечты... В женщину-мечту... Она... удивительна! Бесплодна. Женщина... подобная богине!

Венера борется со слезами, глядя на Мими, и кивает. Потом сует руку в карман и достает старую дорожную зубную щетку.

Венера. Что ж, желаю тебе счастья, Мими. Вот возьми!

Мими—Гермес. Что это?..

Венера. На память о том, что мы когда-то там, наверху, считали настоящей любовью.

Мими—Гермес. А-а...

Она поворачивается, чтобы вернуться на плот, но падает без чувств, как срезанный цветок. Мими—Гермес дает знак Харону, чтобы тот переправил Венеру обратно на тот берег.

(*Крупный план.*) Харон медлит, с состраданием глядя на женщину. Мими—Гермес властным жестом велит ему убрать наконец отсюда непрошеную гостью. В этот момент Венера вдруг поднимает голову и тихонько поет.

Венера (*поет*)

Ах, я потеряла его,  
мое счастье погибло.

Ах, лучше бы я не родилась,  
горе мне, что я живу на земле.  
Ах, дорогой мой, дорогой мой,  
ответь мне, услышь меня,  
ответь мне!  
Услышь меня,  
внемли моему голосу,  
зовущему тебя,  
зовущему тебя назад<sup>1</sup>.

*(Крупный план.)* Харон останавливается, его губы дрожат. Растроганный пением Венеры, он плачет. *(Крупный план.)* Мими—Гермес удивленно смотрит на Харона, потом на Цербера, который вдруг начинает жалобно скулить. *(Крупный план.)* У Мими—Гермеса тоже наворачиваются слезы на глаза. Потрясенный увиденным, он прекращает этот жестокий спектакль и вновь превращается в Гермеса Афродитоса.

*Вилла «Хелена». Оливковая роща. День*

Хелена и Калипсо, наклонившись над колодезем, смотрят вниз. Длинная, туго натянутая веревка уходит в черный провал колодезя. Оттуда, с большой глубины, слышится мужской голос, подающий какую-то команду на греческом языке. На другой стороне колодезя, напротив Хелены и Калипсо, стоят двое греческих полицейских. Услышав команду, они изо всех сил тянут веревку вверх и вскоре вытаскивают из глубины третьего полицейского. Он вылезает из колодезя, поворачивается к Калипсо и разражается длинной тирадой на греческом.

Хелена. Что он говорит?

Калипсо. Ничего. Все в порядке. Там ничего нет, да и быть не может.

---

<sup>1</sup> Из оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика».

Хелена. Но ведь ее следы ведут к колодцу и здесь обрываются. Обратное — ни одного следа. Значит, она прыгнула в колодец, Калипсо.

Она указывает на землю. (*Крупный план: следы Венеры на песке.*) Полицейский опять произносит длинную тираду на греческом, отчаянно жестикулируя, затем вежливо прощается, и все трое направляются к своей машине.

Хелена. Значит, бедняжка лежит сейчас где-то там, внизу.

Калипсо. Нет, Хелена. Она просто спустилась туда, чтобы вернуть его на землю.

Хелена (*в отчаянии*). Калипсо, пожалуйста! Сделай что-нибудь! Это же ужасно... сначала он, потом она... Кошмар!..

Хелена садится на край колодца и закрывает лицо руками. Калипсо садится рядом и пытается утешить ее.

Калипсо. Это совсем не ужасно. Это прекрасно. Она послушалась голоса любви. И как только она его найдет, они вместе вернутся обратно и будут очень счастливы. Надо просто подождать.

Тео (*за кадром*). Хелена! Хелена!..

На вершине холма появляется заспанный Тео — сначала его голова, затем вся его фигура, закутанная в одеяло. Он удивленно смотрит вслед полицейским, которые садятся в машину и уезжают. Потом он замечает женщин, сидящих обнявшись на краю колодца.

*Вилла «Хелена». Терраса. Экстерьер / интерьер. День*

Тео, в фартуке, вывозит из кухни через салон на террасу сервировочный столик на колесиках с роскошным завтраком. На террасе за столом, накрытым на три персоны, сидят

рядом Хелена и Калипсо. Тео ставит на стол еще два прибора: тарелки, вилки, ножи и салфетки.

Хелена (*указывая на эти два прибора*). Тео, убери эти тарелки!.. У меня кусок в горле застрянет!

Тео. Э-э-э... я... поставил их... просто символически...

Хелена. Ну а теперь, пожалуйста, так же... символически... убери их!

Тео бросает нерешительный взгляд на Калипсо и встает, чтобы убрать лишние приборы.

Тео. Я... просто хотел... так сказать, отдать дань местным обычаям, потому что... Калипсо говорит...

Калипсо. Я только сказала, что в нашей семье уже несколько лет каждый раз ставят на стол тарелку в память о покойном дедушке... и...

Хелена. Пожалуйста, Козочка, не говори ему такие вещи... У нашего дорогого мужа в голове и так все смешалось. Теперь нам надо его как-то вернуть в русло нормальной жизни. Как же нам теперь быть, всем троим? Послезавтра возвращается домой Леандер. Может, нам тебя удочерить?

Тео, направляющийся с лишними тарелками на кухню, застывает на месте.

Тео. Кого?

Калипсо (*недоверчиво улыбаясь*). Но тогда он будет моим отцом.

Тео (*в ужасе*). Она же тогда... будет моей дочерью!..

Хелена. А что нам еще прикажешь делать? Сказать Леандеру, что папа, мол, теперь любит не только маму, но еще и чужую тетю, которая будет жить

у нас?.. Уж лучше сказать ему: смотри, Леандер, наконец-то ты не один, у тебя есть большая сестренка...

Тео возвращается к столу с печально-задумчивым выражением лица и садится на свое место. (*Крупный план: Тео.*) (*Крупный план: Калипсо.*)

Хелена (*продолжает*). ...И можно было бы наконец опять вдвоем ходить в театр или в ресторан — она бы присмотрела за ребенком. И ты мог бы ходить с ней куда захочешь — потому что всегда мог бы сказать: это моя дочь. Очень даже удобно... для нас всех. (*Обращаясь к Тео.*) Почему ты не ешь?

Тео (*грустно*). Хелена... я... не хотел никаких удобств. Я хотел хоть раз в жизни...

Он размахивает руками, подыскивая подходящее слово.

Тео. ...испытать... э-э-э... романтическую любовь.

*Подземный мир. Чертоги Гермеса. Колоннада / спальня. День*

Гермес ведет Венеру через колоннаду в спальню, где безмятежно спит Мими. Гермес с тоской смотрит, как Венера садится на край кровати, нежно берет руку Мими и прижимает ее к щеке.

Венера (*тихо*). Любимый мой! Мой единственный и навеки родной!

Мими приоткрывает глаза и с усталой улыбкой смотрит на Венеру. Он явно принимает ее за Гермеса, который однажды уже ввел его в заблуждение.

Мими. Не трудись, Герми... Это, конечно, очень мило с твоей стороны, но у нас с тобой больше ничего не будет.

Венера (*недоуменно*). Мими, это я!

М и м и (*устало*). Да-да, я знаю, ты говоришь ее голосом, ты пахнешь, как она, поешь, как она, но это все без толку, поверь мне... Если уж я ее потерял, так дай мне хотя бы возможность спать и видеть сны о ней!

В е н е р а (*растроганно*). Мими, тебе больше не нужны сны обо мне — я здесь!

Она наклоняется к нему, чтобы поцеловать его. Мими отстраняется от нее.

М и м и. И прошу тебя, Гермис: отстань от меня со своими поцелуями и не лапай меня!.. Один раз ты меня обдурил, о'кей: я был пьян как свинья и... вообще, «би» или «три» — больше у тебя этот номер не пройдет!

В е н е р а (*с удивлением и злостью*). Что?..

М и м и (*растерянно*). Что — «что»?

В е н е р а. *Какой* номер больше не пройдет?..

Она поворачивается к Гермису — тот, лишь слегка смутившись, небрежно пожимает плечами. Затем она вновь переводит взгляд на Мими, который, резко выпрямившись, только теперь замечает Гермеса и изумленно смотрит то на него, то на Венеру.

М и м и (*совершенно сбитый с толку*). Кто... кто это?.. Что тут происходит?..

В е н е р а. Вот и я хотела бы знать, что тут происходит! Сейчас же говори мне, что за свинства вы тут устраивали в вашем «подземном мире»?..

М и м и (*не веря своим ушам*). Звездочка!..

В е н е р а (*возмущенно*). ...Иначе ты меня больше никогда не увидишь! И можешь гнить здесь, сколько хочешь, в своем олимпийском раю! В этом блядском элевсинском борделе!..

М и м и (*просияв*). Моя Звездочка! Это ты... это и вправду — ты!

Он притягивает Венеру к себе, обнимает и целует ее вне себя от радости. (*Крупный план*: Гермес печально отворачивается.)

*Берег моря у виллы «Хелена». Катер. День*

На берегу бухты стоит Калипсо и машет рукой вслед катеру, который только что отошел от причала и взял курс в открытое море. На корме катера стоят Тео и Хелена. Тео тоже машет Калипсо и посылает ей воздушные поцелуи.

Хелена. Через две недели в пятницу ты садишься в девять пятнадцать на самолет, спокойно поспеваешь на двенадцатичасовой паром — и к вечеру будешь у нее. А в понедельник в четырнадцать тридцать — обратно, и вечером уже дома. А? Этаким маленький славный удлиненный уик-энд.

Тео на мгновение перестает махать и подозрительно смотрит на Хелену.

Тео. А... ты что будешь делать?.. пока... меня нет?

Хелена. Ну, за меня не беспокойся... я... найду себе занятие.

Тео (*опять машет рукой Калипсо*). Я не хочу, чтобы ты опять встречалась с этим типом!

Хелена. Это не «тип», это очень серьезный, образованный человек с прекрасными манерами. Ты наверняка нашел бы с ним общий язык.

Тео (*возмущенно*). Ну конечно. Только этого мне как раз и не хватало! Я не собираюсь участвовать в подобных эротических аттракционах, девяносто девять и девять десятых процента из которых всегда заканчиваются разрушительными...

Хелена (*перебивая его*). ...Ну тогда — прощай «Козочка», Тео!

С этими словами она тоже машет Калипсо, которая уже почти слилась с берегом.

*Подземный мир. Берег Стикса. День*

Гермес стоит на берегу Стикса и машет вслед только что отчалившему плоту, на котором Харон увозит Венеру и Мими обратно на другой берег. Они стоят рядом друг с другом. Мими тоже машет Гермесу рукой на прощание.

Мими. Звездочка, теперь у нас все будет по-другому. Когда мы выберемся отсюда, мы начнем все сначала и будем все делать иначе.

Венера. Для этого, кстати, нужно, чтобы у нас не было тайн друг от друга и чтобы мы все друг другу рассказывали.

Гермес посылает, уже издалека, воздушный поцелуй. Мими отвечает ему тем же.

Мими. А я ничего против не имею.

Венера. Нет, имеешь. Потому что... каждый раз, когда я спрашиваю тебя, что это у вас там было за «би-три»... или как там эти свинства называются... — ты уклоняешься от ответа.

Гермес в последний раз машет рукой.

Мими. Тебе что, подробности нужны? Или как?..

Опечаленный Гермес поворачивается и уходит в туман.

Венера. Конечно нужны!

Мими. Я же не спрашиваю тебя, чем ты там занималась со своим Харри...

Венера. Он — не гомик...

Мими. Конечно. Он не гомик. Он — козел!

Венера. Послушай, мой Харри прекрасно ко мне относился.

Мими. Мой Герми тоже прекрасно ко мне относился. Еще как прекрасно! Он, можно сказать, молился на меня.

Венера. Ну так иди обратно к своему Герми, если он тебе так понравился!

Мими. Послушай, зачем ты сюда пришла? Чтобы нахамить мне?

Венера (*в ярости*). Я хамлю?.. Это ты хамишь!

*Подземный мир. Широкая равнина перед горным массивом.  
День*

(*Крупный план.*) Венера и Мими.

Венера. Я как дура прерываю турне, прыгаю в колодец, распеваю этим дохлякам арии, пока они не начинают лить слезы сострадания, — а ты мне рассказываешь, как хорошо тебе было с этим шизанутым педиком. И хоть бы слово благодарности!..

Мими. Извини, пожалуйста, но я все-таки покончил с собой из-за тебя — не каждый на это способен! Ну да ладно, что было, то было, и давай больше не будем говорить о прошлом. Давай смотреть только вперед, дорогая... Только положительный настрой! Смотреть только в будущее — и не оглядываться назад...

Венера и Мими идут по пустынной равнине на этом берегу Стикса в сторону мощного горного массива, вершина которого окутана облаками. Они то и дело останавливаются, смотрят друг на друга влюбленными глазами; время от вре-

мени то один, то другой открывает рот, словно порываясь что-то сказать, но потом они идут дальше, так и не нарушив молчание.

Голос рассказчика. Они шли молча, с серьезными лицами, растроганные, в горделивом сознании того, что они — первая влюбленная чета в истории человечества со времен Орфея и Эвридики, любовь которой оказалась сильнее смерти и которой был дарован еще один шанс на земле...

*Подземный мир. Горы. День*

Венера и Мими идут по тропе, которая все более отвесно уходит вверх, на горные кручи. Венера идет впереди, Мими за ней на некотором расстоянии.

Голос рассказчика. ...Они были полны решимости никогда больше не произносить слов гнева, осуждения, недоверия или несогласия. Лучше молчание, чем раздор, решили они. Ибо слишком наглядным было грозное предостережение — печальный пример Орфея и Эвридики, разрушивших все одним-единственным взглядом назад и вновь, на этот раз навсегда, потерявших свое счастье и свою любовь.

(*Крупный план.*) Мими смотрит на тропу, теряющуюся в облаках. Он вежливо покашливает, словно собираясь что-то сказать.

Венера (*осторожно*). М-м-м?

Мими. Э-э-э... нет, ничего.

Венера. Ты что-то хотел сказать?

Мими. Да нет, дорогая, я ничего не хотел сказать... просто... э-э-э... а мы вообще-то знаем, куда... куда мы идем?

Венера. Мы просто идем себе и идем, пока вновь не окажемся наверху.

Мими. А ты уверена, Звездочка, что эта тропа ведет именно туда?

Венера (*с легким налетом раздражения*). Мими... э-э-э... я тоже иду по ней в первый раз.

Мими. Да-да, конечно... Просто... эти вершины! Ты думаешь, что уже добрался до самой вершины, а за ней — еще одна... Надо было, наверное, все-таки спросить дорогу... чем топтать наугад...

Облака сгустились так, что Мими уже лишь с трудом различает впереди Венеру.

Венера. Я знаю, куда идти. Я чувствую это... Что-то мне говорит, что мы на верном пути...

Мими (*перебивает ее*). Ага... как тогда в Марракеше, когда мы восемь часов не могли выбраться с базара.

Венера (*раздраженно*). Я бы нашла дорогу...

Мими (*перебивает ее*). Не оборачивайся!..

Венера. ...Тем более что мы вообще собирались не на базар, а к бассейну перед отелем.

Мими. Ну да, конечно. И я даже знаю почему. Чтобы ты могла лишний раз пококетничать со своим массажистом. Ты думаешь, я ничего не замечал?

Венера. Массажиста, дорогой мой, ты заказал мне сам. Потому что тебе, видите ли, моя задница казалась слишком толстой.

Мими. Она и была слишком толстой. А сейчас ты, кстати, наоборот — слишком похудела... особенно попа...

Венера. Вот именно... От тоски по тебе...

Мими. На мой взгляд, тебе это не очень идет. Ты выглядишь... как-то... немного старше, что ли...

Венера (*обиженно*). Ты хочешь сказать, что моя тощая задница старит меня?..

Мими. Я не в отрицательном смысле, дорогая, я просто хотел сказать, что женщине с определенного возраста надо следить, чтобы не переборщить с диетой... чтобы тело не стало дряблым и лишняя кожа не висела, как... э-э-э...

Венера. Значит, у меня отвислая задница?

Мими. Ничего подобного я не говорил. Я просто хотел сказать, что раньше... когда мы познакомились... у тебя была самая хорошенькая попка на свете...

Венера, забыв все предостережения и добрые намерения, возмущенно оборачивается.

Венера (*зло*). Знаешь что, если тебе не нравится моя задница... иди ты...

Мими, который в этот момент пытается начертить в воздухе прежнюю форму Венериной попы, внезапно, влекомый какой-то невидимой силой, летит обратно вниз, в Аид.

Венера (*в ужасе*). Мими!..

Мими (*ностальгически*). ...Помнишь, как ты тогда сидела на мокром песке...

Венера (*кричит*). Мими! Стой! Куда ты?..

Она в отчаянии протягивает руки к Мими, который все быстрее отдаляется.

Мими (*уже издалека*). Эти две маленькие спелые виноградины...

Венера. Мими! Мими!..

(*Крупный план.*) Венера в отчаянии смотрит вниз. (Point of view: Венера.) Мими становится все меньше и меньше и наконец, превратившись в крохотную точку, исчезает в тумане.

*Берлин. Мост через Шпрее у острова Музеев. Ночь*

Мими идет со стороны Пергамон-музея по тому самому мосту, на котором когда-то впервые встретил Венеру. Холодно. Мими одет в темное зимнее пальто.

Голос рассказчика. Мими не давала покоя мысль о том, что любовь такого трагически-мифического масштаба могла разбиться о банальнейшие разногласия относительно некой анатомической детали. Измученный сознанием того, что его навсегда потерянная возлюбленная и в самом деле до конца жизни всерьез будет думать, что у него могли быть какие-то претензии к ее попе, Мими добился у своего старого друга Гермеса в виде исключения одноразовой трехчасовой визы в Берлин, с обязательным условием, что этот краткосрочный отпуск будет использован исключительно для устранения упомянутого недоразумения и ни в коем случае не станет поводом для каких бы то ни было сентиментально-ностальгических шагов и поступков.

Мими спускается по ступенькам пешеходного моста вниз и торопливо идет в направлении площади Жандарменмаркт.

*Берлин. Площадь Жандарменмаркт. Вечер*

Мими целенаправленно идет через пустынную площадь Жандарменмаркт к ярко освещенному Концертному залу.

*Концертный зал. Партер. Вечер*

В зале уже темно, но занавес еще закрыт. Мими протискивается между кресел партера, беспокоя пожилых дам, которым приходится вставать, чтобы пропустить его. Наконец он добирается до своего места в центре третьего ряда и садится. Занавес поднимается, одновременно вступает ор-

кестр. Музыка: вступление к песне Мими Нахтигалья «Все ночные улицы».

*(Крупный план: Мими.)* Довольная улыбка пробегает по лицу Мими, когда он слышит первые такты написанной им когда-то песни. Он в ожидании смотрит на сцену, залитую призрачным синим светом. Из глубины сцены вперед выходит женщина, освещенная только сзади, отчего виден лишь ее силуэт. Под аплодисменты публики она медленно подходит к микрофону, где на нее падает луч прожектора. В ярком свете перед зрителями предстает стройная, хрупкая фигура пожилой женщины лет семидесяти — Венеры Моргенштерн.

*(Крупный план.)* Улыбка на лице Мими гаснет. Оцепенев от неожиданности, он неотрывно смотрит на певицу.

Венера *(поет)*

Все ночные улицы мной давно исхожены,  
Я все моря давно избородил,  
Все звезды с неба в мой мешок уложены,  
И все бокалы я прилежно осушил.  
Ночами белыми чего-то я искал,  
Крылом израненным стучал в твоё окно,  
Не раз в отчаянье себя я проклинал,  
Ведь то, чего искал я, найти мне не дано.  
Где же твои песни? Спой ещё хоть раз...  
Спой мне свои песни, песни о любви.  
Песни о любви.  
Как долго мое сердце ты не отпускаешь!  
Я не могу забыть тебя, не в силах, понимаешь?

Мими боится пошевелиться. Ему трудно поверить тому, что он видит, а еще труднее — переносить это зрелище. Не дожидаясь конца песни, он встает и протискивается между кресел в обратном направлении, к выходу.

*Площадь Жандарменмаркт. Вечер*

Общий вид площади. Идет снег. Мими спускается по лестнице от Концертного зала и идет через площадь.

Перед домом Мими. Мими стоит перед входной дверью и смотрит на таблички с фамилиями жильцов под кнопками звонков. (*Крупный план.*) На всех табличках написаны фамилии, только верхняя, с номером его бывшей квартиры, пуста. Мими отступает на несколько шагов от двери и смотрит вверх, на темные окна.

Короткая ретроспектива: квартира Мими. Молодые Венера и Мими лежат в постели.

Мими поворачивается и собирается уйти, но тут вдруг от Концертного зала к дому медленно идет Венера. В руке у нее букет цветов. Мими застывает на месте и смотрит на нее — пожилую даму, одетую в элегантную дорогую шубку. Заметив его, она останавливается и тоже смотрит на него. (*Крупный план.*) Мими неуверенно улыбается ей. (*Крупный план.*) Венера отвечает ему приветливой улыбкой.

Венера. Вы похожи на одного человека, которого я когда-то хорошо знала...

Мими. Вы тоже...

Венера. ...на человека, которого я очень любила когда-то, давным-давно...

Мими. Значит... ему должно быть сейчас... э-э-э... приблизительно столько же лет, сколько и вам.

Венера. Больше. Он был немного старше меня. Но я, вспоминая его, вижу его совсем другим... Я вижу его таким, каким он был, когда мы с ним впервые встретились. Странно, правда?

Мими. Да-да... странно. И со мной та же история.

Венера. Действительно странно. Чем дальше какие-то события отходят в прошлое, тем легче помнить

только хорошее. А плохое забывается. Не хочу даже вспоминать, как он себя обычно вел. А в конце вообще — разошелся так, что... просто кошмар какой-то...

Мими. Может, он вовсе и не хотел вас обидеть.

Венера. Нет, нет, еще как хотел. Знаете, что он сказал мне?

Мими (*робко*). Нет... И что же?..

Венера. Я даже не могу этого повторить!

Мими. Не стесняйтесь, говорите!

Венера отрицательно качает головой.

Венера. Во всяком случае, я ему в ответ на это сказала: «Если так, то катись ты... к чертям, в таргарары! Придурок...» Что он и сделал... к сожалению. Но это было правильно.

Мими. Правильно?..

Венера. Конечно. Ведь у нас была такая любовь! Сильнее просто не бывает.

Мими (*кивает*). Возможно.

Венера. Лучше вспоминать о чем-нибудь большом... настоящим...

Мими (*улыбаясь*). ...неповторимом... магическом... поэтическом...

Венера (*улыбается*). ...романтическом!..

Мими (*тихо*). ...невозможном...

(*Крупный план.*) Они смотрят друг на друга. Потом Венера подходит к Мими и целует его в щеку.

Венера. Спокойной ночи, Мими!

Мими. Спокойной ночи, Звездочка!

Венера поворачивается и уходит. К удивлению Мими, она идет прямо к его дому, открывает дверь и входит

внутри. Мими еще какое-то время стоит на пустынной площади. Взгляд его медленно поднимается вверх, к окнам его бывшей квартиры. В этих окнах вдруг загорается свет. Музыка (ария Орфея из оперы Глюка «Орфей и Эвридика»).

Голос рассказчика. Такова невероятная, но правдивая история Мими Нахтигалья и Венеры Моргенштерн. И если они не умерли, то живут и по сей день.

Общий вид площади сверху. Заснеженная площадь безлюдна.

Конец

## О ЛЮБВИ И СМЕРТИ

Когда меня никто об этом не спрашивает, я это знаю; как только кто-нибудь меня об этом спросит и я должен объяснить ему это — я этого не знаю.

*Блаженный Августин. Исповедь*

То, что Блаженный Августин говорит о времени, в равной мере можно отнести и к любви. Чем меньше мы о ней думаем, тем более естественным и само собой разумеющимся явлением кажется она нам; как только мы принимаемся ломать себе над ней голову, так сразу же попадаем в переплет. Это странное обстоятельство подтверждается тем, что с самого начала культурной истории человек как художник — а со времен Орфея человек как поэт — ни над чем так упорно не трудился, как над разгадкой тайны любви. Ведь поэты, как известно, пишут не о том, что они знают, а о том, чего они *не* знают, и делают они это по причине, о которой опять же ничего не знают, хотя и утверждают обратное. Это незнание и есть первичный импульс, побуждающий их братья за кисть, перо или лиру. (Гнев, скорбь, избыток чувств, деньги — вторичные мотивы.) Будь иначе, не было бы ни стихов, ни романов, ни драм и т. п. — а одни лишь декларации.

Любовь, похоже, включает в себе нечто загадочное, нечто, чего нельзя точно знать и что можно лишь очень условно объяснить. Впрочем, то же самое можно сказать и о первичном взрыве или о прогнозе погоды на две недели вперед. Однако теория первичного

взрыва или проблемы метеорологического прогноза волнуют поэтов и их публику гораздо меньше, чем проблемы любви. Следовательно, загадочность — далеко не единственное ее свойство. Очевидно, что каждый человек воспринимает ее как нечто жизненно важное и непосредственно касающееся его лично, нечто настолько важное, что даже астрофизик на время выбора спутницы жизни забывает о первичном взрыве — не говоря уже о прогнозе погоды, — как о прошлогоднем снеге.

Но разве не касается то же самое и дыхания, утоления голода и жажды, пищеварения и дефекации? Ребенком я часто спрашивал себя, почему в романах люди никогда не ходят в уборную? Или, скажем, в сказках, в опере, в театральных пьесах, в кинофильмах или в изобразительном искусстве. Одна из важнейших функций человеческого организма, а порой — насущнейшая, самая жизненно важная, в искусстве совершенно не представлена. Вместо этого оно вновь и вновь, с немыслимыми подробностями, во всех возможных вариациях освещает улады и муки любви и все ее прелюдии, кульминации и финалы, без которых, как я тогда полагал, прекрасно можно обойтись. Почему в истории человечества никогда не было культа экскрементов, зато были культы женской груди, вагины и фаллоса? Мысль сама по себе не такая уж глупая, хоть и родилась в детском мозгу. В платоновском «Пире» врач Эриксимах видит в наполнении и опорожнении человеческого тела такое же проявление Эроса, как во взаимном влечении двух человеческих душ. Однако среди семи участников пира, разглагольствующих о сущности любви, Эриксимах — самый неис-

кушенный оратор. Для него, как естествоиспытателя, Эрот есть не что иное, как некий гармонизирующий основополагающий принцип, своего рода физическая константа, вносящая порядок в мир, причем во всех областях человеческой жизни, от сельского хозяйства до смены приливов и отливов, от музыки до икоты. Сегодня он бы, вероятно, определил любовь как одно из бесчисленных проявлений действия ферментов, гормонов или аминокислот. Нам это кажется чересчур прозаической точкой зрения. И не очень-то утешительной. И еще менее убедительной. Ибо определять — значит не обобщать, а, напротив, выделять, отграничивать от общего. Если мы говорим о любви, которая, как нам кажется, есть нечто особенное, то нам мало чем поможет утверждение, что она представляет собой некий универсальный основополагающий принцип, которому в равной мере подчиняются и приливы, и органы пищеварения. С таким же успехом автор подобного утверждения мог бы сказать нам, что смерть есть термодинамический феномен, в равной мере касающийся и амёб, и черной дыры в созвездии Пегаса. То есть ничего не сказать.

Допустим, любовь тоже имеет свои физические и химические, механические и вегетативные аспекты. Стендаль, например, в одном случае называет ее кристаллизацией, в другом — жаром, лихорадкой. Сократ называет ее в «Федре» опьянением, болезнью, безумием. Однако, прибавляет он, это не такое уж плохое опьянение, это — лучшее опьянение, какое только может быть, и не такая уж губительная болезнь, и не простое человеческое безумие в патологическом смысле, а внушенная свыше и стремящаяся к божествен-

ному *мания*, божественное безумие, дарующее крылья душе, заключенной в темницу телесности. Правда, Эрот сам по себе не является богом, он ни хорош, ни плох, ни прекрасен, ни уродлив, он — великий демон, посредник между человеком и богами, деспот, насильно вселяющий в человека жажду того, чего ему недостает: красоты, добра, счастья, совершенства — божественные атрибуты, отблеск которых влюбленный видит в возлюбленном, — и, наконец, даже бессмертия. Эрот есть «стремление зачатию и рождению в прекрасном», так говорит Диотима, «мудрейшая из женщин», о которой Сократ рассказывает в «Пире». И в этом «зачатии и рождении в прекрасном», в том числе и физически-животном, но прежде всего духовном, педагогическом, художественном, политическом, философском — одним словом, во всем, что мы называем творческим, — состоит причастность человека к бессмертию, так как оно преодолевает границы смерти. Однако с оговоркой «в прекрасном» — очень важное дополнение; «зачатие и рождение в прекрасном» значит — в тоске по тем божественным атрибутам, которых недостает нам, людям.

Это, конечно, как говорится, крепкий табак, но аромат его, как ни странно, не рассеялся за два с половиной тысячелетия. Все, что под этим небом пишет и поет — от дурацкого шлягера до «Фиделио» и «Волшебной флейты», от дешевого романа до «Амфитриона» Клейста, — стремится выразить свое убеждение в том, что любовь есть нечто возвышенное, небесное, спасительное, а термины, к которым прибегают для описания и восхваления ее, по сей день остаются религиозно окрашенными. И это — вполне убедительное отличие ее от экскрементов.

## ТРИ ПРИМЕРА

Недавно я ехал на машине по городу. На одном перекрестке, печально известном своими микроскопическими дозами зеленого сигнала светофора, я надолго застрял в одной из четырех или пяти колонн автомобилей, которые каждые пару минут продвигались на несколько метров вперед. Слева и справа от меня водители развлекали себя как могли: кто-то закурил сигарету, кто-то искал подходящую музыку в своем радиоприемнике, кто-то разворачивал газету, а представительницы женского пола прихорашивались. Одним словом, предавались занятиям, обычным для застрявших в пробке участников дорожного движения.

В машине же, двигавшейся прямо передо мной, — выдавшей виды огромной колымаге марки «опель-омега» кофейного цвета, багажник которой пестрел наклейками глупейшего содержания («Шевели копыта! Время — деньги!», «Hunk when you're horny»<sup>1</sup> и т. п.), — молодая парочка развлекалась совершенно иным способом. Они то и дело с умилением пялились друг на друга, липли друг к другу, дурашливо тормозили и тискали друг друга и лизались. Время от времени, испуганно оторвавшись на секунду друг от друга и бросив лишенный какого бы то ни было смысла взгляд в окно, они вновь тарачились друг на друга как на чудо природы, словно впервые увиделись после нескольких месяцев разлуки, и вновь принимались целоваться. Она была за рулем. Этакая маленькая мышка с милым профилем, изящной шейкой, густыми распущенными во-

---

<sup>1</sup> «Гуди, когда хочется трахать» (англ.).

лосами, которые колыхались, когда она смеялась, мелкими блестящими зубами и живыми глазами. Он — который, кстати, скорее валялся, чем сидел, на переднем сиденье справа, вывесив за окно ногу и небрежно-величественно, как турецкий паша, обнимая ее за плечи, — напротив, имел настолько отталкивающий вид, что одним этим видом мгновенно отбивал всякую охоту не только общаться с ним, но даже думать о нем. Мерзкий тип, грубость в каждом движении, жирный загар, бритый череп, серебряное кольцо в левом ухе, прыщавая кожа, приплюснутый нос и постоянно открытый рот, из которого он, даже целуясь, не вынимал жевательную резинку. Каждый объективный наблюдатель должен был бы прийти только к одному мнению: что эта милая крошка не заслужила такой чудовищной несправедливости.

Однако сама она, судя по всему, была совершенно иного мнения о своей участи. Она лишь на несколько секунд прерывала любовные игры, чтобы при очередном зеленом сигнале светофора на несколько метров сократить расстояние, отделяющее их от перекрестка. Потом она опять забывала обо всем на свете, кроме него, кроме игры в голубка и голубку, опять придвигалась к нему, чтобы целовать его и чтобы ему удобней было ее лапать. И что еще противней: она схватила его правую клешню и принялась один за другим совать себе в рот толстые пальцы, в шутку кусая их своими безукоризненными зубками, в то время как он, запустив свою левую лапу в ее роскошную каштановую гриву, ерошил ее волосы и, судя по всему, пригибал ее шею вниз, потому что она в конце концов, то ли поддавшись принуждению, то ли повинувшись своему

собственному вожделению, нырнула вниз, к его животу, и исчезла из моего поля зрения; о характере дальнейших ласк красноречиво сигнализировали его сладострастно закинутый назад голый череп и дрыгающаяся за окном машины нога в грязной кроссовке.

Тем временем опять загорелся зеленый, и за мной грянул хор возмущенных клаксонов. Наконец девица вынырнула обратно, с сияющим лицом и растрепанной гривой, уселась на свое место, а он, в ответ на очередной залп бибиканья, повернул ко мне свою мерзкую харю, жующую жвачку, — хотя я как раз и не сигналил, — растянул ее в похабной ухмылке и пальцем, только что ласкавшим ее красивые волосы, сделал самый непристойный жест, какой только можно себе вообразить. Она резко дала газу и, взвизгнув колесами, в последнюю секунду, уже почти на красный, как ракета, пролетела перекресток.

«Mann und Weib, Weib und Mann reichen an die Gottheit an»<sup>1</sup>, поется в «Волшебной флейте». Этот гимн любви поют Памина и Папагено. Памина в конце оперы благодаря Эроту вместе со своим возлюбленным Тамино попадает в храм мудрости; Папагено, со своими гораздо более скромными амбициями и более прозаическим чувством к своей возлюбленной Папагене, от которой ему кроме физических удовольствий нужно еще разве что немного общения, все же получает свою долю божественного счастья и бессмертия благодаря целой куче детей. И то и другое отрадно и вполне в духе Платона. Но как, вопрошал я себя,

---

<sup>1</sup> Мужчина и женщина, женщина и мужчина подобны божеству (нем.).

стоя перед красным светофором на перекрестке и глядя вслед уносящейся прочь парочке, — как Эроту подвигнуть *этих двоих* к «зачатию и рождению в прекрасном»?

Ну ладно, думал я, они молоды, очень молоды — наверное, еще и двадцати нет, — и потому глупы, с точки зрения Эрота. Он так вообще — просто глуп. Воплощение глупости. Да и она, эта милая девочка, тоже не блещет умом, как это, к сожалению, часто бывает с хорошенькими девочками. А глупцы, согласно Платону, не стремятся ни к прекрасному и доброму, ни к божественному блаженству, потому что вполне довольны собой. Мудрецы же не стремятся ко всем этим благам, поскольку уже обладают ими. Лишь те, кто посредине, кто являет собой нечто среднее между глупцом и мудрецом, то есть простые смертные, такие как мы с вами и все остальные, стоящие в пробке и терпеливо ждущие зеленого сигнала светофора, вообще достигаемы для стрел Эрота. Что же касается сцены в «опеле-омега» кофейного цвета, то мы имеем здесь дело отнюдь не с любовью или чем-то хотя бы отдаленно напоминающим любовь, а всего-навсего с тошнотворным ничтожеством.

Несколько дней спустя я был в гостях в одной бургерской семье. На таких званых обедах гвоздь программы обычно — некий почетный гость, ради которого, собственно, другие гости и принимают приглашение, радуясь возможности свести интересное или выгодное знакомство. В данном случае таким гвоздем программы была свежеиспеченная супружеская чета: она — известная меценатка семидесяти с чем-то лет,

белокурая пышка, он — лет пятидесяти пяти, румынский хореограф и бывший танцовщик с мировым именем, с иссиня-черными волосами и на зависть прямым позвоночником. Все присутствующие уже были наслышаны о них и знали из скандальной хроники разные ехидные истории, главным образом о ее деньгах и его карьере, о ее бывших пяти мужьях и его бывших трех женах, о разнице в возрасте (семнадцать лет) и т. п. Однако каждый, воочию увидевший их, мгновенно убеждался в том, что деловой или коммерческий расчет в отношениях этой необычной пары не играл абсолютно никакой роли, Эрот же — роль исключительную. Весь вечер они не просто не упускали друг друга из виду — они вообще не разнимали рук. Они висли друг на друге, как две юные обезьянки, они липли друг к другу, как Филемон и Бавкида. Приветствуя других гостей, они не подавали им руки, так как постоянно держались за руки. Во время аперитива на веранде они сидели вдвоем в одном плетеном кресле, пили из одного стакана апельсиновый сок, грызли по очереди одну соломку. Поговорить с одним из них было невозможно, так как они говорили только друг с другом, то есть скорее шушукались на непонятном для окружающих любовном языке, представляющем собой смесь французского, испанского и немецкого. Когда всех пригласили к столу, они вдруг переполошились, подскочили к хозяину дома и попросили изменить порядок размещения гостей за столом, согласно которому супруги и партнеры должны были сидеть порознь. Они сдвинули свои стулья так, что сидели как бы на одном сиденье, и ели она правой, он левой рукой, потому что другая рука была нужна им, чтобы

касаться друг друга. С большой неохотой они время от времени отпускали друг друга, чтобы на секунду сконцентрироваться на собственной, отдельной тарелке, хотя предпочли бы есть с одной, если их вообще интересовала еда, ибо ели они очень мало. Обед явно казался им досадной тратой времени и совершенно никчемной процедурой, мешавшей им усладить себя созерцанием друг друга. Еще до десерта они вызвали такси, поднялись из-за стола, простились общим кивком и упорхнули, оставив у гостей чувство недоумения и облегчения.

Может быть *это* — любовь? Своего рода опьянение — да. Безумие — несомненно. Но самое благородное из всех видов опьянения, безумие, внушенное свыше, ведущее к божественному, — в это очень трудно поверить...

Летом 1950 года один семидесятипятилетний господин вместе со своей женой и старшей дочерью на три недели останавливаются в гранд-отеле «Дольдер» в Цюрихе. Он женат уже сорок пять лет, имеет шестерых детей и известен во всем мире как один из выдающихся писателей современности. Пару дней назад был с помпой, с участием общественности отпразднован его день рождения; ему надо выступать с речами, писать статьи, вести огромную переписку, заканчивать роман, принимать гостей, давать интервью. Его очень беспокоит международная обстановка, только что начавшаяся война в Корее, все осложняющаяся общественно-политическая ситуация в США, где он живет в изгнании; его жене предстоит небезопасная операция, дочь принимает морфий от болей в желчном пузыре,

его самого замучили мелкие болячки, от воспаления уха до бессонницы, — одним словом, у человека куча проблем и забот, и, конечно же, он весьма далек от желаний прибавить к этому списку еще и эротические приключения.

И вот в один прекрасный день, во время послеобеденного чаепития в саду отеля, его обслуживает девятнадцатилетний темноволосый, кареглазый официант с тонкими руками, невыразительной шеей и лицом, которое «в профиль недостойно быть воспетым», анфас же — «необыкновенно привлекательно». Юношу зовут Францль, родился он в семье трактирщика на Тегернзее, в «Дольдере» проходит курс обучения по специальности «официант» и через сорок лет закончит свою карьеру официантом высшей категории в Нью-Йорке. Он и во сне не смог бы себе представить, какое потрясение вызовут в старом писателе его фигура, его взгляд и его «тихий, мягкий», окрашенный баварским диалектом голос. Старик сражен наповал. «Стало быть, опять любовь, — пишет он в своем дневнике. — Опять эта растроганность, глубокое влечение к человеку... Двадцать пять лет этого не было в моей жизни, и вот это чувство снова пришло ко мне». Собственная слава мгновенно меркнет в его глазах, забота о больной жене отступает на второй план, мировая политика и война в Корее уже не играют никакой роли. Зато огромное значение приобретает другое: кто ему сегодня за обедом будет подавать томатный суп — официант-итальянец или Францль. Это для него момент счастья, когда можно перемолвиться с ним двумя-тремя словами, прикурить с его помощью сигарету, сунуть ему пять франков чаевых «за то, что он

вчера так чудно обслуживал», и получить за это приветливую улыбку. Больше между ними ничего не происходит, однако с утра до вечера и даже во сне мысли писателя кружат над его «любимым» или, как он его еще называет — вполне в духе Платона, — «возбудителем» или «обольстителем». Он просыпается среди ночи от «разрешения мощного, сладостного бремени», как он пишет в своем дневнике с гордостью и в то же время со стыдом. Он становится все более нервным, рассеянным, неспособным к работе, спит еще хуже, чем обычно, вынужден принимать валериановые капли и в качестве успокоительного прибегать к чтению Адорно, что, однако, не помогает, так как все вокруг «пронизано и омрачено... иссушающей тоской о возбудителе, болью, любовью, нервным ожиданием, нескончаемыми грезами, рассеянностью и страданием».

Тем временем жена его выздоровела, и они покидают отель «Дольдер», чтобы отдохнуть еще пару недель в Энгадине. Однако стрела Эроса засела слишком глубоко, старик не в силах забыть юного официанта. «Боль о нем, усиливаясь и углубляясь, перешла в общую печаль о моей жизни и моей любви», — пишет он в дневнике. А еще он пишет о «близости желания умереть», потому что он «не в силах больше переносить тоску по божественному отроку». Он пытается отвлечься, наблюдая из окна отеля за другими молодыми людьми, в частности за одним игроком в теннис, ноги которого — «ноги Гермеса» — приводили его в восторг, но ничто не помогало. Он в отчаянии ждет письма от официанта Францля, которому на прощание письменно предложил свою помощь в карьерном росте и оставил свой адрес. Когда долгожданное

письмо наконец пришло — благодарственное послание, исполненное скромности, в духе традиционного представления о приличиях, с «милыми грамматическими ошибками», завершающееся самыми банальными словами, какие только можно себе вообразить: «Мне очень приятно, что Вы подумали обо мне», — всемирно известный писатель, один из величайших мастеров немецкой словесности, глубоко взволнован и счастлив. Это письмо служит ему источником «постоянной радости», он хранит его как реликвию; особенно покорило его именно упомянутое предложение: «Мне очень приятно...» Оно еще долго будет согревать ему сердце, даже когда он, через несколько месяцев, возвратившись в Америку, поместит юношу в свою «галерею», то есть в свой воображаемый пантеон, «населенный» еще многими другими юношами, которым он обязан главными чувственными переживаниями своей жизни и которых увековечил в том или ином виде, в том или ином произведении.

Получит свой памятник и официант Францль. Точнее сказать, он станет художественным «возбудителем» последних творческих лет писателя. А сексуальным «возбудителем» он останется до конца его жизни. Годы спустя старый писатель с горечью вынужден будет констатировать, что уже не способен на полноценную мастурбацию и что сексуальная жизнь его закончена. Он еще помечтает немного о своем возлюбленном и простится с ним воображаемым поцелуем, на который в реальной жизни никогда бы не отважился.

Эти примеры любви и влюбленности по-разному иллюстрируют точку зрения Платона. Поведение молодых людей в «опеле-омега» он бы, вероятно, отнес

к области животного начала, жертвенник которого можно представить себе разве что в доме гетер, но отнюдь не в храме Афродиты. Что касается странной пары, приглашенной на ужин, то Эрот тут скорее всего исчерпывается своеобразным безумием. Любовь же писателя к официанту, напротив, во многих отношениях отвечает понятию Эрота. Она является опьянением, она видит в красоте любимого — божественное, она *a la longue*<sup>1</sup> побуждает к творчеству. И она ищет и находит бессмертие — в творчестве писателя. И все-таки нас не покидает ощущение, что и тут что-то не так. Не хватает чего-то существенного, если вспомнить, что мы себе представляем под понятием «любовь», каким бы смелым и расплывчатым ни было его определение. И это отнюдь не гомосексуальность данного чувства — Францль с таким же успехом мог бы быть какой-нибудь Франциской, если бы писатель имел другие эротические пристрастия (у старого Гёте это была некая Ульрике). Это — абсолютная односторонность данной любви и сознательный отказ писателя даже от попытки добиться взаимности. Он прекрасно знает, что, независимо от результатов такой попытки, эта любовь очень скоро утратила бы всякую ценность, превратилась бы в пресное, банальное ничто (ведь Францль — далеко не Алкивиад) и, что еще важнее, оказалась бы непригодной для того, что ему на самом деле было единственно ценно и необходимо: он сам и его творчество. Как ни страдает он от реальной неудовлетворенности своей жажды любви, он все же быстро и целеустремленно превращает ее — не важно, каким спо-

---

<sup>1</sup> В конечном итоге (*фр.*).

собом, нарцисстически-мануальным или посредством сублимации, — в некое орудие. Можно даже предположить, что он всю свою жизнь только потому и подвергал себя искушениям Эроса, что лишь отчаянная борьба с ними и могла возвысить его истинные страсти. Против этого, конечно, трудно что-либо возразить, особенно если речь идет о писателе, которому мы обязаны самыми восхитительными образцами немецкой эротической прозы. Однако, так же как нам вовсе не обязательно учиться у фокусника ловить белого кролика, хотя он и делает это так лихо, нам вовсе не обязательно учиться любви на примере писателя и официанта.

Тем не менее кое чему мы на этом примере, как, впрочем, и на остальных двух, научиться можем: во влюбленности и в любви проявляется добрая порция глупости. В этой связи я рекомендую каждому прочесть несколько своих собственных любовных писем, написанных лет двадцать—тридцать назад. Краска стыда зальет ваши щеки при виде этого разгула глупости, высокомерия, заносчивости и слепоты — банальнейшее содержание, постыдно-нелепый стиль... Кажется просто непостижимым, что даже человек среднего ума, не говоря уже о выдающихся личностях, способен испытывать, думать и предавать бумаге такую чушь. Конечно, если проявить определенную гуманность, можно назвать это ребячеством, трогательным, заслуживающим снисхождения и сочувствия. И все же имеются все основания говорить о временном оглушении, которым чревата любовь. Как известно, доводы разума на влюбленного не действуют, особенно если речь идет о предмете его любви. Все предостережения, неопро-

вержимые аргументы и самые умные замечания разбиваются об одно большое «но»: «Но я же люблю ее (его)!» — или, еще хуже, — воспринимаются как проявления враждебности, зависти и получают соответствующий отклик. Так нередко теряют лучших друзей и испытанных товарищей. Но влюбленному на это плевать. Он готов отказаться от всего, кроме культа своей возлюбленной, который обязаны разделить с ним и все окружающие. Обратите внимание на взгляд влюбленного, взирающего на свою возлюбленную. Вам будет достаточно одной секунды, чтобы смело констатировать: этот взгляд пуст. Ум, юмор, любопытство, проницательность, осторожность — всего этого как не бывало. Все, что в нем еще можно прочесть, — как и во взгляде просветленного, свято верящего, что он лицезрит божество, — это выражение полного идиотизма. Феномен оглупления на почве любви не ограничивается, однако, сексуально окрашенными привязанностями. Мы так же часто наблюдаем это у родителей, по-собачьи преданных своим непутевым детям, у монахинь, растворяющихся в духовной любви к своему Небесному Жениху. Не говоря уже о культовой любви подданного к Отечеству или любимому фюреру. Любовь всегда оплачивается потерей разума, самоотдачей и вытекающими отсюда формами поведения несовершеннолетних. Результат данного явления в лучшем случае — смехотворность, в худшем — политическая катастрофа международного масштаба.

Если любовь взаимна, то есть если мы имеем дело с любящей парой, то последствия для ближайшего окружения и остального мира хотя и менее опасны, поскольку пара в значительной мере сама себя ней-

трализуется, но в человеческом и этическом плане — все же остаются удручающими. Влюбленные пары часто склонны к совместному аутизму (пара за обедом) или совместному высокомерию (пара в автомобиле). И в том и в другом случае для мира они потеряны. И не важно, в силу каких причин — забывают ли обо всем мире в результате своей погруженности друг в друга и своей самодостаточности или в гордом сознании своей двойственной уникальности презирают весь мир и считают остальных сограждан, неподвластных священному безумию Эроса, дураками, которым они по праву могут неприличным жестом показать средний палец.

Все это странно и непонятно, поскольку любовь считается лучшим и прекраснейшим из всего, что может дать человек и что с ним может произойти, и поскольку она якобы наделяет его способностью к величайшим и благороднейшим чувствам и деяниям. Как же разрешить эту апорию? Как может то, что оглуляет и потенциально огрубляет нас, восприниматься и определяться как высшее счастье? Может, любовь — всего лишь болезнь, и к тому же не прекраснейшая, а, напротив, ужаснейшая из всех болезней на свете? Или яд, который в зависимости от дозы может действовать благотворно или губительно? Сократ, помоги!

Душа человека не гомогенна, а тройственна, говорит Сократ и сравнивает ее с колесницей, то есть двумя лошадьми и возничим. Управление колесницей уже само по себе непростое искусство. А если это колесница души, в упряжке которой лишь одна лошадь благородных кровей, послушна и легко обучаемая, а другая зла, дика и неукротима? Стоит в дело вмешаться

Эроту, стоит тройственной душе, воспылавшей любовью, увидеть своего возлюбленного, и упряжка выходит из-под контроля. Дурной конь несется вперед, как бык на красную тряпку, и возничему приходится хлестать его и рвать на себя поводья, пока животное не выбьется из сил и, с истерзанными боками и кровавой пеной на морде, не покорится хозяину и не перейдет на шаг, чтобы вместе с другим, послушным конем робко и скромно приблизиться к возлюбленному. В последнем, как только его улестят и задобрят, зарождается ответная любовь, он позволяет прикоснуться к себе, поцеловать себя и, наконец, увлечь себя на ложе. И вот теперь, как говорит Сократ и как пишет Платон, «когда они лежат вместе, безудержный конь влюбленного находит, что сказать возничему, и просит хоть малого наслаждения в награду за множество мук»<sup>1</sup>.

Кстати, душа, по Платону, бессмертна. Причем каждая душа. Даже та, у которой слабый возничий и дурной конь задают тон. Впрочем, ей Эрот не дает крыльев, как и душам, полагающим, что они могут обойтись без Эрота. После смерти они все попадают в подземные темницы, где тысячу лет искупают свою вину. Тем же, по нашему мнению, немногим душам, возничий которых достаточно силен и разумен, чтобы не отпускать поводья и не идти на поводу у дурного коня, и которые не пытаются избежать любви, но, напротив, ищут ее и не отводят глаз при встрече с ней, — им Эрот после смерти дает крылья, и они возносятся в высшие сферы, туда, где обитают боги...

---

<sup>1</sup> Платон. Федр. Перевод А. Егунова.

Прекрасная притча. Которая, однако, самым неожиданным образом привела нас от темы любви к теме смерти.

Смерть — тема? Какая же это тема? Насколько лихо мы разглагольствуем о любви, настолько же мало мы можем сказать о смерти. Она затворяет нам уста. Раньше, в старые добрые и недобрые времена, говорят, было иначе: смерть была разговорчивее и общительнее, была частью семьи и общества, с ней частенько заключали сделки и если большой дружбы с ней не водили, то во всяком случае были с ней на «ты». За последние двести лет все изменилось. Смерть стала молчаливой и требует тишины, и мы рады угодить ей, помалкивая в тряпочку, — мы молчим о ней как о покойнике. И не потому, что ничего не знаем о ней (как известно, ничего не знать о чем-то — еще не повод скромно помалкивать); нет, просто потому, что она — вечная обломщица, вечно ломает кайф, все ей не так, все ей не слава богу, а с такими мы сегодня предпочитаем не иметь дела.

Но как же тогда возможно, что эту угрюмую нелюдимку соотносят с хотя и чокнутым, но все же склонным к веселью и радости Эротом? Причем не только как его антипод — что по крайней мере было бы понятно с точки зрения логики, — а как его подружку. И как объяснить, что инициатива в этой дружбе исходит не от Танатоса (слишком уж этот простофиля ленив и самолюбив), а от самого Эрота, «возбудителя», «обольстителя», который будто бы стоит в начале всякого творческого импульса?

У Оскара Уайльда прекрасная принцесса Саломея влюбляется в религиозного фанатика, у которого не

хватает смелости хотя бы взглянуть на нее, но зато хватает безумства и решимости принять смерть, отвергнув ее. Она приказывает отрубить ему голову и, samozабвенно целуя его мертвые, окровавленные губы, объявляет нам, что тайна любви больше тайны смерти. «Ну кто такая эта Саломея? — скажете вы. — Двенадцати- или четырнадцатилетняя девчонка, которая мало что понимает в любви и ничего в смерти». Тем не менее старый писатель, о котором мы говорили и который очень даже неплохо разбирался и в том и в другом и был необыкновенно мудр и прозорлив, сближает любовь и смерть — как в своем творчестве, так и в своей жизни. В состоянии влюбленности он, как мы уже цитировали, пишет о «близости желания умереть». «Прощай навеки, прелестный юноша!.. — пишет он в своем дневнике. — Я еще поживу немного, поработаю немного и умру. И ты тоже созреешь на своем дольном пути и тоже однажды покинешь сей мир. О, непостижимая жизнь, утверждающая себя в любви!» Но в минуты прощания, отказа, то есть любовной *муки*, как в нашем случае, мы не только наблюдаем, как к Эроту присоединяется Танатос, — здесь благодаря любви, по мнению Стендаля (которого, несмотря на его горячий и нелепый нрав, можно назвать большим знатоком данной материи), рождается легкое, непринужденное отношение к смерти. «Истинная любовь, — пишет он, — делает мысль о смерти частой, легкой и невозмутимой гостьей; смерть становится простым предметом сопоставления, ценой, которую приходится платить за многие вещи».

Это нам понятно. Нам понятны оба подхода: тот, при котором смерть есть освобождение от невыноси-

мой любовной муки, и другой, так сказать, рыцарски-кавалерский, когда смерть — необходимая издержка, неизбежный риск, сопряженный с преследованием эротической цели, особенно в те времена, когда шпага и пистолет всегда были под рукой. Мы не хотим представить здесь ни то ни другое образцом для подражания, мы считаем оба подхода прискорбной аберрацией эротической движущей силы, которую объясняем ее хмельным, даже патологическим характером, но, повторяем, нам это понятно, то есть мы можем представить себя в шкуре людей, сводящих счеты с жизнью из-за любовных мук или ради любви. Будь иначе, как мы могли бы читать «Страдания молодого Вертера», «Анну Каренину», «Мадам Бовари» или «Эффи Брист» без сочувствия и сострадания? Критическая точка, в которой наше понимание кончается, а наш интерес резко снижается, уступая место чуть ли не отвращению, — это когда Эрот так страстно бросается в объятия Танатоса, как будто хочет слиться с ним воедино, то есть когда в смерти любовь видит свое ярчайшее и благороднейшее проявление и даже смысл.

История этого зловещего слияния начинается, как нам известно из «Истории смерти» Филиппа Арьеса, еще в шестнадцатом веке, когда в изобразительном искусстве средневековый мрачно-целомудренный *danse macabre*<sup>1</sup> впервые превращается в двусмысленный *danse érotique*<sup>2</sup>. Позже этот феномен приобретает черты некрофилии, затем — еще до маркиза де Сада — черты садизма и переходит на литературу. Рождается

---

<sup>1</sup> Танец смерти (фр.).

<sup>2</sup> Эротический танец (фр.).

миф об эрекции повешенных — полное безобразие; французский язык рождает понятие *petite mort*<sup>1</sup> как синоним оргазма, что на первый взгляд выглядит оригинальным и забавным (и первоначально, вероятно, имело ироническую окраску), но, если приглядеться, кажется совершенно неуместным; и, наконец, в девятнадцатом веке, в недрах которого вызрело немало дурных плодов, губительная любовь и смерть от любви достигают своей кульминации в поэзии экстаза: «Гимны к ночи» Новалиса — это не что иное, как восторженные любовные излияния в адрес смерти, а бодлеровские «Цветы зла» на другом конце романтики причудливым, веристически-барочным образом распространяли острый венерический запах падали. «Он обоняет трупный запах, словно духи Афродиты», — писал о нем Анатоль Франс.

Клейст в своих последних письмах, уже нацелившись на самоубийство, чуть не лопается от радости бытия и эротического возбуждения. Он несколько месяцев носился как маньяк по округе в поисках женщины, которая согласилась бы вместе с ним умереть. И наконец нашел — жену мелкого чиновника, больную, страдающую депрессиями и достаточно глупую, чтобы с восторгом согласиться на это предложение. Невозможно даже представить себе, насколько посредственной, безрадостной, фригидной да еще и религиозно исковерканной должна быть жизнь человека, который видит кульминационную точку своего существования в том, чтобы его пристрелили как собаку! Она пишет ему восторженные записочки, он отвечает

---

<sup>1</sup> Маленькая смерть (фр.).

ей любовными письмами, равных которым по красоте и глубине, пожалуй, в немецком языке не найти. Он по утрам и вечерам на коленях благодарит Бога за «самую мучительную жизнь», когда-либо выпадавшую на долю смертного, потому что «Он воздаст мне за нее самой прекрасной и сладострастной из всех смертей». А своей кузине, которая до этого была его фавориткой, он пишет за восемь дней до запланированной смерти своего рода покаянное письмо, в котором извиняется за то, что избрал другую (то есть жену чиновника), которую любит больше: «Может, тебя утешит, если я скажу, что никогда не променял бы тебя на эту женщину, если бы ее единственное желание не заключалось в том, чтобы быть со мной?» Ведь она, то есть кузина, увы, не раз отвергала его предложение умереть вместе с ним, в то время как та, другая, «боготворимая подруга», тотчас же изъявила готовность разделить его участь, что «с непреодолимой и невыразимой силой» заставило его «припасть к ее груди». Вихрь невиданного доселе блаженства подхватил его, «и я не могу не признаться тебе, — заканчивает он свое послание, — что ее могила желаннее мне постели любой императрицы», не преминув, однако, прибавить, что желает «дорогой подруге» (то есть кузине), чтобы Бог и ее поскорее призвал в «лучший мир... где все мы сможем прижать друг друга к груди в ангельской любви».

Гёте упрекали в том, что он, отдавая должное гению Клейста, тем не менее, по его собственному признанию, не мог думать о нем без «ужаса и отвращения». Поневоле хочется воскликнуть: «А как же еще прикажете думать о нем?» — и прибавить, что слово

«отвращение» первоначально не имело той ярко отрицательной окраски, которую имеет сегодня, и означало всего-навсего некое инстинктивное отстранение и удаление от себя, своей природы, соответствующего предмета или явления — что более чем понятно, особенно если не исключать того, что твоя собственная натура не может похвастаться абсолютной невосприимчивостью к ужасному и отвратительному. Безусловно, самоубийство Вертера существенно отличается от самоубийства Клейста. Вертер убивает себя, «жертвует собой» ради любимой, как он говорит, потому что ему не дано соединиться с ней, — во всяком случае, он так думает. Клейст же, напротив, всю свою жизнь одержим навязчивой идеей самоубийства — совместного самоубийства как высшего проявления интимности и взаимной верности — и в конце концов совершает его, видя в нем своего рода особый эротический, выражаясь на современном жаргоне, супермегакайф. И все же есть сходство между (вымышленными) прощальными письмами Вертера к Лоте и последними письмами Клейста к кузине и к сестре, которые, разумеется, никакая не проза, а самая что ни на есть поэзия высочайшего художественного уровня. Как и вообще вся эта история с ее детально разработанным планом и инсценировкой, ее литературно-документальным обрамлением и заранее спрограммированной реакцией публики, история, которая представляет собой какой-то зловещий образ и которую, пожалуй, — *sit venia verbo*<sup>1</sup> — можно назвать *opus magnum*<sup>2</sup> Клейста.

<sup>1</sup> Да простится мне это выражение (лат.).

<sup>2</sup> Величайшее творение (лат.).

Вертер, как-никак, признается, что его «растерзанное сердце не раз язвила жестокая мысль» убить не себя, а мужа Лоты или даже самое Лоту, «ибо один из нас троих — лишний». Предложения уйти на тот свет вместе он ей, во всяком случае, не делает. Но он умирает с просветленным сознанием того, что она в результате его смерти навсегда становится его и что он лишь предшествует ей в иной мир, где будет ждать ее прихода. И тогда, пишет он, «я полечу тебе навстречу и, заключив тебя в свои объятия, навсегда останусь с тобой перед лицом Вечности». А отсюда уже рукой подать до клейстовской эротики самоубийства...

В старости Гёте не любил вспоминать о подобных вещах. «Страдания молодого Вертера», хотя они и принесли ему славу, он объявил позавчерашним днем, а молодых мечтателей, которые в подражание Вертеру накладывали на себя руки, называл идиотами, слабыми натурами, не заслуживающими ничего другого, кроме этой глупой смерти. Неудивительно, что такие, как Клейст, которых трудно назвать слабаками, смущали его; и довольно подозрительно, что вскоре он стал отрицать уже не только самого беднягу Клейста, но и все его творчество как варварское безобразие, ведь ему самому были далеко не чужды те искушения, которые выпали на долю Клейста и которым тот в конце концов стал предаваться без всякого смущения.

Много лет спустя (Клейст давным-давно лежит в могиле) Гёте пишет одно из своих знаменитейших стихотворений, которое он опубликовал в маленьком сборнике для дам в 1817 году под названием «Совершенство», а затем включил — уже как «Блаженное томление» — в «Западно-восточный диван». Это пять

четверостиший с перекрестными рифмами. В двух начальных строках автор сразу же заявляет, что данное стихотворение не для простаков, а для немногих мудрецов, и тут же переходит «к делу»:

Только мудрому открою,  
Ибо чернь тотчас глумится, —  
То прославлю, что, живое,  
К смерти огненной стремится.

В качестве метафоры он прибегает к образу, всю жизнь не дававшему ему покоя, — к образу бабочки, неудержимо влекомой к открытому огню и летящей навстречу своей смерти. И помещает эту метафору в центр некой темной, притягательной картины с ярко выраженным эротическим подтекстом:

В освеженье ночи страстной,  
Где родимся, где рожаем,  
Ты в тиши, при свечке ясной,  
Чуждым чувством осаждаем.

Вот уже не полонен ты  
Тени вкрут сгустившим мраком;  
К высям бурно увлечен ты —  
Сочетаться горним браком.

Вдали путь любой отраден,  
Ты летишь, заморожен, —  
И в конце, до света жаден,  
Вот, ты — бабочка — сожжен...

...Чтобы в последней строфе, которая, несмотря на обозначенного автором в первых строках адресата, стала такой популярной, что даже была включена в сборник цитат, провозгласить:

Коль постигнуть не далось  
Эту «смерть для жизни», —

Ты всего лишь смутный гость  
В темной сей отчизне<sup>1</sup>.

В отношении публикации некоторых своих стихотворений Гёте был более чем сдержан — он хранил их, как интимные сокровища, в ящиках своего стола и извлекал на свет божий лишь для того, чтобы прочесть немногим избранным. То, что некоторые венецианские сонеты, римские элегии, дневник и тому подобные эротические опусы томились взаперти, в то время как приведенное здесь стихотворение было напечатано в бидермейеровском дамском календаре, кажется очень странным, потому что это, пожалуй, самое скандальное его стихотворение и по степени радикальности автор ничуть не уступает в нем заклеяменному им «варвару» Клейсту. Конечно, там, где Клейст совершенно недвусмысленно, без оглядки мчится в пропасть; Гёте, как бы желая смягчить действие стихотворения, тут же любезно указывает читателю спасительные пологие тропинки в виде разных аспектов трактовки: религиозного, метаморфологического, познавательно-теоретического; и там, где Клейст, дрожа от веселого перевозбуждения, поражает читателя экстравагантными жестами и интонациями, Гёте убаюкивает нас полнотой языкового благозвучия и величественным спокойствием своей просветленной мудрости, чтобы отвлечь от зловещей притягательности того, что занимало его не меньше, чем Клейста, — эротической тоски по смерти...

В опере Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда» ни полнота благозвучия музыки, ни слово, ни действие

---

<sup>1</sup> Перевод С. Шервинского.

не затушевывают жуткого мезальянса. Двойственность царит уже в первом такте увертюры. В первом акте яд оказывается любовным напитком, во втором — ночь любви становится приуготовлением к «вожделенной смерти от любви», но не скромным, как у Гёте, «в тиши, при свечке ясной», а ликующим, торжествующим, громогласным — как у Клейста, хотя и выраженным, в соответствии с требованиями жанра, более примитивным языком. А в третьем акте накал страстей не оставляет уже никаких сомнений относительно лейтмотива: в тот самый момент, когда к Тристану наконец возвращается его долгожданная Изольда, чтобы исцелить его и *остаться* с ним, он срывает повязку с раны, устремляется к ней, истекая кровью, и умирает в ее объятиях; она же, лишь на мгновение смутившись тем, что он в нарушение правил игры кончил раньше времени, «вперяет восторженный взор в бездыханный труп Тристана» и раздражается самым продолжительным оргазмом в истории музыки (около семи с половиной минут), прежде чем в свою очередь замертво рухнуть ему на грудь.

Клейсту 21 ноября 1811 года потребовалось гораздо меньше времени на прибрежном холме у озера Ваннзее в окрестностях Потсдама. Как сообщила на допросе в полицейском участке горничная расположенного неподалеку постоялого двора, услышав первый выстрел и подумав: «Ох уж эти приезжие! Нашли забаву — палить из ружья!» — она «успела сделать пятьдесят шагов», прежде чем раздался второй выстрел. То есть прошло не более минуты. Это время понадобилось ему лишь для того, чтобы удостовериться в том, что его спутница (написать «возлюбленная» не поднимается

рука), которой он выстрелил прямо в сердце, мертва, придать ей достойную позу (она лежала на спине с довольной улыбкой на губах), отбросить в сторону разряженный пистолет, схватить заряженный (на всякий случай он взял с собой три пистолета), опуститься на колени между ног женщины и, вставив себе в рот дуло пистолета, нажать на спусковой крючок...

В списке тех, кто ради любви отказался признавать смерть, первым значится Орфей. Были и другие, дерзнувшие, будучи живыми, заглянуть в царство теней, но никто из них не отправился в Аид, чтобы, как Орфей, вернуть назад свою умершую возлюбленную. Наряду с этой не совсем удавшейся бравадой пьесой имя Орфея связывают также с целым рядом достижений и подвигов. Он считается отцом лирической поэзии, искусства слов и звуков; его пение было настолько прекрасным, что он покорял не только людей и диких зверей, но и неодушевленную природу. Ему удалось силой искусства, по крайней мере на время, укротить, гармонизировать и облагородить непредсказуемый, дикий, жестокий мир. Он считается основоположником брака и при этом, как ни странно, родоначальником гомосексуализма, а также изобретателем магии. Культ Орфея распространился на весь греческий, затем и римский мир и превратился в настоящую религию. До самого конца античной эпохи, даже до раннего Средневековья, популярность Орфея была настолько велика, что провозвестники христианства не могли не воспользоваться ею, приписав некоторые аспекты его культа (как, например, эпитет «добрый пастырь») Иисусу и включив их в свою религию. Разумеется, с оговор-

кой, что культ Орфея — это примитивное идолопоклонство, что Иисус превосходит Орфея во всех отношениях, в том числе и как певец, чья песнь раз и навсегда прогнала прочь всех демонов и прочих полу- и четвертьбогов и укротила самого свирепого из зверей — человека, которого Он ведет назад, на Небо. Кроме того, Он не только бросил вызов смерти, но и действительно преодолел ее, лично и во имя всего человечества — ни больше ни меньше; не говоря уже о мертвых, которых Он *en passant*<sup>1</sup> и, в отличие от Орфея, вполне успешно возвращал к жизни. Однако мы позволим себе одно замечание: успех успехом, но три случая воскрешения мертвых, совершенных Иисусом из Назарета, которые описаны евангелистами, на наш взгляд, едва ли могут сравниться по смелости и поэтической и мифологической силе со столь великолепно неудавшимся подвигом Орфея из Тракии. В качестве примера и доказательства возьмем историю воскрешения Лазаря, наиболее подробно описанную и широко известную. Дело было так.

Две дамы по имени Марфа и Мария, состоящие с Иисусом в дружеских отношениях, посылают за Ним, мол, их брат Лазарь тяжело болен, и просят Его прийти и исцелить его. Что делает Иисус? Он не торопится на помощь больному. Он говорит: «Эта болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через нее Сын Божий». Он ведет Себя (справедливости ради отметим: согласно рассказу евангелиста Иоанна) так же, как ведет себя любой другой политический вожьд Нового и Новейшего времени, оказавшийся перед ли-

---

<sup>1</sup> Мимоходом, походя (*фр.*).

цом неожиданного и неприятного события: Он рефлексивно пытается обратить это событие Себе на пользу, использовать его в качестве саморекламы. А то, что кто-то болен и испытывает телесные муки, имеет второстепенное значение. Гораздо важнее сделать сцену спасения как можно более публичной и таким образом повысить свой рейтинг и укрепить свою партию, фракцию и т.п. Иисус делает это с жестокой демонстративностью. Он ждет, пока Лазарь умрет, и заявляет своим последователям: «...Лазарь умер; и радуюсь за вас, что Меня не было там, дабы вы уверовали». И только теперь спокойно, не спеша отправляется со своей командой<sup>1</sup> в деревню, в которой жил Лазарь, и прибывает туда с четырехдневным опозданием. Дамы, конечно, по понятным причинам разочарованы. «Если бы Ты пришел раньше, мой брат бы не умер»<sup>2</sup>. Иисус воспринимает эти слова как оскорбление Своего величества, приходит в ярость и перед всей собравшейся толпой скорбящих прикрикивает на сестер, мол, им следовало не ныть и жаловаться, а верить. И не в кого-нибудь, а в Него, Сына Божия, для Которого нет ничего невозможного. После этого Он велит отвести Его к могиле и по дороге, пользуясь случаем проявить добрые чувства, прилюдно пускает слезу, что произвело на публику должное действие.

<sup>1</sup> Немецкое слово «Трой» имеет несколько значений: 1) (воен.) обоз; 2) свита; 3) (разг.) банда, шайка и др. Трудно сказать с уверенностью, ради какого из них автор употребил это слово (впрочем, в данном контексте они приблизительно равноценны), но, судя по тону и стилю изложения, — ради третьего. Переводчик позволил себе употребить в качестве эквивалента нечто среднее — «команда», что вполне отвечает и тону, и стилю.

<sup>2</sup> В оригинале (Иоанн, 11—21) «...если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой».

«Смотри, как Он любил его!» — слышалось в толпе. Придя к могиле, то есть пещере, вход в которую был привален каменной плитой, Ииусу приказал: «Отними-те камень!» Возражение одной из сестер, мол, пожалуй, лучше этого не делать, так как покойник, пролежав там четыре дня, уже смердит, Он отшел в сторону и вновь прикрикнул на нее, мол, твое дело заткнуться и верить... Пардон, мы не совсем верно процитировали Мессию — Он выразился не так грубо: «Не сказал ли Я тебе, что, если будешь веровать, увидишь славу Божию?» Вот как Он сказал. Итак, камень убрали. Наступил решающий момент. Толпа затаила дыхание. Мы видим, как эти люди вначале таращатся на темный провал пещеры, затем в ожидании устремляют взоры на Иисуса. Мы видим, как они все — последователи и противники (которые, без сомнения, тоже были при этом) — наострили уши и грифели, чтобы не упустить ни слова Учителя и не оставить без внимания ни малейшей детали; рассказ Иоанна читается как репортаж с места события — такое впечатление, будто присутствуешь на современном сеансе медиума-экстрасенса, не хватает лишь телекамер.

И вот крупным планом — Иисус. Прежде чем приступить к делу, Он посредством дополнительного замедляющего момента доводит напряжение зрителей до драматической кульминации, заодно благовествуя и почти с постыдной откровенностью обнажая пропагандистскую цель мероприятия. Он поднимает глаза к небу, к Богу, Которого называет Своим Отцом, и говорит: «Отче! благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты всегда услышишь Меня; но сказал сие для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты

послал Меня». Наконец Он обращает свой взор к пещере и кричит громким голосом: «Лазарь! иди вон».

И бедолага, обмотанный погребальными пеленами, шатаясь, как пьяный, и распространяя характерный душок, выходит из своего склепа на ослепительно яркий солнечный свет и предстает перед праздной толпой. «Развяжите его, пусть идет!» — сухо говорит Иисус.

Успех акции, как и было запланировано, — грандиозен. Значительная часть присутствующих иудеев тут же вступает в партию Иисуса, другие спешат разнести весть о Его славном подвиге по всей стране, третьи несутся ябедничать первосвященникам; те по вполне понятным политическим причинам принимают решение изъять из обращения и убить этого крамольного бродячего пророка, который давно уже стоит у них костью в горле. Так воскрешение Лазаря открывает последний акт беспримерной по своей популярности истории Иисуса из Назарета: Его предсказанную Им Самим, запланированную и спровоцированную смерть на кресте, реактивную пропагандистскую силу которой уже ничто не могло сдержать...

Орфей умер не менее жестокой смертью. После возвращения из подземного мира и окончательной утраты своей возлюбленной он предался глубокой печали, отринул радости жизни, в частности женскую любовь, и, как говорится у Вергилия:

515 В гиперборейских льдах, по снежным степям Танаиса,  
Там, где рифейских стуж не избыть, одиноко блуждал он —  
Об Эвридике скорбел, напрасном даре Аида!

520 Пренебреженные им по обету, Киконии жены  
Между божественных жертв и оргий Вакха ночного

Там растерзали его и останки в степи разметали.  
Голову только одну, разлученную с мраморной шеей,  
Мчал, в пучине своей вращая, Гебр Оэагров.

525 Но Эвридику еще уста охладевшие звали,  
Звали несчастную — ах! — Эвридику, с душой расставаясь,  
И берега далеко по реке: «Эвридика!» — гласили.

Не программным «Совершилось!», своего рода точкой над «i» грандиозного плана по спасению мира, а скромным скорбным призывом возлюбленной заканчивается жизнь Орфея. С этого же призыва она и началась. В то время как приход Иисуса был предречен, и Он уже родился Мессией, и Его жизнь была не чем иным, как жизнью Мессии, Орфей вошел в мифологию и историю как воплощенная скорбь. Он потерял свою молодую жену, которая умерла от укуса ядовитой змеи. И эта утрата так опечалила его, что он совершает, на наш современный взгляд, совершенно безумный, но все же вполне понятный поступок: он хочет вернуть свою возлюбленную назад, в жизнь. У него нет власти над смертью, и он не подвергает сомнению ее могущество; еще меньше он думает о преодолении смерти во имя и на пользу всего человечества и о вечной жизни. Нет, он хочет воскресить лишь одну жизнь — своей возлюбленной Эвридики, да и то не навеки, а лишь на срок средней продолжительности нормальной человеческой жизни, чтобы быть счастливым с ней здесь, на земле. Поэтому его поход в подземный мир никоим образом не может быть истолкован как самоубийство — он не Вертер, не Клейст и уж тем более не Тристан; это хотя и рискованное, но вполне жизнеутверждающее предприятие, даже своеобразная борьба за жизнь, что Платон в «Пире» ставит ему в упрек. Там у него

Федр насмехается над «трусливым музыкантом», который вместо того, чтобы из любви покончить с собой, предпочитает живым отправиться в подземный мир. Как будто это детская забава! Ведь Орфей, в отличие от Иисуса, перед своей неслыханной экспедицией не заручился поддержкой богов, хотя он, как сын Аполлона (во всяком случае, многие считают его таковым), наверняка имел неплохие связи на Олимпе. Напротив, он сознательно, так сказать, в ясном уме и твердой памяти, нарушает божественный порядок, отправляясь в царство мертвых. Кроме того, он не трезвонит об этом заранее на каждом углу, как его назаретский последователь, не возвещает свой подвиг, не окружает себя учениками и народом, а идет один, надеясь лишь на себя самого, вооруженный лишь своей лирой, своим голосом и своей скорбной песнью. Правда, эта песнь — и он прекрасно знает это — настолько прекрасна, настолько пронзительна, что Цербер ластится к его ногам, Харон пренебрегает своим служебным долгом, фурии кротко молчат, Тантал забывает о своих муках, Сизиф на мгновение прекращает свой труд, весь обратившись в слух, и даже мрачная венценосная чета, Персефона и Аид, перед тронем которых он поет, взирает на непрошеного гостя не без сочувствия.

И тут он совершает нечто — во всяком случае так повествует Овидий, — что необыкновенно возвышает его в наших глазах: он не требует, не заявляет о своих правах, не орет: «Эвридика! иди вон»; он своими действиями ничего не хочет доказать. Он скромн и умен. Он просит и убеждает. Он ведет переговоры.

Своим дерзким вторжением в царство теней, говорит он, и своей просьбой освободить Эвридику он ни

в коем случае не намерен подвергнуть сомнению неограниченную власть Их Величеств над мертвыми душами. «В *ваших* руках бесконечная власть над племенем смертных». Это, говорит он, неоспоримо, конечно же, касается и Эвридики. Однако в его деле — по вине нелепого случая, роковой случайности, ошибки, сбоя в земной бюрократической машине — нить жизни была прервана слишком рано, и бедная девушка лишилась отведенных ей лет цветения и зрелости. Ведь ей все равно — рано или поздно — не миновать царства теней, как и ему самому, Орфею, и всем прочим смертным. И если он просит о восстановлении данной нити жизни и о позволении отвести возлюбленную назад, в земной мир, то речь идет вовсе не о покушении на их право собственников, а лишь о предоставлении их подданной ему во временное пользование. Через пару лет или десятилетий она будет окончательно возвращена законным владельцам. Что же касается прочих обстоятельств — и этому он придает особое значение, — то спустился он сюда отнюдь не по расчету, не с дурными намерениями и не из праздного любопытства, а исключительно из любви. А любовь — такая сила, которой не может противиться никто из смертных, и свет ее, похоже, способен порой достигать даже сюда, в глубочайший мрак подземного мира. Разве не сила любви соединила некогда и Их Величества? Разве Аид — если правда то, что рассказывают на земле, — сам в юные годы, охваченный пылкой любовью, не пренебрег той или иной договоренностью со своими божественными коллегами, не похитил Персефону с цветущих лугов и не увлек ее в Орк? Пусть Их Величества вспомнят свою юность и явят милость ради

любви, отпустив Эвридику, в противном же случае ему, Орфею, тоже незачем возвращаться в жизнь и он останется среди мертвых.

Все это он поведал им в своей песни.

Нельзя не согласиться, что речь Орфея приятным образом отличается от грубого, командного тона Иисуса из Назарета. Иисус был фанатичным проповедником, который не убеждал, а требовал безусловного согласия. Его высказывания нашпигованы приказами, угрозами и постоянно повторяющимся безапелляционным «Я же говорю вам...». Так во все времена говорили те, кто любит и желает спасти не отдельного человека, а все человечество. Орфей же любил лишь одного человека и его одного желал спасти — Эвридику. Поэтому *его* тон более любезный, приветливый, дипломатический, то есть направленный на то, чтобы добиться благосклонности. И вот речь его возымела успех: властители царства мертвых возвращают ему его возлюбленную. Разумеется, с известным условием: чтобы по пути наверх он ни разу не оборачивался к ней, идущей за ним.

И тут он совершает ошибку. (Назарянин никогда не ошибается. Даже там, где Он, казалось бы, допускает ошибку — например, принимая в Свой собственный отряд предателя, — эта ошибка изначально заложена в Его плане спасения человечества.) Орфей — человек без трансцендентных планов и способностей и как таковой в любой момент может совершить великую ошибку, чудовищную глупость — что опять же вызывает у нас скорее симпатию. Он простодушно радуется своему успеху (и в этом нет ничего предосудительного), ведь ему удалось то, чего еще никому не

удавалось: он вернул с того света любимого человека. Почти вернул. Можно считать, что вернул. Ибо все, что ему осталось, — это проделать тот же путь, только в обратном направлении, и на этом пути его вряд ли подстерегают опасности. Никаких Церберов, никаких эриний уже не предвидится; кроме того, на сей раз он путешествует, вернее, *они* — то есть он и его плетущийся сзади довесок — путешествуют, так сказать, с подорожной, выданной самими Величествами, поэтому какие тут могут быть сюрпризы? Дело сделано, триумф налицо. Так он думает. И от избытка счастья вновь поет, теперь уже, конечно же, не скорбную песнь, а ликующий гимн жизни, любви и Эвридике. И красота его собственной песни так опьяняет его, что он забывает о серьезности ситуации, то есть вообще не видит опасности, ибо она исходит из него самого.

Орфей, напоминаем, художник, и, как все художники, тщеславен. Или скажем так: гордится своим искусством. И как художник, а именно представитель изобразительного искусства, зависит от своей публики, которая смотрит на него, слушает его, аплодирует ему или, по крайней мере, как-то реагирует на него, — публики, по поведению которой он судит о силе воздействия своей песни. Когда он спускался в подземный мир, это воздействие было грандиозно: от сострадания «плакали бледные души», как пишет Овидий. И не только упомянутые «первые лица государства», но и их бесчисленные безымянные подданные. Все, кто внимал ему, лежали у его ног. Это наверняка была многомиллионная публика. Теперь же, на обратном пути, на неведомых, нехоженных тропах, посреди зияющих пропастей, когда мертвые души *уже* слишком

далеко, а живые *еще* слишком далеко, его никто не слышит. Кроме одной, которая следует за ним. И которая не произносит ни слова. Интересно почему? Ей что, запретили говорить? Она что, не может хотя бы крикнуть: «Браво!»? Или: «Прекрасно!»? Или на худой конец просто похлопать в ладоши от восторга? Да и здесь ли она вообще?.. Не потерялась ли по дороге? А может, она вообще — и не шла за ним?.. Может, они вообще его... Тут он, не прерывая пения, сосредоточивается на этой ужасной мысли — ведь он невротик, то есть совершенно нормальный человек. Может, они просто обманули его, чтобы он отстал от них, и даже не думали отпускать ее с ним? Может, это по-детски глупое условие, этот бессмысленный запрет оборачиваться был придуман, чтобы обман раскрылся, когда уже будет поздно возвращаться? И он, дурень, попался на эту удочку и шел, весело распевая, как идиот, один-одинешенек по этой каменной пустыне?.. Он по инерции продолжает петь, и поет даже еще громче — от ярости и растущего отчаяния, словно желая докричаться, сам не зная до кого. Эвридика, Эвридика!..

Никакой оперный певец не будет петь, стоя спиной к публике, как бы ни просил или ни принуждал его режиссер. Он не может этого. Это противно его натуре. Он, чье искусство, чей *raison d'être*<sup>1</sup> заключается в том, чтобы выворачивать наизнанку собственную душу, *должен*, так сказать, показывать товар лицом, *должен* обращать лицо к зрителям, чтобы увидеть свое собственное отражение. И рано или поздно он непременно сделает это, невзирая ни на какие запреты.

---

<sup>1</sup> Смысл существования (*фр.*).

Орфей, подверженный двойной пытке — не сметь оборачиваться и при этом сознавать, что тебя, возможно, просто обманули,— на удивление долго борется с искушением. Он, по словам Вергилия, уже был на пороге света, то есть практически уже на безопасной, поюсторонней территории, когда потерял самообладание. Вероятно, он уже и не надеялся увидеть Эвридику. С сознанием, что был обманут богами, он мог бы жить, мог бы найти спасение в ярости и жажде мести. Но, обернувшись, он с изумлением и ужасом видит ее — всего в двух шагах от себя, но еще по ту сторону границы подземного мира. И теряет ее по своей собственной вине. С таким же ужасом и с беспредельной тоской, но без упрека она смотрит на него, затем, едва слышно прошепав: «Прощай», навсегда исчезает в Орке...

История Орфея глубоко трогает нас и сегодня, потому что это история поражения. Удивительная попытка примирить эти две загадочные стороны человеческого существования — любовь и смерть — и склонить более своенравную из них к маленькому компромиссу в конце концов закончилась провалом. История же Иисуса в плане борьбы со смертью с самого начала и до конца остается триумфом. Лишь дважды Он проявил человеческую слабость — в Гефсиманском саду, когда Его вдруг на мгновение одолело отчаяние относительно возложенной на Него миссии («Если возможно, да минует Меня чаша сия»), и потом, на кресте, с потрясающей отчетливостью в Своем совершенно неожиданном и противоречащем всему замыслу слове: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» Правда, этот возглас мы находим лишь в двух

первых Евангелиях. В написанных позднее Евангелиях от Луки и Иоанна он — вероятно, как политически некорректный — уже не фигурирует, его заменяют исполненное уверенности «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» и уже упомянутое «Совершилось».

А любовь? Тот чувственно вождедеющий, ненасытный Эрот, о котором мы говорили? Это, как говорится, из другой оперы. У Иисуса никакого Эрота не наблюдается. Дьявол знал это, когда искушал Его. Предложением хорошеньких девушек или мальчиков *a volonte*<sup>1</sup> этого кислоокого молодого плотника было не купить. *Власть* — вот единственное, что Его интересовало. И дьявол предложил Ему все царства мира и славу их со словами: «Все это дам Тебе, если, пав, поклонисься мне». Тщетно, как мы знаем, ибо Иисус хотя и не думал отказываться от власти, но для достижения ее сделал ставку на более сильную партию.

Эта расчетливость, это (почти) неизменное самообладание, эта неподвластность хмельному Эроту придают личности Иисуса Назорея необыкновенную холодность, отрешенность от всего окружающего, лишают ее человечности. Но может, мы слишком многого требуем от Него. Может, Он и в самом деле — всего лишь Бог.

Орфей нам гораздо ближе. Несмотря на свою экзальтированность и на свои чудачества, благодаря своему нефанатичному мужеству, своей цивилизованности, своей совершенно неаподиктической ловкости и уму, — несмотря на свой провал и благодаря ему Орфей был, несомненно, более полноценен как человек.

---

<sup>1</sup> Вволю, сколько угодно, по желанию (*фр.*).

## СОДЕРЖАНИЕ

### **«РОССИНИ», ИЛИ УБИЙСТВЕННЫЙ ВОПРОС, КТО С КЕМ СПАЛ**

Хельмут Дитль и Патрик Зюскинд. «РОССИНИ», ИЛИ УБИЙСТВЕННЫЙ ВОПРОС, КТО С КЕМ СПАЛ. <i>Киносценарий</i> . . . . .	7
Патрик Зюскинд. КИНО — ЭТО ВОЙНА, МОЙ ДРУГ! . . . . .	141
ЧТО ТАКОЕ «МЕЛОДРАМЕДИЯ»? Из беседы Хельмута Карасека и Хельмута Дитля . . . . .	226
Примечания . . . . .	238

### **О ПОИСКАХ ЛЮБВИ**

Хельмут Дитль. РАЗГАДАЙ МЕНЯ, ДУРЕНЬ, ИЛИ ПРОИЗВОДСТВО ФИЛЬМОВ В ПОЛУСНЕ . . . . .	241
Хельмут Дитль и Патрик Зюскинд О ПОИСКАХ ЛЮБВИ. <i>Киносценарий</i> . . . . .	251
Патрик Зюскинд. О ЛЮБВИ И СМЕРТИ . . . . .	340

**ПО ВОПРОСАМ ПРИОБРЕТЕНИЯ  
КНИГ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЗБУКА» ОБРАЩАТЬСЯ:**

**Санкт-Петербург:** *издательство «Азбука»  
тел. (812) 327-04-56,  
факс 327-01-60  
«Книжный клуб «Снарк»  
тел. (812) 703-06-07  
ООО «Русич-Сан»,  
тел. (812) 589-29-75*

**Москва:** *ООО «Азбука-Максимум»  
тел. (495) 150-52-11,  
792-50-68, 792-50-69  
Интернет-магазин «Лабиринт»  
[www.labyrinth-shop.ru](http://www.labyrinth-shop.ru)*

**Екатеринбург:** *ООО «Валео Книга»  
тел. (3432) 42-07-75*

**Новосибирск:** *ООО «Топ-книга»  
тел. (3832) 36-10-28;  
[www.opt-kniga.ru](http://www.opt-kniga.ru)*

**Калининград:** *Сеть магазинов «Книги и книжечки»  
тел. (0112) 56-65-68, 35-38-38*

**Хабаровск:** *ООО «МИРС»  
тел. (4212) 29-25-65, 29-25-67;  
[sale\\_book@bookmirs.khv.ru](mailto:sale_book@bookmirs.khv.ru)*

**Челябинск:** *ООО «ИнтерСервис ЛТД»  
тел. (3512) 21-33-74, 21-26-52*

**Казань:** *ООО «Таис»  
тел. (8432) 72-34-55, 72-27-82  
[tais@bancorp.ru](mailto:tais@bancorp.ru)*

**INTERNET-МАГАЗИН**

*Все книги издательства в Internet-магазине «ОЗОН»  
<http://www.ozon.ru/>*

**ПО ВОПРОСАМ ПРИОБРЕТЕНИЯ  
КНИГ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЗБУКА» ОБРАЩАТЬСЯ:  
ЗАРУБЕЖНЫЕ ПАРТНЕРЫ**

**Украина:** 000 «Азбука-Украина», 04073  
г. Киев, Московский пр., 6  
(2 этаж, офис 19)  
тел. (+38044) 490-35-67;  
sale@azbooka.net

**Израиль:** «Спутник», P.O.B. 2462,  
Kefar-Sava, Israel,  
тел. +972-9-767-99-96,  
dob@sputnik-books.com

**Германия:** Каталог «Аврора»,  
официальный представитель  
издательства «Азбука»,  
Франкфурт-на-Майне  
тел. (069) 37564252;  
avrora-katalog@yandex.ru

---

**Уважаемые читатели!**

*Приглашаем вас посетить интернет-сайт  
издательства «АЗБУКА» по адресу*

**www.azbooka.ru**

*На нашем сайте вы найдете каталог книг  
издательства, информацию о новинках  
и планах на будущее, отрывки из новых книг  
и многое другое.*

*Здесь можно задать интересующие вас вопросы  
и высказать свои пожелания.*

*На сайте вы также найдете ссылки  
на интернет-магазины, торгующие книгами  
издательства «Азбука».*

**Ждем вас круглосуточно, каждый день!**

---

**КНИГА — ПОЧТОЙ**

ЗАО «Ареал», СПб., 192242, а/я 300; тел.: (812) 774-40-63;  
www.areal.com.ru; e-mail: postbook@areal.com.ru

Литературно-художественное издание

**ПАТРИК ЗЮСКИНД, ХЕЛЬМУТ ДИТЛЬ**  
**О ПОИСКАХ ЛЮБВИ**

Ответственный редактор Александр Гузман

Редактор Серафима Васильева

Художественный редактор Вадим Пожидаев

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Нина Тюриня, Ирина Киселева

Верстка Александра Савастени

Директор издательства Максим Крютченко



**skan Larisa\_F**

Подписано в печать 20.06.2006. Формат издания 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Печать офсетная. Гарнитура «Петербург». Тираж 12 000 экз.

Усл. печ. л. 20,16. Изд. № 37. Заказ № 1738

Издательский Дом «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192. [www.azbooka.ru](http://www.azbooka.ru)

Отпечатано по технологии СТР

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.