



ЗВЕЗДЫ НА ПОЛОСАХ

2 ноября Лукино Висконти исполнилось бы 90 лет. Такой неординарно долгий в масштабах нашего быстротекущего века жизненный отрезок предстает поистине "несерьезным" в приложении к тению, которому, как говорится, на руку написано не стареть со сменой столетий, эпох, политических формаций. Но в календаре не так спорить, как не выкинуть из памяти и того мартовского дня 1976-го, когда в Россию пришла горькая весть о том, что, не дожив полгода до своего семидесятилетия, ушел из жизни автор "Рокко и его братьев" и "Леопарда", "Тибели богов" и "Смерти в Венеции", один из основоположников экранного неореализма и создатель получивших международное признание постановок на сценах римского "Элизео", миланского "Ла Скала", лондонского "Ковент Гарден". Семейный портрет в интерьере — духовное завещание художника современникам и потомкам — мы увидели в Москве осенью того же года, когда Висконти уже не было с нами.

Впрочем, я не прав. Глубоко неправ, ибо по большому счету Лукино Висконти и его не имеющий аналогов в современном кинопроцессе авторский кинематограф никогда не ушли из нашей жизни. В трудные десятилетия и поворотные годы нашей национальной истории он оставался для миллионов части общества верным духовным спутником, источником жизнестойкости.

Задача моих белых заметок сводится к тому, чтобы попытаться в нескольких строках определить, что значил — и обозначил — Лукино Великолепный, как назвали его благодарные соотечественники — в моей жизни.

Гора и айсберг

Когда задумываешься о Висконти, перед мысленным взором сразу всплывает ослепительный в своей недостижимости образ увенчанной снежной вершины горы, а чуть позже это прекрасное видение сменяет другое, не менее отчетливое, но уж совсем иррациональное и смутно страшное грозной своей

координатах географии и сошума, но общее, универсальное, с необходимостью содержащее и сокровенную часть "своего". Как и в порядке смутившихся тремя годами спустя — на памятной Неделе итальянского кино в феврале 1966 года — преобладающую часть нашей кинокритики "Туманные звезды Большой Медведицы". Там в обиход современной Электры предстала такая милая и близкая нам Клаудия Кардинале.

Тут уж ощущение невыносимо давящего айсберга достигло апогея. Развертывавшиеся на экране не судило — и не могло судить — конечного катарсиса, просветления. Но мне, радovому зрителю, зараженному, подобно многим сверстникам, вирусом традиционной советской болезни — эдаким инфантильным историческим оптимизмом, что греха таить, было неважно, что не менее дуперализирующие драмы, с роковой необратимостью разоблачающие отцов и детей, разражающие совсем рядом, в благополучных московских квартирах, за стенами домов, где обитают мои — казалось бы, столь повзрослевшие — современники. Сегодня это может звучать горько и даже неуместно, но гражданская слепота — факт никак не менее значимый, чем недостаток профессиональной интуиции. Ко благу ли, нет ли, но искусство мы научились понимать раньше, чем парадоксы собственного бытия.

Шок истории

Время шло, и становилось все очевиднее, что кино Висконти (как, впрочем, и все лучшее и действительно непреходящее в мировом искусстве), при всей своей невероятной зрелищности и образной экспрессивности, не рассчитано на одномоментное восприятие. Оно без спроса вкрадывалось в минуты одиноких раздумий, резонировало с неисчислимым множеством романов, пьес, картин и симфони, вторгалось в воспоминания, оживало в снах.

Одна из ретроспектив итальянского кино, проведенная в конце 60-х в кинотеатре "Иллюзион", подарила мне встречу с тремя ранними шедеврами Висконти. Неореалистическим эпосом "Земля дрожит", "Белыми ночами" и его пронзительной первой лентой "Одержимость". И вновь не верилось, что между фильмом и аудиторией — дистанция в четверть века: такими земными и вечными представлялись страсти и побуждения героев в исполнении

гос к "Тибели богов" по художественной экспрессии экранного эквивалента этого пугающего чувства мировой кинематограф до Висконти не знал. Великий итальянский мастер никогда не отрицал глубины и прочности национальных корней своего творчества (недаром он хотел, чтобы на его могиле было начертано: "Он обожал Шекспира, Чехова и Верди"). В то же время меньше, чем кто-либо из его соотечественников, за исключением Антониони, склонен был замыкаться рамками внутринациональной проблематики. С сериозными 60-х он воспринимается мировым общественным мнением как естественный воспреемник и продолжатель традиций общеевропейской гуманистической мысли — литературной, философской, театральной, кинематографической. Томас Мани и Марсель Пруст, Федор Достоевский и Альбер Камю, Рихард Вагнер и Густав Малер — эти имена так же неотторжимо от круга его художнических исканий, как имена Джузеппе Верди и Джованни Верга, Камилло Боити и Габриэле Д'Аннунцио.

Отвлекусь на минуту в сторону личного опыта, ибо с "Тибелью богов" волею случая (или неведомого каждому из нас личного исторического фатума?) оказался связан один из самых драматичных моментов в моей жизни последних лет. Желая доставить мне удовольствие, один из бывлых соратников по киноманским бдениям преподнес мне подарок — кассету с фильмом Висконти. День клонился к вечеру, и воскресенье 18 августа 1991 года с безапелляционной решимостью перерастало в ночь на 19-е. В середине ночи, встав из-за письменного стола, я не утерпел: думал посмотреть небольшой фрагмент. Когда на фоне мощных аккордов музыки Мориса Жарра появились финальные титры, было уже светло. А дальше... что было дальше, слышное хорошо известно.

Случайность или судьба? Не знаю. Но нисколько сомневался в том, что прогностическая функция произведений подлинного искусства столь же бесспорна и представляет собой столь же важный



Клаудия Кардинале:

Лукино Висконти... Эта глава имеет отношение не только к моей карьере и моей работе. Лукино был и навсегда останется частью моей жизни — он в моих мыслях, воспоминаниях, снах, я ощущаю его присутствие — вполне конкретно и материально — в моем сегодняшнем лице и манере смотреть, в моих руках. Потому что во всем, — а этого "всего" очень много, чему он меня научил, было и остается сознательное отношение к собственному телу, ногам, плечам, рукам, глазам. Он научил меня управлять всем этим, не позволяя слепо на подсказки своего тела. Он, если можно так сказать, вернул мне мой взгляд, улыбку, и сегодня он всегда со мной, именно на его требования я ориентируюсь, когда говорю, думаю, плачу, кричу или смеюсь перед кинотеатром.

Я познакомилась с Висконти во время работы над фильмом "Рокко и его братья", но там у меня была не роль, а то, что киношники на своем жаргоне называют "камеей", имея в виду красивую, но очень маленькую вещь. И все равно уже тогда он стал относиться ко мне с любовью, заботиться обо мне и всегда говорил: "Клаудия похожа на кошку, позволяю тебе поглядеть себя на диване в гостиной. Но берегись: эта кошка может превратиться в тигрицу и разорвать своего укротителя". Он разговаривал со мной по-французски, всегда по-французски. Даже записки мне писал по-французски, пытаясь слабостью к этому языку, на котором он и говорил, и писал замечательное. То был не итальянский, переведенный на французский, а как бы его родной язык. Висконти овладел им в совершенстве, когда работал у Ренуара.

Фильм "Рокко и его братья" снимался в 1960 году. "Леопард" — главная моя работа с Висконти — вышел спустя три года, в 1963-м. Вот для этого-то фильма он и учил меня всему. Например, ходить. Он говорил: "Ты должна передвигаться длинными плавными шагами, всей ступней, всей ногой ощущая землю, по которой ступаешь, пол комнаты, в которую входишь. Когда ты появишься в дверях, надо, чтобы ты делала это с уверенностью, двигаясь так же дружелюбно и легко, как животные".

Висконти очень любил Марлен Дитрих и всегда держал у себя в кабинете ее портрет, с собственноручной надписью: "I love you". Он навострял меня: "Вспомнишь о Марлен, о ее "Голубом ангеле", старайся превратить ее жесты. Пойми, что играть должно все тело, а не только лицо. Играют руки, ноги, плечи, все".

И я усвоила его урок: стех пор у меня изменилась походка. Я перестала ходить, слегка подпрыгивая на высоких каблуках, и научилась, как велел он, делать свой шаг плавным, дружелюбным.

От Лукино Висконти у меня осталось вот эта морщинка посреди лба. Почему? Он все повторял: "Помни, глаза должны говорить то, чего не говорят губы, поэтому пусть твой взгляд будет особенно интенсивным, контрастирующим с тем, что ты произносишь. Даже когда ты смеешься, глаза смеяться не должны. В общем, старайся разделить свое лицо на две половины: взгляд — это одно, а слова — другое...". И напомнил мне об этом при каждом моем выходе, называя меня уменьшительным "Клаудина": "Клаудина, ни на минуту не забывай, что кисти рук, сам руки, глаза и рот должны находиться в постоянном противоречии. Одна половина твоего лица и тела должна рассказывать историю, противоположную той, что рассказывает другая". Думаю, если внимательно приглядеться ко мне в "Леопарде", можно заметить ре-

Глава из книги Клаудия Кардинале и Анны Марии Мори "Я, Клаудия, — ты, Клаудия". Милан, издательство "Фрасинелли", 1995. Русский перевод готовится к выпуску издательством "Варгус".

зультаты, которых добился Лукино Висконти: я так старательно выполняла его указания, что даже лицо свое разделяла пополам вот этой морщиной.

Сцену бала мы снимали в Палермо, во дворце Ганджи: на нее ушел целый месяц. Из-за ужасной жары съемки велись по ночам, но уже к трем часам дня мы являлись в примерную. Я начинала с волос: ежедневно полтора часа уходило только на прическу. Мне пришлось отрастить длинные волосы, но мыть голову можно было только с разрешения Висконти: я должна была приспосабливать к тому, что во времена "Леопарда" женщины, конечно же, не мыли голову, как сегодня, когда им заблагорассудится. Помню, что парикмахерша после этого фильма перестала работать в кино, такое у нее было нервное истощение.

Гримом занимался Альберто Де Росси: Висконти требовал, чтобы он подчеркнул мне мои и без того глубокие глазные впадины легкой сиреневой тенью и густо накрасил ресницы, хотя они и вовсе были накладные. Он сам приходил проверять, как меня напурили, как нанесли ту или иную тень.

Все мои аксесуары в "Леопарде" были подлинными, старинными — даже платок, даже духи. И конечно же, чулки.

Наден наряд от самого знаменитого костюмера в мире — Пьерино Този, я уже не могла есть, и Лукино заказал для меня специальный стул — эдакую ле-

распухло колено, в нем скопился жидкость и это причинило ему страшную боль, чего он, танцую со мной, не смог вполне скрыть. Во-вторых, Лукино своим "Стоп!" хотел наглядно показать всем, кто стоящий хозяин на съемочной площадке. Ланкастер сразу понял, в чем дело и сумел поддаться. После этого у них во время съемок сложились чудесные отношения, которые продолжались и впоследствии.

Потом был целый этап с Аленом Делоном, в то время невероятным красавцем. Его необычайная приятельская внешность, не говоря уже о светлых коварных глазах, и вообще, обо всем, чем на протяжении многих лет восхищались и мужчины и женщины, — заключалась еще в высокомерной повадке и изысканности. Ален был уверен в себе, в своей неотразимости и, конечно же, сексуальности. Они с Лукино заключили тайное соглашение: Делон заявил, что я очень скоро упаду в его объятия. А Лукино забавлял такие садистские шуточки, и, давая мне указания во время любовных сцен с Аленом, он говорил: "Пожалуйста, Клаудина, давай без фальшивых поцелуев и нежности".

Но я разгадала их маневр и как-то все же сумела выкрутиться: разве могла я кому-нибудь позволить считать себя дурочкой, не способной устоять перед чарами Делона? В результате Лукино стал ценить меня больше, ему понравилось, что я не проглотила наживку, он понял, что я не девочка, а сильная женщина: сильные женщины ему всегда импонировали.

О том фильме, о той работе у меня сохранилось множество воспоминаний. Прекрасных, не очень, и тяжелых. Но время окрашивает в ностальгические тона даже самое неприятное, все меняет. После вы-

жет, желание найти некую зацепку там, где, казалось, все пути уже отрезаны.

После "Леопарда" были "Туманные звезды Большой Медведицы" — в 1964 году. Во Франции фильму дали название "Сандра". И странно, но, пожалуй, именно эту картину Висконти французы любят больше всех остальных. Мне всегда казалось, что в этой ленте я была призвана представлять самого



Лукино, и старательнее, чем всегда, стремилась превратить каждый его жест и, если возможно, даже пронырнуть в его мысли.

Наша картина прежде всего была плодом соперничества двух продюсеров. Кристалди хотел помериться силами с продюсером "Леопарда" Ломбардо, который из-за безумных расходов потянул в долги. Кристалди старался доказать, что работы Висконти можно осуществлять по нормальным, не разорительным ценам. И еще ему самому хотелось почувствовать, каково быть продюсером Висконти, посмотреть, как он перенесет это труднейшее испытание: все знали, как жестоко Лукино обращается с продюсерами, не пуская их даже на съемочную площадку без уважительного "предлога". Да, с ними он обращался хуже, чем с какими-нибудь надоевшими посетителями.

Что до Висконти, то он хотел проверить себя, попробовать снять фильм за восемь недель. И снимал он без всякого напряжения, что называется, в охотку. Был арендован чудесный дом в Вольтерре, где и снимался весь фильм в черно-белом варианте. Удивительно, до чего работа над цветными фильмами отличается от работы над черно-белыми: тут у Висконти была совершенно другая раскарцовка, другой способ снимать крупные планы.

Нечего и говорить, что я отдаю предпочтение черно-белому кино: мои лучшие фильмы — во всяком случае, так мне кажется, — черно-белые. Это и "Туманные звезды Большой Медведицы", и "Ла Вилла" Болоньини (которого я считаю величайшим мастером черно-белого кино), и "Красавчик Антонино" того же Болоньини, и "Проклятая путаница" Джерми.

Возможно, в черно-белых фильмах лучше высвечивается мое смутное лицо с высокими скулами, но, что подлаещи, сегодня никто уже не делает этих чудесных черно-белых лент.

Съемки шли довольно спокойно, без напряжения. Но Висконти, как всегда, был очень строг. У него одновременно работали несколько кинокамер, и нам, актерам, это так нравилось: не нужно было переносить одну и ту же сцену в разных ракурсах — сначала крупным, потом общим планом и так далее. Кто-то может подумать, будто в одновременном использовании двух или трех камер кроется одна из причин высокой стоимости фильмов Висконти. Но я могу засвидетельствовать, что все совсем наоборот, ибо таким образом сокращается время съемок.

У меня осталось много воспоминаний об этом фильме, и прежде всего — о моей сестре Блани, которая участвовала в съемках вместе со мной. Блани была ужасно стеснительной, и это полуживало Лукино на всякие "злые" шуточки. Так, перед началом съемки он набрасывал несколько эротических рисунков, говорил: "Мотор! Снимаем!" и с невозмутимым видом передавал эти картинки сестре. Блани вся заливалась краской, а это безумно забавляло ее смущение.

На съемках "Туманных звезд" состоялась встреча Лукино с Хельммутом Бергером. Однажды на съемки приехала жена Дали Гала: Лукино очень дружил с Сальвадором Дали. Гала чуть ли не вехала на съемочную площадку со словами: "Смотри, какой подарок к тебе привезла...". Гала имела в виду Хельмута.

Он был очень хорош собой и очень смущен. Мне вспоминается путешествие, которое мы потом совершили всей командой: Лукино, я, Хельмут и Нуриев.

Мы поехали вместе в Лондон смотреть "Марат-Сейт" и слушать Марлен в опном из ее концертов. И то, что устраивал Хельмут во время этих поездок, было ужасно. Иногда свои фокусы он устраивал с другим сумасшедшим — Нуриевым. Это было даже не просто проказы, а какие-то детские выходки, порою довольно злые и при том дурного вкуса. Так, целую забав, которые они изобретали, было показывать

Лукино, что они-то — молодые парни, а он старик.

Конечно, для такого человека, как Висконти, парочка представляла исключительное зрелище. Хельмут был красивее, да и Нуриев с его необыкновенным, татарского типа лицом, похожим скорее на маску, с его магнетическим взглядом и такой странной, такой необыкновенной манерой одевать-

ся, со всеми его беретами и шляпами, делавшими его больше похожим на балерину, чем на танцовщика, пожалуй, не уступал ему. Висконти очень любил, особенно во время путешествий, окружать себя молодыми, красивыми и неординарными людьми. Нуриев же обладал всеми этими тремя качествами. Впрочем, при всей элитарности самого Лукино, его образ мысли, жизни и, конечно, работы, в отношении к элегантно у него, по-моему, было не столько доброты, сколько коварства. Для него элитантность была сама негативность в ее садистской и мазохистской двойственности.

И улитными летательными злыми выходки Висконти, от которых страдали столько людей (иногда, случалось, ему платили той же монетой), мне, свидетельнице всего этого, только оставалось удивляться его неизменно нежному отношению ко мне. Ответ у меня был и остается один: Лукино уважал силу моего характера, мою внутреннюю "папористость", которую он разгадал сразу же, в отличие от всех остальных, считавших меня просто красивой куклой, которую посади на диван и она будет сидеть там спокойно, помалкивая и улыбаясь.

От Лукино у меня осталось несколько потрясающих подарков. По окончании работы над "Леопардом" я получила от него *salet de bac* от Катрисе, сделанную драгоценными камнями, изумрудами, жемчугом и бирюзой, и с его автографом. Мне прислал этот подарок к Рождеству на почтиско, обернутым голубой с золотом италийской шалью. Кроме его автографа, там были и подписи всех, кто работал над фильмом вместе с нами. Великолепный подарок, сердечный и трогательный.

В фильме "Семейный портрет в интерьере", снимавшемся много позже, в 1972 году, он предложил мне небольшую роль, и я, естественно, согласилась сыграть ее даже бесплатно. Практически это была роль его матери, такой, какой он представлял ее себе в поцвевенном платье, — не образ, а скорее, идея и, конечно же, прекрасно.

Лукино был уже очень болен, но не изменял ни себе, ни другим. Вечером, когда я вернулась домой после единственного дня работы с ним, меня уже ждало украшение из драгоценных камней от Буллари, отмеченное, как всегда, таким вкусом, какого я никогда не замечала ни у кого больше. Как же ушел и любил Лукино выбирать и делать подарки.

И опять же это была игра, его любимая игра в элитантность, которая была для него, конечно, не только игрой, но и способом выжить. Например, он учил всех своих коллег-режиссеров умению оценивать для работы на съемочной площадке — удобно и в то же время нестандартно. Неловко говорить, но впоследствии ему стали подражать все, даже Федерико Феллини и Бернардо Бертолуччи.

Это Лукино придумал носить длиннейший — по-настоящему кашемировый — шарф. Вообще же я не помню, чтобы на нем не было чего-нибудь кашемирового. А цвета, его цвета... Всегда притупленные, ослепленные — верх утонченности. На съемочной площадке "Леопарда" он иногда появлялся и в smoking-е с белым шелковым шарфом: точно так был одет и заграничным Берт Ланкастер, выглядевший совершенной копией Лукино. Право же, я никогда не видела мужчины, одевающегося элегантнее. Все в нем было высочайшего класса. Помню его руки: разговаривая, он жестикомировал совершенно по-особенному, необычайно выразительно, но не чересчур, без вульгарности.

А его дома... Каждый раз, приезжая на место, где должен был сниматься фильм, он не останавливался в отеле, а снимал себе дом и квартиру — и потому, что любил принимать у себя друзей: ему так нравилось беседовать, общаться с людьми; и потому, что ему хотелось домашнего тепла, которое не может дать ни один, даже самый роскошный отель.

(Окончание на 10-й стр.)

* Записки Клаудия, в которых о старике на белых дымах записал имени коллег, приписанных им на плечи (фр.).