

Клаудия Кардинале:

Учитель

(Окончание. Начало на 8-й стр.)

В Сицилии, когда снимался "Леопард", он снял старинную мельницу на полпути между Палермо и Монделло и с восторгом занялся ее переоборудованием: даже дверные ручки сменил, выписав для этого самые изящные, хрустальные, вполне отвечающие атмосфере и стилю старой Сицилии.

Итак, отправным моментом был дом, а последствием — каждодневное пересчитывание на съемочной площадке: "Кто сегодня соберется у Лукино за ужином? Кого он пригласит, а кого — нет?" Потому что оказаться в числе неприглашенных было маленькой трагедией, ужасным разочарованием.

На вечер он собирал немногих: за столом неизменно присутствовали Рина Морелли, Паоло Стоппа и еще несколько не столь знаменитых личностей, не таких уж выдающихся актеров. Стол накрылся на восемь-десять персон, и притом очень пышно. В центре обязательно стояла одна из чудесных сицилийских керамических голов, которые Лукино открыл первым и которые впоследствии вошли в моду. И еще стол украшали цветы, подобранные в тон керамике и обоям комнаты. Скатерть неизменно была кружевная, приборы серебряные, а еда прекрасная, но очень простая: у Лукино был повар-сицилиец, которому он сам давал указания.

И о чем там только ни говорили, переходя от самых легких тем к более серьезным и важным, и наоборот, от высокой культуры к песенкам, к опере или к ситетням вокруг фестивалей в Сан-Ремо. И Лукино всегда удавалось играть роль эдакого закликателя змей.

У него я и этому научилась. Приехав в Америку, я предпочитала снимать жилье, а не останавливаться в отелях. А когда без отеля обойтись не удавалось, как, например, в Мадриде во время съемок "Мира цирка" под руководством Хатауэя, я все в номере переставляла: убирала одни предметы обстановки, заменяла их другими. Потом расставляла то, что привезла из дома, чтобы создать атмосферу, в какой-то мере отвечающую моему характеру. Все в соответствии с уроком, преподанным мне им, Лукино Висконти. У него я научилась также любить цветы, со вкусом расставлять их в вазах. Он делал забываемые букеты и композиции: в них всегда была одна роза, которая, казалось, вот-вот распустится у тебя на глазах. Он с почти маниакальным вниманием относился к этому делу, ни в чем не полагаясь на случай: даже лепестки (не больше одного или двух), упавшие на белоснежную скатерть, составляли единое целое со всем остальным.

После работы с ним, в период расцвета его сил и таланта, было невыносимо тяжело видеть его на съемочной площадке больным, прикованным к инвалидному креслу. Он сидел за кинокамерой, и вся его сила воли, которую он продолжал ощущать, сосредотачивалась только во взгляде. За этой согбенной, неподвижной, молчаливой фигурой словно вырисовывалась тень того рычащего льва, к которому немисливо было не испытывать, ни тем более проявлять чувство жалости.

Он сидел на съемочной площадке фильма "Семейный портрет в интерьере", и его актеры — от Ланкастера до Мангано и Хельмута Бергера — угадывали каждую его мысль, даже самую сокровенную, и играли так, словно он еще способен руководить ими и мучить их как когда-то. Когда все собралось за столом и фильм рождался совсем как спектакль в театре, каждый, по-моему, про себя вспоминал времена "Леопарда" или "Туманных звезд Большой Медведицы".

Сначала все читали свои роли, а потом, когда мы овладевали материалом и диалогами, можно

было переходить на съемочную площадку, и роли оживали в движении. Только после этого мы начинали играть. И лишь под самый конец за дело принимались операторы: вместе с ними устанавливались мизансцены. Теперь уже на площадку допускался технический персонал. Начинались съемки.

У Висконти я снималась в трех фильмах. Это "Рокко и его братья", "Леопард", "Туманные звезды Большой Медведицы" и еще можно назвать "Семейный портрет в интерьере". Я должна была также сниматься в "Невинном", но не в той роли, на которую потом пригласили Лаура Антонелли, а вместо другой актрисы, американки.

Я только что ушла от Кристалди и, похоже, он написал письмо Лукино, убеждая его, не знаю уж какими словами и доводами, не снимать меня в этом фильме.

Факт таков, что Лукино позвал меня и сказал: "Клаудия, я в отчаянии. Ты знаешь, как я тебя люблю, но и Франко я люблю не меньше, и не могу причинить ему неприятность". Итак, никакого "Невинного". Лукино поставил свое имя, но фильм этот был не его: во время съемок он чувствовал себя уже совсем плохо.

Работая с Висконти, я научилась многому. Но мы и развлекались, и дурачились, и хохотали. Он любил не только работу, он любил жизнь. Ему нравилось путешествовать, но только на поезде. Разве это путешествие — на самолете? — говорил он. На самолете можно лишь перемещаться с места на место. Только поезд дает тебе ощущение времени.

И мы много ездили на поезде: он, я, Сузо Чекки Д'Амико, Хельмут Бергер и моя секретарша-американка Каролина. Побывали в Лондоне и Нью-Йорке, куда летели, конечно же, на самолете, развлекались там и творили ужасные глупости: ходили в "Perpennint lounge", где родился твист, и именно Висконти научил меня его танцевать.

Потому что у него, такого серьезного, такого сурового и непреклонного была, как бы точнее сказать? — эдакая национал-популистско-снобистская жилка, объяснявшая его страстную любовь к песенкам, танцам, певцам (разумеется, к оперным тоже) и к моде.

Помню его беспредельную любовь к Минне*: он обожал ее, она нравилась ему не только как певица, но и как человек.

Похороны Лукино Висконти — один из немногих, на которых я присутствовала. Ведь это как раз тот случай, когда ты оказываешься беспомощной жертвой фото- и телерепортеров, направляющих на тебя объективы с одной целью: подсмотреть твою слезу, увидеть, страдаешь ли ты, и если да, то до какой степени. И бывает так, что похороны, когда хочешь сосредоточиться и даже помолиться, прощаясь с дорогим тебе человеком, с которым, как это было с Висконти, навсегда уходит целый кусок твоей собственной жизни, превращаются в спектакль, в театральное зрелище, и ты играешь — неминуемо играешь в нем страдание.

Увы, похороны Лукино в этом смысле ничем не отличались от других. Человек, с которым мы столько смеялись и дурачились, который научил меня любить жизнь и свое дело, всегда такой элегантен — и в работе, и в жизни — ушел от нас, а у меня от всей похоронной церемонии осталось главным образом тоскливое чувство неловкости. Мне хотелось бы проститься с ним в последний раз так, чтобы прощание это отвечало усвоенному мною его уроку, требовавшему во всем изящества, собранности и даже суровости. Поди, объясни это репортерам.

Перевела с итальянского Ф.ДВИН.

* Известная итальянская эстрадная певица.

История театра имени Евг. Вахтангова началась задолго до его рождения. В конце 1913 года группа совсем молодых — лет по восемнадцати-двадцать — московских студентов организовала "Студенческую драматическую студию", решив заниматься театральным искусством по системе Станиславского. Слухами о ней была полна тогдашняя Москва. Руководить занятиями согласился Евгений Багратионович Вахтангов, тридцатилетний актер и режиссер Художественного театра, уже составивший себе репутацию лучшего педагога по "системе".

Вахтангов не обещал, что сделает из студийцев настоящих актеров. Он говорил, что ему важнее, какими они станут людьми. Он принес из Первой студии идею нравственного совершенствования, воспринятую от своего учителя Л.Сулержицкого. Новым студийцам оказался близок пыл служения добру. С юной строгостью, набирая в студию, организаторы с пристрастием выясняли мотивы поступления каждого и меньше интересовались актерским дарованием.

Начать решили сразу со спектакля. Выбрали пьесу Бориса Зайцева "Усадьба Ланиных", написанную в мягких, чеховских тонах. Помещения своего у студии не было, собирались каждый день в новом месте: то в крошечной комнатке курсисток, то в снятой на один вечер гостиной какой-нибудь частной квартиры. Все казалось таким романтичным. Да и пьеса Зайцева была до краев полна любовью. Вахтангов объяснял: "Основное, что нужно сыграть в этой пьесе, — это опьянение, опьянение от весны, от воздуха,

устроено общежитие для студийцев, а в другой половине — оборудована крохотная сцена и зрительный зал на 35 человек. Казалось, Вахтангов, так никогда и не простивший своему властному, сумрачному отцу тягостного, без любви детства во Владикавказе, теперь ищет свой настоящий дом; еще два года назад на предложение создать студию отвечал, счастливый: "Как подумаю — у нас своя сцена. Свое помещение. Свой занавес. Подумаешь — ведь это свой театр. Наш — маленький и уютный."

Где так отдохнешь в работе. Куда отдашь всю свою любовь.

Куда принесешь радости свои и слезы...

Милые лица. Добрые глаза. Трепетные чувства. Все друг другу друзья. Нежно, осторожно подходим к душе каждого. Бережем. Честные и любящие. Чувствую щие с в я т о с т ь. Ничего грубого. Ничего резкого.

Быть может, от этой неутоленной тоски



Дина ГОДЕР

Вот мы

от аромата только что распустившейся сирени...

Когда, спустя три месяца, 26 марта 1914 года, "Усадьбу Ланиных" играли в Охотничьем клубе — весна уже была настоящая, воздух пьянил и все были влюблены друг в друга. Спектакль Вахтангов поставил, как говорят, "в сухих" — это становилось модным тогда, да и денег на специальное оформление не было. Купили выкрашенную в серо-зеленый цвет дешевую мешковину, несколько горшков с бутафорской сиренью изображали террасу. Чтобы сильнее ощущалась прелесть весны, надушили всю сцену одеколоном "Сирень". Играли, впрочем, неуверенно, робко, некоторых исполнителей просто не было слышно. Но неудачи своей счастливые актеры даже не заметили — отправились в ресторан отмечать премьеру, потом вместе с Вахтанговым всю ночь бродили по Москве, а утром, купив свежие газеты, хохотали над разгромными рецензиями.

После такого позора Дирекция Художественного театра запретила Вахтангову какую-либо работу на стороне. И Студия решила "уйти в подполье". Каждый дал подписку, что никому не проговорится о ней. Тайнственность придавала членству в Студии новую романтику. И еще было решено, что надо начать учиться всерьез. Так, наверное, впервые в истории, театральная школа была создана задолго до появления самого театра.

Осенью 1914 года Студия уже обособилась в небольшой квартире в Мансуровском переулке на Остоженке (тогда и стали называть ее — "Мансуровской"). В части этой квартиры было

требовательность его к дому, который он строил, была огромна. Он настаивал, чтобы для его учеников Студия была главным в жизни — всей жизнью. Если есть что-то еще — лучше уйти. Соглашался, что это похоже на монастырь. Ввел понятие "студийности": "студийного" и "нестудийного" поступка, "студийного" и "нестудийного" человека. Быть может, таким образом он пытался создать какую-то особую жизнь по своему замыслу, особые взаимоотношения. Возводил стены моральных запретов, пытаясь сохранить студийцев от губительного влияния окружающего мира. Строя сложную иерархию членства в Студии, хотел ограждать ее от чужих.

Он продолжал нуждаться в доме даже когда, казалось бы, нашел его в Первой студии — дружественный, теплый, с горящим камином и "сверчком" (этот образ семьи пришел из любимого диккенсовского спектакля "Сверчок на печи"). Нет, ему нужен был именно свой дом, где он был бы главой семьи, отцом и хозяином.

Вахтангов очень рано почувствовал в себе силы быть лидером и право быть учителем. Он не просто учил — он воспитывал. Проповедовал.

Как учитель он бывал жесток и нежен. Обиды, которые он наносил, запоминались навсегда, как уроки. Его обаяние, его режиссерские показы, его юмор, блеск и непредсказуемость его фантазии — были невероятны, его режиссерская интуиция и чуткость — огромны.

Связь Вахтангова со Студией была подобна любви — с ревностью, бесконечным выяснением отношений, нетерпимостью, трагическим разрывом и новым соединением. Самым страшным днем для него был тот, когда в 1919 году из Студии ушли 12 самых одаренных студийцев. Вахтангов был убит, ведь это уже был его дом — с 1917 года, выйдя из "подполья", бывшая Мансуровская стала называться "Московская драматическая студия Е.Б.Вахтангова". Казалось, развалилась семья, случилось предательство.

Но уход двенадцати студийцев был лишь гордым и жалким жестом обиды: им было недоставало любви. Ю.Звадский ставил по пьесам П.Антокольского "Куклу-инфанта" и "Обручение во сне". Участникам казалось, что Вахтангову совсем не интересны спектакли, подготовленные ими самостоятельно, что учитель озабочен только сохранением Студии от развала. Кто-то из ушедших потом вернулся с повинной, кто-то перед смертью Вахтангова писал ему отчаянные письма любви, не прощая себе давнего предательства.

Заново Студия собиралась мучительно — пришла молодежь из других студий, объявили прием на первый курс школы — так появились Б.Щукин и Ц.Мансурова, за ними — Р.Симонов, А.Ремизова, М.Синельникова, Е.Алексеева. Но Вахтангов долго еще не мог пережить разочарования, не признавал студию своей, упорно называя Мансуровской.

Репетиции продолжались. Восстановили в новом составе показанное еще в 1918 году "Чудо святого Антония" Метерлинка, летом Вахтангов поставил чеховскую "Свадьбу". Оба эти спектакля были очаровательны и добродушны. В них не было сатиры, а лишь любовное подтрунивание над милыми, нелепыми и глуповатыми героями. И тот и другой спектакли через год были совершенно переделаны. Вахтангов снова стал другим. Как режиссер он развивался стремительно и непредсказуемо. Вахтангов стремился создать новый театр в каждом новом спектакле. Ему, уже смертельно больному, из-

