

ДЖУЛЬЕТТА И МАСКА

Путешествие двух существ, которые волею судеб оказались вместе

27.04.94

Татьяна Бачелис

In memoriam

ДЖУЛЬЕТТА Мазина пережила Федерико Феллини всего на несколько месяцев. Они встретились и поженились в 1943 году и прожили вместе полвека. В истории нашего столетия то были особые времена. Из недр второй мировой войны время выходило израненным, предстояло многое понять по-новому. Любовь Джульетты и Федерико была великой любовью, полной драматизма и уникальной духовной близости двух глубоко разных и абсолютно необходимых друг другу людей.

Совсем юными они видели сражения тоталитарных режимов на территории своей Италии. Джульетта говорила: «Это было время страха, лишения, но и надежд. Это был колоссальный жизненный урок. Несмотря на молодость, я тогда ясно поняла, что вокруг хорошо, что плохо, что необходимо человеку, что недопустимо. Я научилась ценить жизнь».

Она близко наблюдала, как зарождался на исходе войны неореализм, ибо ее юный муж принимал в нем прямое участие: его нашел и позвал Росселини.

В 1954 году Мазина и Феллини создали фильм «Дорога». Надо сказать, что если бы они сделали только это, они бы уже вошли в плеяду великих итальянских художников. Джульетта Мазина была актрисой гениальной, хотя сыграла она, в сущности, только четыре роли: Джельсомину в «Дороге», Кабирию в «Ночах Кабирии», Джульетту в «Джульетте и духах», Джинджер в фильме «Джинджер и Фред».

Не то чтобы она больше ничего не играла. Кое-что можно вспомнить. Она станцевала блестящий эскиз будущей Кабирии в одном из ночных эпизодов феллиниевского «Белого Шейха» (1952), показала эпизодическую роль милой, но пресной жены одной из мошенников в фильме «Мошенничество» (1955). Кроме того, сыграла Фортунеллу в фильме Эдуардо Де Филиппо (1958) и фею в фильме «Госпожа Метелица» по сказке братьев Гримм, поставленном чехословацким режиссером Ю. Якубиско (1985). И это — все. Но удалась ей только роли, сделанные с Феллини. Хотя их совместная работа была безмерно трудна, даже, вероятно, мучительна.

О том, как ей тяжело работать с Феллини, актриса много раз говорила. Тяжело, ибо он хочет, чтобы актер догадывался о его желаниях сразу, с полупамятки. И без вопросов, и уж тем более без споров. А Джульетта не могла не спорить. И все порывалась задавать вопросы. С другими режиссерами она чувствовала себя примамой, звездой и делала, что хотела. А с Феллини такое не получалось. Он ее «заклинал»; «не он сам, а его присутствие».

Что касается Феллини, то он говорил, что именно Джульетта научила его гуманистическому мировоззрению.

Когда в 1952 году он работал над замыслом «Дороги», все друзья, продюсеры, сотрудники отговаривали его снимать в роли деревенской дурочки Мазину. Им всем виделась в этом кино женщина большого стиля, типа Греты Гарбо или Марлен Дитрих. А Феллини, слушая их, рисовал цветными карандашами карикатуры на свою будущую Джельсомину. Так он работал для кино впервые. Сегодня очень интересно рассматривать эти рисунки. Перед нами прямо-таки беспощадно зафиксирована нелепая клоунесса. Клоунессы Тулуз-Лотрека много простодушнее. Горестного клоуна в какой-то момент потребовало от Феллини его кинематографическое мышление.

Итало Кальвино писал, что переход Феллини-карикатуриста к Феллини-кинематографисту отмечен героиней Джульетты Мазини и всей особой «зоной Мазини» в его творчестве, его интересом к «миру иному». Да и сам Феллини в своей книге «Делать фильм» (1980) признавал, что «все началось с Джульетты... это актриса, наделенная необыкновенным даром очень непосредственно выражать... истинное веселье и комическую серьезность — все, что свойственно клоуну. Вот-вот. Джульетта актриса-клоун, самая настоящая клоунесса. Это определение, которым, я считаю, можно только гордиться, иные актеры принимают с неудовольствием, возможно, им чудится в нем что-то уничижительное, недостойное их, грубое. Они ошибаются. Клоунский дар, по моему, самое ценное качество актера, признак высочайшего артистизма».

Слова эти адресовались Джульетте. Ведь дело было не только в том, что ей трудно было работать с Феллини. А в том, что она не хотела быть смешной, не хотела быть клоунессой. Хотя и признавала, что в конце концов он оказывался прав. Но это она понимала потом. А сначала хотела быть на экране прежде всего красивой. А он и из этого желания немедленно извлекал смешное. Она бросалась спорить. Он же во время съемок спорить не мог. На площадке у него возникали неожиданные

решения, необъяснимые импровизации, непредсказуемые детали. Актёры это знали. Давно научился все хватать на лету Матростянни. Трудно было поначалу Сазерленду — он боялся этого режиссера и исходившей от него энергетикой.

А Мазина все бунтовала. Хотела понять. «Я возмущалась, возмущалась до слез. Но ничего нельзя было поделать». Она называла их отношения трагедией. «Он ведь знает, что мне нравятся актрисы типа Кэтрин Хепберн и Марлен Дитрих!.. Во время съемок Федерико меня сковывает. Мне иногда кажется, что он нарочно старается поставить меня в затруднительное положение».

— Не может быть!

— Еще как может! Он сознательно меня сдерживает, так прямо и говорит, что я делаю много лишнего... Не могу сказать, что мне было так уж приятно сниматься в сеточке для волос (роль Джинджер — Т.Б.). Но это сущая мелочь по сравнению с теми унижениями, которые мне приходилось выносить в других фильмах Федерико. В «Ночах Кабирии» он заставлял меня надевать коротенькие носочки, чтобы я казалась еще меньше ростом, и туфли почти без каб-

В Венеции сперва «Дорогу» не поняли; как ни странно, первыми ее суть ощутили англичане; первыми о ней стали серьезно и с блеском писать французы; оглушительным был успех «Дороги» в Америке. Затем фильм прокатился бурей по всему миру и даже был показан в 1956 году у нас, в рамках Недели итальянского кино. Впечатление произвел огромное. Но куплен не был. Это произошло только через 12 лет после создания картины. Увы, фильм вышел тогда на русский экран под другим названием, в сокращенном и очень плохо дублированном виде.

Но он оказал свое влияние у нас еще тогда, в 1956-м. Результатом было своевременное приобретение «Ночей Кабирии». Фильм вышел на экраны нашей страны в 1959-м, через два года после того, как был создан. Его любовно дублировали по-русски. Вот почему Кабирию у нас так хорошо знают. Одно время она была прямо-таки предметом обожания в Союзе. Вплоть до 70-х годов ее смотрели по десять и по двадцать раз везде, куда только могла доехать кинопередвижка.

Что оставалось дальше делать Феллини и Мазине с этой маской? Играть ее в разных ситуациях, как это делал Чарли? Но



лука и повязать бедра шарфом так, чтобы сделать меня и вовсе коротконогой. В довершение всего он велел накинуть мне на плечи пелеринку из курьих перьев... И, как всегда, только потом я поняла, что прав был он» («Феллини о Феллини», 1988, с. 413).

Так мучительно они работали. Но все эти муки были только внешним проявлением их проблем.

Актерский феномен Джульетты Мазини парадоксален.

Огромно было расстояние между ее личным «я» и той маской, которую она создавала. Вот это небывалое расстояние и преодолевали во время съемок и актриса, и режиссер. При этом он знал, чего хотел, а она — нет, не знала. Но только она могла заполнить жесткий клоунский рисунок человечностью и органикой, в которых нуждалась маска, придуманная Феллини. Он рисовал на бумаге, а она призвана была вдохнуть в рисунок жизнь. Ибо по сути своей эта актриса была Джельсоминой и Кабирией. Может, потому и мечтала сыграть Манон Леско и мадам Бовари?

Вместо героини она впервые в Италии создала женщину-маску. В ней отдаленно слышались отзвуки комедии дель арте. Маска Мазини — создание XX столетия. После «Дороги» англичане называли Джульетту «Чаплином в юбке».

Она говорила, что работала над «механизмом» Джельсомины до тех пор, пока он «полностью не стал моим, не слился со мной. Так, словно камера видит то, что внутри вас... Джельсомина вошла в меня. Это не просто для того, кто, исходя из комедии дель арте, играл всегда внешними средствами».

Так получилось небывалое: органика жизни — «по Станиславскому» и острота внешней формы — по комедии дель арте. Некоторые называют маску Джульетты — женским Пьеро.

Но ведь Пьеро, если судить по игре Жана-Луи Барро, не вызывал смеха. А Джельсомина и последовавшая за ней Кабирия — вызывали. Правда, смех этот через секунду застревал в гортанном комом.

«Дорога» сорок лет назад многим показала резцур эксцентричной. Она положила начало метафорическому кино. Сегодня трагический шедевр поражает суровой простотой формы. В строгих очертаниях этой киноарлекинады Джельсомина — Мазина, бродяжка-клоунесса с аляповатым разрисованным лицом, воспринимается как живое воплощение добра, отзывчивого и порывистого, самозабвенного и самоотверженного. Ловишь каждое ее движение, следишь за ее лицом, ее пластикой, ее походкой (умопомрачительной!) и сегодня, как и когда-то, волнуешься за судьбу этого израненного и храброго существа. Отчетливо понимаешь, что эта актерская работа классическая, время над нею не властно.

он все делал сам, он объединял в своем лице актера, режиссера, драматурга и композитора.

В случае с Мазиной дело обстояло иначе. Играть по неким традиционным сценариям, как это столетиями играли итальянские комики?

Но это невозможно, ибо «феллинизм» ведь не только в стиле, но и в самих сюжетах. И вот они-то и видоизменялись во времени и в какой-то момент стали выталкивать маску, созданную феноменом Джульетты.

Вот где тайлась драма двух великих художников! Согласно своей маске и в то же время в полном с ней противоречии личность Джульетты представляла некий нерушимый нравственный монолит.

Противоречие ошеломляло, стоило только увидеть Джульетту в жизни.

В жизни Мазина казалась другой, непохожей на своих героинь, особенно тех, первых, принадлежавших теперь вечности.

В жизни эта хрупкая, грациозная женщина обладала твердым, даже немного суровым характером. На пресс-конференции 1963 года всех московских журналистов смутила прямота, с какой Мазина — своим очень низким, чуть хриплым голосом — отвечала на вполне банальные вопросы, говорила, что она узнает о том, над чем работает ее муж... из газет. Феллини в этот момент заботливо подвигал к ней микрофон. Это его движение действовало на всех нас успокаивающе. Но все равно — мы были почти испуганы. Мы не находили в актрисе ничего от Кабирии и тем более — от Джельсомины.

И в дальнейшем это «несовпадение» и незнание подтверждалось снова и снова. Даже когда мы приходили к ней специально и спрашивали ее как великую актрису, а не как жену Феллини.

Никак не удавалось прямо соединить этот решительный и твердый характер с обожаемыми всеми нами экранными клоунессами. Только сейчас, спустя много лет, понимаешь, как ей тогда было тяжело... Увы, мы тогда этого не понимали. Мы не узнали Джельсомину.

Это было за два года до фильма «Джульетта и духи». Фильма, который Феллини сделал специально о Мазине, о женщине, а не о созданной ею маске. Многие восприняли тогда этот фильм как неудачу мастера. Я так не считала, хотя это произведение и не относится к шедеврам феллиниевского мира. Дело тут, думаю, в масштабах темы. Уж очень хотела Джульетта сыграть героиню, показать настоящую леди, раскрыть психологическую драму обычной женщины, которую ничто, кроме мужа, не интересует.

Феллини давно, конечно, заметил стремление Мазини к идеализации в искусстве и ее склонность к сентиментальности. Про этой линии между ними

шла полемика в течение полувека.

Однажды он сказал об этой тенденции актрисы следующее: «Джульетта обладает даром спонтанной выразительности, у нее это получается помимо сознания, словно внезапное пробуждение мечты. Своей клоунской мимикой Джульетта выражает в отношениях со мной тоску по невинности». Разумеется, он давно догадался о детской сущности круглого характера своей жены. И дал ей, как она хотела, сыграть себя — в противовес тем своим знаменитым ролям 50-х.

В «Джульетте и духах» героиня ищет самые нелепые способы что-то противопоставить имени мужа. И получается смешно, хотя героиня страдает. А как же не страдать! Среди кошмаров, которые ее преследуют, и глупостей, которые она делает, мимоходом проходит видение гитлеровских офицеров за окном. Это — из ее юности. Память выталкивает свои кадры. И гитлеровцы свою роль сыграли в формировании комплексов Джульетты. Не только католический школьный театр, прекрасная циркачка, самолет дедушки или страшные цветные сны о несчастных конях из Апокалипсиса.

Чего только не делает Джульетта, чтобы сломить себя! Но — не удается.

И она уходит из дома, из фильма, от самой себя. Финал, как и многие финалы Феллини, религиозен, хотя это и не бросается в глаза. Французская критика называла Феллини «шутом Бога». Героиня покидает свой дом и медленно в ночном халатике и тапочках уходит в далекую светлую даль неба.

Прошло двадцать лет. В 1985 году Феллини делает свой четвертый и последний фильм о Джульетте. Он называет его «Джинджер и Фред» — в честь некогда известной американской пары чечеточников. Впервые снимает вместе своих протагонистов — Матростянни и Мазину.

Олицетворяемые ими персонажи 30 лет назад любили друг друга. И вот приехали откуда-то в Рим, чтобы станцевать свой танец на телевидении. Он — «прожженный» выпивоха, болтун, ленивец, профессиональный шармёр и бывший анархист. Она — здравомыслящая, аккуратная маленькая дама из провинции, еще очень и очень в форме, «буржуазка», владелица писчебумажной лавки, грациозная мать и бабушка, лелеющая своих детей и внуков.

Они прибыли в это абсурдное месиво, которое зовется телевидением, чтобы встретиться, вспомнить и станцевать свою любовь. Крутом творится невообразимое. Сплошной бред и беда. Ожидают своего парада двойники: двойник Рейгана, Де Ниро, Марселя Пруста, Кафки, Гейбла и еще кого-то. Разгуливает королева с 18 сосцами. Деловитые карлики и гигантские культуристы. Заторможенные телепаты и прогнозисты. Террорист, доставленный прямо из тюрьмы. Кокетливая девица-парень. Бывший адмирал и панки. Все бурлит и готовится к программе «ретро». Сюда-то, в эту телевизионную толчушку, и прибыла наша романтическая пара бывших возлюбленных. И вот они-то и стали казаться «ненормальными», неправдоподобными и смешными, а окружающий их бред, напротив, реальным. Феллини как-то сказал, что телевидение делает обыденное исключительным, а исключительное обыденным. Эту мысль иллюстрирует фильм «Джинджер и Фред». И если для героини Мазини и раньше выпадавшие из реальности были правилом, то для Матростянни такое случилось впервые. Раньше его герои были частью своей среды. Теперь и он, и его здравомыслящая подруга с их сентиментальностью выглядят экстравагантно в нашем маскарадном мире кривляний, мнимостей и двойников.

На съемках Феллини отдал Фреду свою клетчатую шляпу (в тон клетчатой пелеринке Джинджер) и свое любимое красное кашне. На репетициях эпизода танца Матростянни споткнулся и упал. Феллини тут же свел это падение в текст фильма. И добавил еще и аварию с электричеством. Чтобы умножить те трудности, которые должна преодолеть героиня Джульетты, дабы спасти друга. И она это делает. Спасает и себя, и его. И они очаровательно заканчивают свой танец в лучах юпитеров. Он — во фраке, она — в концертном белом платье и в парике с бантиками.

В книге «Делать фильм» Феллини писал, что в начале работы над «Дорогой» у него было только какое-то смутное чувство, «этакая повисшая в воздухе нота, которая вселяла в душу лишь безотчетную тоску, какое-то неясное ощущение вины... Оно настойчиво подсказывало, что тут необходимо путешествие двух существ, которые волею судеб, сами не зная почему, оказались вместе».

...Джульетта Мазина умерла, когда почувствовала, что путешествие двух существ окончено. Она утасла, как когда-то Джельсомина. Но и ее мелодия осталась.

156