

ПЛАЧ КЛОУНЕССЫ

Сегодня Анне Маньяни исполнилось бы 90 лет

Независимая газета. — 1998. — 7 марта. — с. 7

Светлана Бушуева

В СВОЕ ВРЕМЯ, когда по советским экранам победно шествовал итальянский неореализм, это имя было на слуху у большинства, и Юрий Гагарин пожелал послать свой привет с околоземной орбиты именно Анне Маньяни. Ее, которую к тому времени у нас знали по трем фильмам («Рим — открытый город», «Мечты на дорогах», «Самая красивая»), любили все. Любили ее народных героинь, ее страдающих простолудинок, страстных и самоотверженных. Любили лицо актрисы, это характерное лицо с отчетливыми подглазьями, тонким орлиным носом и словно бы от слез припухшим ртом — оно казалось нам лицом самой Италии. Ее «послужной список» невелик: каких-то полтора десятка фильмов, причем большая часть приходится на посредственные ленты посредственных режиссеров («Депутатка Анджелино», «Красные рубашки» и т.п.), использовавших Маньяни как типаж «социальной героини». Ну а большие режиссеры не очень любили ее снимать. И дело не только в тяжелом характере актрисы — Маньяни была слишком яркой, с определенной художественной индивидуальностью, ее трудно было «вписать» в фильм без ущерба для целого. В результате Висконти так и не снял ее в «Рокко и его братьях», хотя обещал, а Стрелер так и не поставил для нее «Матушку Кураж», хотя и собирался. Ну а когда великие все-таки решались, они предпочитали ставить фильм «на нее», то есть на личность, оставляя невос требованным трагедийный дар актрисы, ограничивая ее рамками психологической драмы.

Тип личности был действительно интересный — цветаевский. Тот самый, агрессивный и деспотичный, который своей любовью — все равно к кому: мужу, другу или ребенку — дотла выжигает окружающее, оставляя вокруг себя пустыню одиночества. Женская судьба Маньяни, от которой последовательно сбежали все ее мужья и любовники, пока она не осталась совсем одна, в компании кошек и собак, свидетельствует об этом наглядно. Именно этот тип и сопутствующую ему драму покинутости сыграла Маньяни у Росселини в «Человеческом голосе» (1948), где героиня Кокто разговаривает по телефону с бросившим ее любовником. Маньяни умоляла, уговаривала, обвиняла, проклинала, оскорбляла и... плакала, плакала, плакала. Так, как плакала на экране Маньяни, не плакал никто, и нет у нее ни одного фильма без эпизода плача. А там, где он не предусмотрен сценарием, она вставляла его сама. Например, в «Самой красивой», обожаемой зрителями мелодраме Висконти (1953), где у героини Маньяни нет никого, кроме маленькой дочки, которую она делает нелепой жертвой слепой и всепоглощающей материнской любви. Наверное, все помнят ту сцену, когда, прижав к себе своего галкого утенка, отвергнутого строгим жюри, Маньяни плачет в пустом темном дворе. Видимо, и Теннесси Уильямс, пригласивший Маньяни сняться в Голливуде в своей «Татуированной розе» (1955), исходил из этого и предложил ей привычную драматическую ситуацию. Маньяни снова играла обманутую, правда узнавшую о предательстве постфактум, после смерти изменника-мужа. В этом на редкость плохом фильме Маньяни сыграла блистательно и была единственной, которая получила «Оскар» по справедливости. (Кстати, это был первый «Оскар», врученный неамериканскому актеру.)

Совершенно очевидно, что и Дзефирелли собирался использовать Маньяни как «тип личности», когда пригласил ее на роль Пины в спектакле «Волчица» (1965). В знаменитой пьесе Верги о страсти немолодой крестьянки, соблазненной жениха собственной дочери и им же убитой, ре-



Анна Маньяни в роли Пины в спектакле «Волчица». 1966 г.
Фото ИТАР-ТАСС

жиссер видел матрицу типовой мелодраматической ситуации и полагал, что то же самое увидит в ней актриса. Пьесе Верги Маньяни прочла совсем не так, как ей было предложено, наверное, почувствовав в ней отголосок античной трагедии. И сыграла она не мелодраму, а трагедию, дав почувствовать в Пине, этой крестьянской Федре, не только безысходность страсти, но и выходящее ее изнутри чувство трагической вины.

Маньяни довелось еще раз сыграть трагедию — в картине «Рим — открытый город» (1945), где ее героиню тоже звали Пина. Только трагедия той, первой Пины была иной, она была частью трагедии ее народа. Возлюбленного отнимала у нее война, сама она погибла от предательской пули, но все конкретные обстоятельства места и действия (Рим, 1943 год) не заслоняли неумолимую мощную поступь Истории. Маньяни играла народную героиню, судьбу которой определяет трагический ход истории. «Тип личности» был преодолен, хотя сам по себе, конечно, никуда не делся, и режиссер даже использовал его для некоторых своих заготовок. Как раз во время съемки Маньяни бросил очередной возлюбленный, отец ее единственного сына. Он бежал от нее трусливо, тайно, она узнала обо всем в последнюю минуту, и этот ее отчаянный крик «Массимо!» вслед автомобилю, уносившему любовника, подсказал Росселини знаменитую сцену с грузовиком. Грузовик увозил под охраной немецких солдат ее возлюбленного, она бежала следом, простирая руки и отчаянно крича «Франческо!». Этот ее бег длился всего мгновение, она тут же пала, сраженная пулей. Отброшенные ветром волосы открыли чистый лоб, дешёвое платье, тонкая шерстяная кофточка, клетчатый шарф легли теми стремительными и безупречными, единственно нужными складками, какими ложатся они на одеяниях античных статуй. А об ее отчаянном крике много лет спустя Пазолини написал так: «Он сделался уже почти символом, этот вопль Маньяни, и мы словно видим, как из-под ее спутанных волос, из ее немого и красноречивого взгляда проступает, сгущаясь, дух трагедии».

Пазолини был первым после Росселини режиссером, который пригласил Маньяни в фильм, задуманный как трагедия. То была его знаменитая «Мама Рома» (1962) — притча о жертвенном агнце, о бессилии любви, об обреченности всех попыток защитить и спасти. Героем фильма был подросток, наивный и чистый, сын дешевой римской проститутки. Но как ни пыталась она уберечь свое страстно любимое дитя, все оказалось напрасно. Он

связался с дурной компанией, был схвачен полицией и умер в полицейском участке, распятый на столе кожаными ремнями. И хотя Пазолини, подобно Росселини, тоже подложил под свой сюжет конкретную историческую ситуацию — Италию 1960-х, история у него — просто опознавательный знак времени, а в основе фильма лежит мысль об экзистенциальном трагизме бытия. Однако Маньяни в роли матери сыграла не экзистенциальную трагедию, а психологическую драму, причем так, как не играла еще никогда. Далеко было до «Мамы Ромы» сентиментальной героине «Самой красивой». Эта мать, жалкая и наглая римская проститутка, была сама любовь, сам свет, сама нежность, потому что оберегала и охраняла не просто сына, а — чувствовала это подсознательно — чудо, дарованное ей судьбой.

За год до ее смерти вышел на экраны фильм Феллини «Рим», где Маньяни появилась в образе самой себя, так как именно ее выбрал режиссер в качестве символа Вечного города. Просто она сама с ее плебейским патрицианством («Пусть пыганская, но все равно королева!» — так говорил о ней Феллини), с ее типично римским тяжелым характером (эгоизм, тупое упрямство, бесцеремонность, скупость, саркастический взгляд на все сущее) была для него олицетворением Рима.

В течение почти десяти лет, с середины 1930-х до начала 1940-х, Маньяни работала на эстраде, куда пришла почти сразу же после окончания Римской академии драматического искусства. Мы, видевшие Маньяни только в кино, ту, эстрадную Маньяни, наверное, и не узнали бы. Губы бантиком, румянец яблочком, тугие спираль золотых локонов, длинные кружевные панталоны из под короткой юбочки, рискованные куплеты и па. Вскоре к Маньяни присоединился Тото, и вместе они выпустили множество эстрадных обозрений, где сквозило типично римский, грубый, «физиологический» юмор пробивались и ростки политической сатиры. Вдвоем Тото и Маньяни представляли собой, в сущности, классическую цирковую пару — два клоуна, Белый и Рыжий. «Маньяни, — писал итальянский критик, — была невиданной, совершенно нетрадиционной субреткой. Она восхищала зрителя не блестящими и перьями, не мажорной томностью, а наоборот, яркой талантливой непристойностью, живой, агрессивной, плебейской». Так что, оказывается, Маньяни была еще и Клоунессой, ей был доступен гротеск. И кто знает, что бы мы увидели, если бы кто-то из великих режиссеров догадался применить на деле это умение!