



## ПРОСТОТА ТРАГИЧЕСКОГО

**ВСЕ ДНИ**, когда в Москве играла драматическая труппа Франко Дзеффирелли (Рим) и на сцену выходила Анна Маньяни в роли Нины, зал аплодировал. Аплодировал в начале спектакля и долго аплодировал в конце, хотя вряд ли большая часть присутствующих была по-настоящему увлечена пьесой Дивонни Верга «Воляница». Аплодировали не столько, несмотря на несомненные сценические достоинства, ее остротный мелодраматизм и объективность ситуаций оставали в достоянии мере сложными. Д. Верга написал «Воляницу» в самом конце XIX века — с тех пор не только сходные ситуации (мать и дочь любят одного человека) рассматриваются под иным углом. Однако есть в пьесе нечто, что в жизни со временем не меняется, и Маньяни показала как раз силу такого непреходящего чувства. Силу любви и страдания.

На нескольких интервью, данных Маньяни, мы узнали и кое-что новое и нашли подтверждение собственным предположениям. Новое касалось ее преданной приверженности театру, подтвердилась же ее этическая программа, явственно угадываемая из всего, что она делала в искусстве. Не зря, например, это можно предположить, что Анна Маньяни потому так блистательно выступала в неореалистических фильмах, что полностью разделяла гражданские позиции художников этого направления. Конечно, дело в таланте, однако Маньяни не была просто исполнительницей. Ею был угадан, понят и воплощен определенный национальный тип, и потому вместе с Росселлини, Де Сика, Де Сантисом, Дзанаттини, Висконти и другими — она в силу своего дарования и убежденности была создательницей нового искусства, распространившего свое влияние не только на послевоенное итальянское кино, но действовавшего шире и глубже.

Этим идеалам Анна Маньяни верна и поныне. Верна не на словах — что легче декларировать, чем помыслить — но на деле. Три с половиной года без съемок и только потому, что не может позволить себе быть занятой в бессмысленной и безответственной цепухе. «Глубокая роль в серьезном фильме» — вот минимум и максимум требований. Все остальное актриса берет на себя.

В «Волянице» это все очень сложно. Роль строго локальна, никаких движений в сторону: нецелесообразная страсть, неподвластная любовь, смерть от руки возлюбленного. Вначале Пина направляется на ласку,

потом, как на ласку, на удар топора. Это последнее — предчувствие трагического конца — Маньяни сделала главным: с самого же начала она не столько озабочена, сколько жертва. Подобный замысел — в духе актрисы и ее героини — не ничего демонического, рокового. Такая же крестьянка, как остальные, моего руки, сидит в глубине сцены, ощущая плечи, что-то влечет из глиняной миски — не до того. И только взгляд, не отрываясь, следит за Ниной: что он, как он, с кем он?

В первой сцене актриса словно бы «скользит» по тексту, не выделяя особо ничего. Раздвоенной вслухуша: это когда Ниной утешает других черепицей, принаежной лангичею одного, и когда сплетнице Малерба при всех оскорбляет ее. Но даже драка — влюблены: мысль о другом, в другом.

Второй акт режиссер Франко Дзеффирелли (он же и художник спектакля) строит на резком контрасте. В пасхальной густе деревенщины, где разноцветные пириндаи бумажных цветов украшают сицилийский камень и вызывают искренний восторг окружающих, где перед кортисью распростерлись ниц в искреннем порыве, застывает музичива, где детей парят для церковной процессии ангелочками — в этой бездальной атмосфере мрачная фигура Нины кажется действительно навязчивым, выходящим из другого мира. По существу это и на самом деле так. Автор не дал героине никаких других чувств, кроме одного — страсти. Страсть эта выжгла все — и жалость к дочери, которая по ее вине несчастна, и упрямство совести, и раскаяние. Слово персонаж античной драмы, Пина во власти одной идеи, одной мысли. Маньяни удивительно — по разнообразию и силе — передает эту одержимость, этот смертельный огонь. В его свете нам резко и отчетливо видна незаурядность ее натуры, способность до конца быть верной себе.

**ОСУЖДАЕТ АКТРИСА** или оправдывает? И вообще как построить спектакль? Если на первый вопрос можно ответить «о всей решимостью» — да, сострадает, то второй ставит в затруднительное положение. Столь же определенной концепции в нем не видится — усилия направлены на другое: на объективность изложения, на стремление воссоздать конкретные исторические и бытовые условия. В этом смысле очень любимаей несомненно одаренный Освальдо Руджигери, исполнитель роли Нанин Ласка. Насколько в Маньяни сильно ду-

ховное начало, настолько в нем, если так можно выразиться, этнографическое. Он весь — с его деревенской расчелливостью и пассивностью, с его смутными страстями и яростным желанием жить спокойно — он весь в этом времени, в этой почве и к большему не стремится. Пропасть между ним и Ниной очевидна, как очевидна и разница исполнительской манеры. Маньяни вся — естественнейшая из естественных, правдивая до малейшей черты. И все-таки закономерно вопрос: исчерпала ли эта личная встреча весь тот мир впечатлений, который возникает у всех нас при одном имени Анна Маньяни? Этого не произошло. Хочется добавить — и не могло произойти при данном драматургическом материале, ставящем свои жесткие границы для исполнителей.

Впрочем, для режиссера тоже. Франко Дзеффирелли «Ромео» (мы видели поставленный им спектакль во время гастролей миланской «Ла Скала») и «Ромео и Джульетта» — это мастера иных интересов, иного масштаба. Шекспировский спектакль чрезвычайно любознателен и по идее, и по актерским работам, и по оформлению. Сцена на балконе — на наш взгляд, одна из интереснейших сцен спектакля — хороша еще и потому, что вынесена на свободное пространство и разрешает Дзеффирелли строить необычайно выразительные, пластически осязаемые мизансцены. Балкон — кульминация и для Аннамари Гуаринери, придающая ее несильно неожиданной Джульетте те романтические и лирические черты, которые кажутся столь обязательными в этом образе.

«Ромео и Джульетта» вообще несколько ошеломляющий спектакль, для нас, во всяком случае, привыкших по искренности восхищаться С. Прокофьевым и Г. Улановым идеальными выразителями шекспировской пьесы. У итальянцев совсем иной подход, иная поэтика. Дело не в том, что Дзеффирелли меняет киноческое толкование конфликта или свое отношение к нему; в этом смысле все как раз традиционно, но он ставит не традиционно, а психологически бытовую драму, в центре которой судьба двух итальянских подростков. Именно подростков, и именно попавших в бытовой конфликт — с необходимостью подлиниться отцовской воле.

Снижает ли это Шекспира, лишает ли тех общечеловеческих мотивов и масштабов, которыми полна его драматургия? Как ни странно — нет. Пусть Джульетта резка, нервна, пусть больше впадает в страх, чем в возмущенное оглашение, но, как и в Ромео, — шекспировский стержень, имя которому бескомпромиссность и верность. Верность не по рассудку, не по обещанию, но по тому живому чувству, которое неподлинно охватывает их и без которого ни действительно нет места на свете. Великолепно — по точно найденному спокойствию презрения — то место, где Джульетта убеждается в предательстве кормилицы (иначе она не может оценить его похвал в адрес Париса). Именно здесь она взрослеет, именно сейчас понимает, что путь соглашения — не для нее.

Не знаем, хотел ли того режиссер и исполнители (в роли Ромео совсем молодой и несомненно талантливый Джанкарло Джаннини), но их герои вызывают остро чувство жалости: двое детей, двое иттенцов, решивших пойти наперекор судьбе. Повторяем: в их решимости есть нечто отчаянное, горячее, но от этого она не становится ни меньше, ни шже.

О спектакле Дзеффирелли интересно было бы поговорить поподробней — в частности, о последних Меркуцио и Тибальта, об этой бравуре молодых перед лицом смертельной опасности, но это уже тема для специального исследования. Мы остановимся на сказанном.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.  
Фото Г. Райкгольда.