Эрвин Гешоннек
Даниель Даррье
Массимо Джиротти
Адольф Дымша
Калман Латабар
Чарлз Лоутон
Джина Лоллобриджида
Жан Марэ
Лолита Торрес
Одри Хепберн
Збигнев Цибульский
Улла Якобссон

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

серия

«Мастера советского кино»

●

С. ГИНЗБУРГ
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

●

ЖИЗНЬ И ФИЛЬМЫ ВЛАДИМИРА СКУЙБИНА

●

Т. ИВАНОВА
БОРИС АНДРЕЕВ

●

М. КВАСНЕЦКАЯ
КИНОРЕЖИССЕР ЛЕВ КУЛИДЖАНОВ

●

А. ПЕТРОВИЧ
ИОСИФ ХЕЙФИЦ

●

С. РОЗЕН
ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ

778И
А43

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1965

АКТЕРЫ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Эрвин Гешоннек
Даниель Даррье
Массимо Джиротти
Адольф Дымша
Калман Латабар
Чарлз Лоутон
Джина Лоллобриджида
Жан Марэ
Лолита Торрес
Одри Хепберн
Збигнев Цибульский
Улла Якобссон

Сканирование Andy Garsia 67
Обработка&OCR ЗаН3и6ар
rutracker.org
новое имя для torrents.ru
29 октября 2012

эрвин гешоннек

Своя тема в искусстве! О ней мечтают все актеры. Чаще всего актер обретает свою тему тогда, когда она подготовлена всей его жизнью, выстрадана на протяжении многих лет. Поэтому-то, думается, актерские удачи Эрвина Гешоннека — крупнейшего актера ГДР — не только результат большого таланта, напряженного повседневного труда, но и тех жизненных испытаний, которые выпали на его долю.

... Теснота и сырость подвалов, серые стены рабочих казарм на окраине Берлина, игры среди помоек и мусора с истощенными от голода детьми — таким он запомнил свое детство.

Первая служба — рассыльный в банкирском доме. Затем — подсобная работа на стройке. Эрвин мостил улицы, таскал тяжелые камни.

Искусство? Артистическая карьера? Разве можно было об этом даже мечтать? Негде было работать. Нечего было есть. Закрывались фабрики и заводы. Тысячи, десятки тысяч, сотни тысяч рабочих были выброшены на улицу. Перед биржами труда толпились нищие и безработные. А по улицам маршировали мрачные люди в коричневой форме, и бесноватый человек с пресловутыми усиками выкрикивал истерические лозунги. Страна была накануне решающих событий.

Вопроса: «С кем ты ?» — для Эрвина не существовало. С самого начала сознательной жизни он занял свое место в жестокой борьбе. В 1929 году он стал членом Коммунистической партии Германии.

В том же 1929 году он впервые выступил на сцене. В так называемых политических кабаре молодой берлинский рабочий Гешоннек играл самого себя — молодого берлинского рабочего.

В эти же годы Эрвин сделал свои первые шаги и в киноискусстве. После эпизодических ролей в двух фильмах (один из них так и не удалось завершить, потому что продюсер разорился) он был приглашен на съемки первого большого фильма из жизни рабочего класса — «Куле Вампе», который ставил режиссер Златан Дудов. Тысячи членов рабочих спортивных клубов участвовали в качестве статистов в съемках «Куле Вампе». Среди них был и Гешоннек.

Год тридцать второй. Выступления агитколлектива «Штурмтруппе Линке» проходят почти ежедневно — до и после митингов и собраний, в прокуренных, душных залах, в накаленной политической атмосфере. Не зная усталости, Эрвин Гешоннек призывает голосовать на предстоящих выборах за Эрнста Тельмана.

Прошло несколько месяцев. К власти пришли фашисты. Рейхсканцлером Германии стал Адольф Гитлер. Началась кровавая расправа над прогрессивно мыслящими людьми. Естественно, что первыми, на кого обрушился террор, были коммунисты. За Гешоннеком — «опасным красным агитатором» — началась охота. В августе 1933 года ему удалось бежать за границу.

Вернулся он «домой» только шесть лет спустя в качестве... заключенного. Оккупировав Чехословакию, фашисты схватили политэмигранта-коммуниста. Последующие шесть лет были самыми тяжелыми годами его жизни.

Менялись названия концентрационных лагерей — Заксенхаузен, Дахау, Нойенгамм, — но не менялось ужасающее положение согнанных со всех концов Европы людей. Сломить сопротивление, отравить сознание ядом фашизма, а если это не удастся, физически уничтожить — такова была задача, поставленная перед вооруженными до зубов фашистами, охранявшими изможденных узников.

«Мы выпустим вас, если вы будете на нас работать, — предложил Эрвину Гешоннеку офицер-эсэсовец. — Ведь рука руку моет».

Эрвин отказался. Он становится одним из организаторов интернациональных групп Сопротивления.

В последние дни войны гитлеровцы загнали Гешоннека в числе пяти тысяч заключенных из двадцати четырех стран Европы на пароход «Кап Аркона» — это судно должно было стать для них плавучей могилой. Англичане разбомбили корабль. В числе немногих Гешоннек был спасен.

Новый период в жизни и творчестве артиста наступил после его возвращения в 1949 году в родной Берлин.

Работа в театре Брехта «Берлинер ансамбль», где он играл самые разноплановые роли, многому научила актера. Но в кино он пришел уже со своей, четко определившейся темой, со своим кругом образов и идей.

Обличение фашизма, борьба против тех, кто пытается его возродить, самоотверженная деятельность антифашистов — вот что стало материалом для лучших экранных ролей Гешоннека.

Первым в этом ряду был знакомый нам сатирический фильм «Капитан из Кёльна», поставленный Златаном Дудовым. Фильм С большой силой разоблачал реваншистскую политику правящих кругов Западной Германии. Безработного кельнера Гауптмана Ганса-Альберта принимают за бывшего офицера — капитана Ганса Альберта, военного преступника (игра слов: Гауптман — фамилия, гауптман — капитан). «Фронтовые заслуги» лжекапитана открыли ему путь к блестящей карьере. Но ему помешал подлинный капитан Ганс Альберт (его играл Гешоннек), скрывавшийся под чужой фамилией. Ганс Альберт в исполнении Гешоннека — убежденный нацист, он чувствует себя в боннской республике как рыба в воде, хотя некоторое время и скрывается под фамилией Карьянке, проживая у своей собственной жены на правах любовника. С каким восторгом, с какой уверенностью орет он в финале: «Мой час наступил, как видите!» И когда

лжекапитана судят, то защитник на вопрос бедного кельнера, почему преследуют только его, ведь настоящий-то капитан тоже жил под чужой фамилией, вполне резонно отвечает: «Он человек заслуженный! Были бы у вас такие заслуги, как у него, и вас никто бы не стал судить за перемену фамилии».

В фильме нет конкретного показа «заслуг» капитана. Но эти «заслуги» можно легко домыслить. Эрвин Гешоннек дал законченный портрет фашистского убийцы, наглого волка, почувствовавшего, что час его настал.

В конце 50-х годов Гешоннек уходит из театра, чтобы целиком посвятить себя работе в кино. В этот период он создает на экране целую галерею образов коммунистов — души и совести Германии.

И Бартушек («Люди с крыльями», 1960), и комиссар Виттинг в фильме «Пять патронных гильз» (1960), и лагерный староста Бухенвальда Кремер («Голый среди волков», 1963) — это люди не только одного поколения, но и одной партии. У них одинаковое отношение к жизни и один враг — капитализм, самая варварская форма которого — фашизм. Разные условия для борьбы уготовила им судьба. Бартушека мы видим в основном в наши дни, когда эта борьба перешла в сферу идей, когда идет мирная, но от этого не менее острая битва за каждого человека.

В других условиях борется комиссар Виттинг в фильме режиссера Франка Бейера «Пять патронных гильз», поставленном по сценарию Вальтера Горриша, который был участником гражданской войны в Испании.

Действие фильма «Пять патронных гильз» происходит в последний, наиболее драматический период этой войны. На политкомиссара Виттинга и нескольких бойцов-интербригадовцев возложена задача любым способом прикрыть отход республиканского батальона. Небольшой отряд, в состав которого входят бойцы разных национальностей — француз, поляк, болгарин, русский, испанец, немец, — выполнил эту задачу, но попал в окружение.

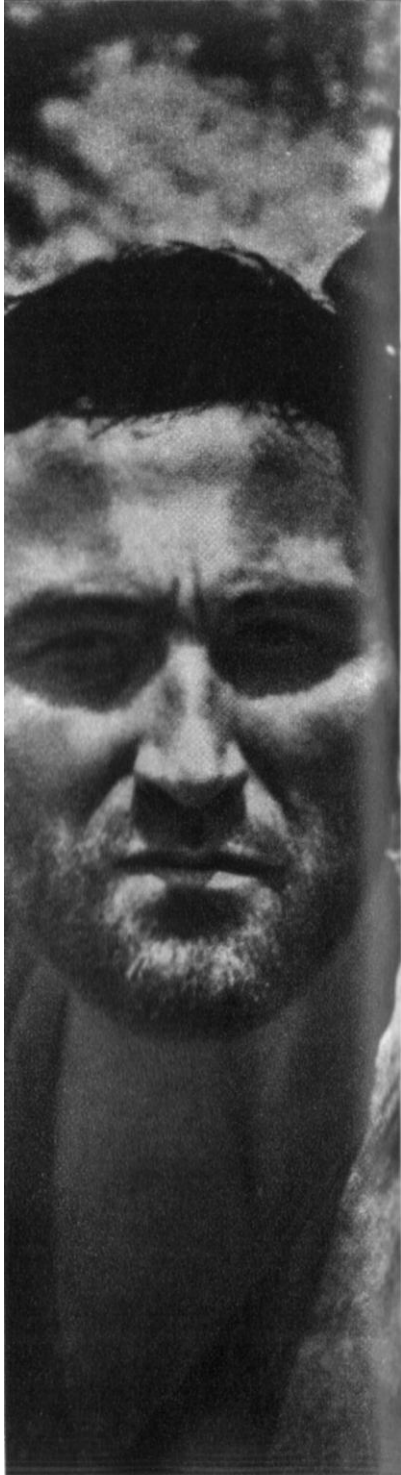
Смертельно раненный комиссар Виттинг знает, что спастись его бойцы могут только в том случае, если будут держаться вместе, если не будут думать каждый о себе. И он разрывает какую-то бумагу на пять частей и, спрятав каждую в пустую патронную гильзу, вручает их бойцам. «Я не могу идти. А вы обязаны пробиться... я дам каждому часть этого плана. Если один погибнет, другой возьмет его часть», — говорит умирающий комиссар.

Как приказ звучит прерывистый, задыхающийся голос комиссара: «Все время вместе... и вы доставите план в штаб». Виттинг, умирая, не может забыть своей родины. «Вилли, — обращается он к одному из бойцов, — когда вернешься в Берлин...» Даже на пороге смерти уверен комиссар в победе справедливости, и эту уверенность, несмотря на трагичность ситуации, Гешоннек доносит до зрителя.

Когда бойцы, вышедшие из окружения, сложили вместе пять бумажек, они прочитали приказ командира: «Держитесь вместе, и вы останетесь живы»...

В фильме «Голый среди волков», поставленном по книге бывшего узника Бухенвальда Бруно Апица, актеру во многом помогли его собственные воспоминания о лагерях. Рассказ о том, как заключенные, рискуя жизнью, спасли от гибели еврейского мальчика, перерос в волнующее произведение о стойкости и мужестве антифашистов. Он пронизан высокой патетикой, которую не снижают обыденные, вещественно точные, достоверные детали.

Эрвин Гешоннек играл в фильме «Голый среди волков» старосту лагеря Кремера — человека, жизнь которого, казалось бы, зависит от малейшей случайности, от малейшей прихоти фашистов. Ему, заключенному с



ГОЛЫЙ СРЕДИ ВОЛКОВ

довоенным стажем, приходится общаться с начальством. Ни тени подобострастия, твердость и воля, спокойствие и уверенность в себе — вот каков Кремер перед врагами. И эта сила воли вызывает уважение даже у таких выродков, как эсэсовские вожаки. Критики высоко оценили работу талантливого актера. Очень точно определила манеру исполнения Гешоннека в «Голом среди волков» Н. Георгиева, писавшая в журнале «Искусство кино» (1963, № 10): «... Эрвин Гешоннек — актер, чья человеческая судьба (он сам был в свое время узником фашистского концлагеря) позволяет ему не столько играть заключенного Кремера, сколько быть на время этим заключенным. Как будто бы опять то совпадение, которое принесло несомненную удачу фильму в целом, но посмотрите на исполнителя, и вы увидите некую качественную разницу. Актер не играет себя в предлагаемых обстоятельствах, но играет и себя, и Кремера, и многих других, чья ненависть к фашизму сгустилась до такой степени, что дает силу не только выстоять, бороться, но и в открытую презирать врага».

Таких людей, как Кремер, много в демократической Германии. Пройдя суровую школу борьбы против гитлеровской тирании, они сейчас в первых рядах строителей социализма.

Другим путем пришел к ним Рудольф Эберсхаген — герой пятисерийного телевизионного фильма «Совесть пробуждается», которого сыграл Эрвин Гешоннек. «Самой интересной своей работой в кино считаю роль полковника Эберсхагена, — заявил актер. — Мне не доводилось создавать более сложного образа. Здесь необходимо было не только точно прочертить психологическую линию развития образа, но и показать, как меняется мировоззрение человека, рассказать о долгом и мучительном процессе пробуждения гражданской, человеческой совести».

В основе истории, рассказанной в фильме, лежат события, происшедшие в действительности и описанные в мемуарах бывшего полковника гитлеровского вермахта Рудольфа Петерсхагена. Это он, полковник Петерсхаген, кавалер Рыцарского креста, сдал без боя советским войскам свой родной город Грейфсвальд, комендантом которого он был. Фашистский военно-полевой суд приговорил «предателя» к смертной казни, но вступление Советской Армии в город предотвратило расправу.

Судьба Петерсхагена (по фильму Эберсхагена) прослеживается с исчерпывающей полнотой и бескомпромиссной точностью в фильме, который создали на студии ДЕФА писатель

Ганс Олива и кинорежиссеры Гюнтер Райш и Ганс-Иоахим Каспржик.

Эберсхаген — по натуре человек честный. Жизнь поставила перед ним выбор: либо идти со своим классом по пути преступлений, либо отказаться от этого пути и тем самым встать в оппозицию к гитлеровскому режиму. Мучительные раздумья полковника, его сомнения и разочарования — все это передает Гешоннек.

Крупные планы, к которым часто прибегает режиссер, как бы оставляют героя один на один со зрителем. И любая фальшь в актерском исполнении, любой наигрыш будут сразу же разоблачены.

Из семи с лишним часов, в течение которых демонстрируются пять серий фильма «Совесть пробуждается», около пяти часов на экране Гешоннек. И все это время внимание к происходящему не ослабевает, потому что на экране сложный, ищущий правды человек.

Фильм «Совесть пробуждается» был удостоен в ГДР Национальной премии первой степени, а исполнители главных ролей Эрвин Гешоннек и Инга Келлер были признаны лучшими актерами года.

Объем статьи не дает возможности рассказать о других

СОВЕСТЬ ПРОБУЖДАЕТСЯ

кинороля талантливого актера (он снимался почти в тридцати фильмах) и о его работе на театральной сцене. Но какие бы роли ни исполнял Гешоннек, он с такой достоверностью перевоплощается в своих героев, что ему веришь с первого до последнего эпизода. Актер реалистического плана, почти всегда игравший своих современников, он вносит в создаваемые образы незаурядную, яркую человеческую индивидуальность.

Школа театра Брехта выработала в Гешоннеке не только способность к крупным мазкам, к обобщениям, но и внимание к детали, к мельчайшим подробностям роли. Все зависит от жанра и стиля произведения. Этому актеру по плечу роли совершенно различного характера. Недавно он с успехом сыграл веселого, неунывающего рабочего в кинокомедии «Карбид и щавель» (режиссер Франк Бейер) и профессора-нейрохирурга в психологической кинодраме «Тот, кто рядом с тобой» (режиссер Ульрих Тайн).

Лауреат Национальной премии Эрвин Гешоннек весь свой большой талант отдает народу. «Я хочу играть для народа, для наибольшего числа зрителей, — говорил он в

КАРБИД И ЩАВЕЛЬ

одной из бесед с советскими журналистами. — Поэтому я перешел целиком в кино. Телевидение еще больше, чем кино, увеличило зрительскую аудиторию. Этим оно привлекает меня».

И в театре, и в кино, и на телевидении творческие достижения талантливого актера служат делу строительства свободной, социалистической Германии, борьбу за которую Эрвин Гешоннек вел с самого начала своей сознательной жизни.

М. Сулькин

даниель даррье

Даниель Даррье родилась в Бордо 1 мая 1917 года. Окончив лицей, она отправляется в столицу и поступает в Парижскую консерваторию. Но, несмотря на блестящие музыкальные способности, Даниель суждено было стать не скрипачкой, а киноактрисой. С тех пор Даррье снялась более чем в шестидесяти картинах. Вначале это были в основном веселые и весьма беззаботные комедии, но уже в фильме «Зеленое домино» (1935) актриса получает первую драматическую роль.

Во французской энциклопедии «Лярус» о ней написаны следующие строки: «Даниель Даррье. Французская актриса. Впервые появилась на экране четырнадцати лет в фильме «Бал» и с тех пор непрерывно снималась. Лучшие роли в фильмах: «Какая смешная девчонка!» (1935), «Майерлинг» (1936), «Катя» (1938), «Биение сердца» (1939), «Первое свидание» (1941), «Рюи Блаз»

(1947), «Правда о малютке Донж» (1951), «Мадам де...» (1953), «Красное и черное» (1954), «Любовник леди Чаттерлей» (1955), «Плата за грех» (1956)*. Талант актрисы позволял ей играть попеременно в легких комедиях и драме. Она снималась и в Голливуде. Выступала также на парижской сцене в спектакле Анри Декуэна «Опасные игры» и Анри Берстейна «Еванжелина».

Как вы заметили, короткая справка «Лярус» пестрит незнакомыми для нас названиями. На наших экранах демонстрировались лишь четыре картины с участием Даррье: «Рюи Блаз» («Опасное сходство»), «Красное и черное», «Мари-Октябрь» и «Дьявол и десять заповедей». Немного. И тем не менее нам кажется, что мы хорошо знаем и любим Даниель Даррье. С чем же мы тогда знакомы? С мастерством актрисы? Ее обаянием?

На актерской палитре Даниель Даррье десятки прозрачных тонов, нежных оттенков. Ей свойственна и тонкая импрессия чувств и бурный их порыв. Эта актриса может бесконечно много выражать в крупном плане (вспомните лицо Мари-Октябрь), во внешне статичном кадре. Приемы игры ее меняются в зависимости от характера героини. Королева Испании Мария и г-жа де Реналь по-разному двигаются, улыбаются, задумываются, даже дышат. Платок, сжатый в королевской руке, высокий воротник Марии, словно замкнувший душу, так же легко и свободно выражает чувство, как и естественный жест Мари-Октябрь. В этом прирожденный и многократно отшлифованный артистизм Даниель Даррье.

Следует ли нам заняться доказательством бесспорного? Не гораздо ли важнее проникнуть в глубинную суть таланта, проследить, что достигается мастерством, к чему оно устремлено.

Кто они, героини Даниель Даррье? В чем смысл их жизни?

— Но ведь кого-нибудь любить должна же я! — с отчаянием говорит в «Рюи Блазе» королева Испании.

Трудно вообразить себе менее царственное и. казалось бы, более достижимое желание. Для героини Даниель Даррье оно почти несбыточно.

В ее Марии поражает прежде всего не королевское величие, не гордая и недоступная красота, а смятенная душа, скованная

* Фильм «Мари-Октябрь» (1959) еще не мог попасть в этот перечень ролей Даррье.

ОПАСНОЕ СХОДСТВО

молодость, требующая единственного, естественнейшего права — жить, радоваться, любить.

Мы видим юную, нежную женщину, заточенную в мрачных королевских покоях. Ее величеству нельзя смотреть в окно. Нельзя, когда вздумается, выйти в сад — лишь испанский гранд (где он?) может открыть ей двери. Лишь родные короля могут играть с ней. — Так позовите ж их! — Из рода короля нет никого в живых.

— Меня хотят убить! — говорит Мария—Даррье.

И в ее словах нет преувеличения. Каждый шаг юной королевы, каждое ее желание вымерено, оскорблено и умертвлено этикетом. Живая душа и бездушные предрассудки, чувствительная натура и полное отсутствие чувств вокруг — вот что играет Даниель Даррье.

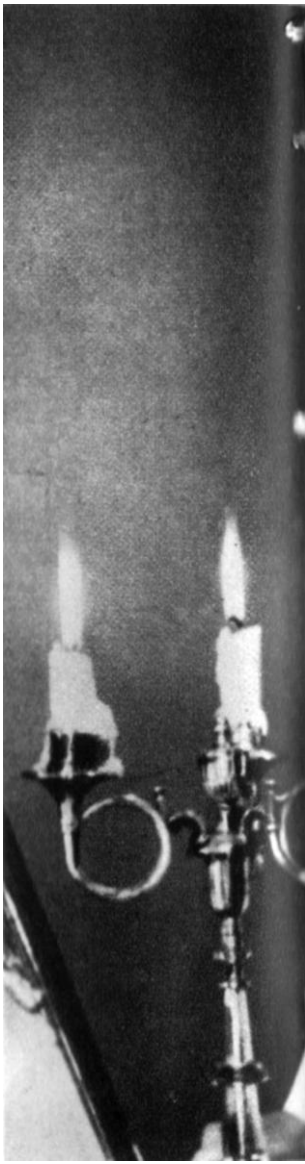
Но вдруг королева узнает — ее любят, беззаветно, преданно! Одна благодарность уже способна пробудить в Марии любовь к дону Сезару де Базану, под блестящим именем которого скрывается слуга Рюи Блаз.

Любовь королевы, как рисует ее Даррье,

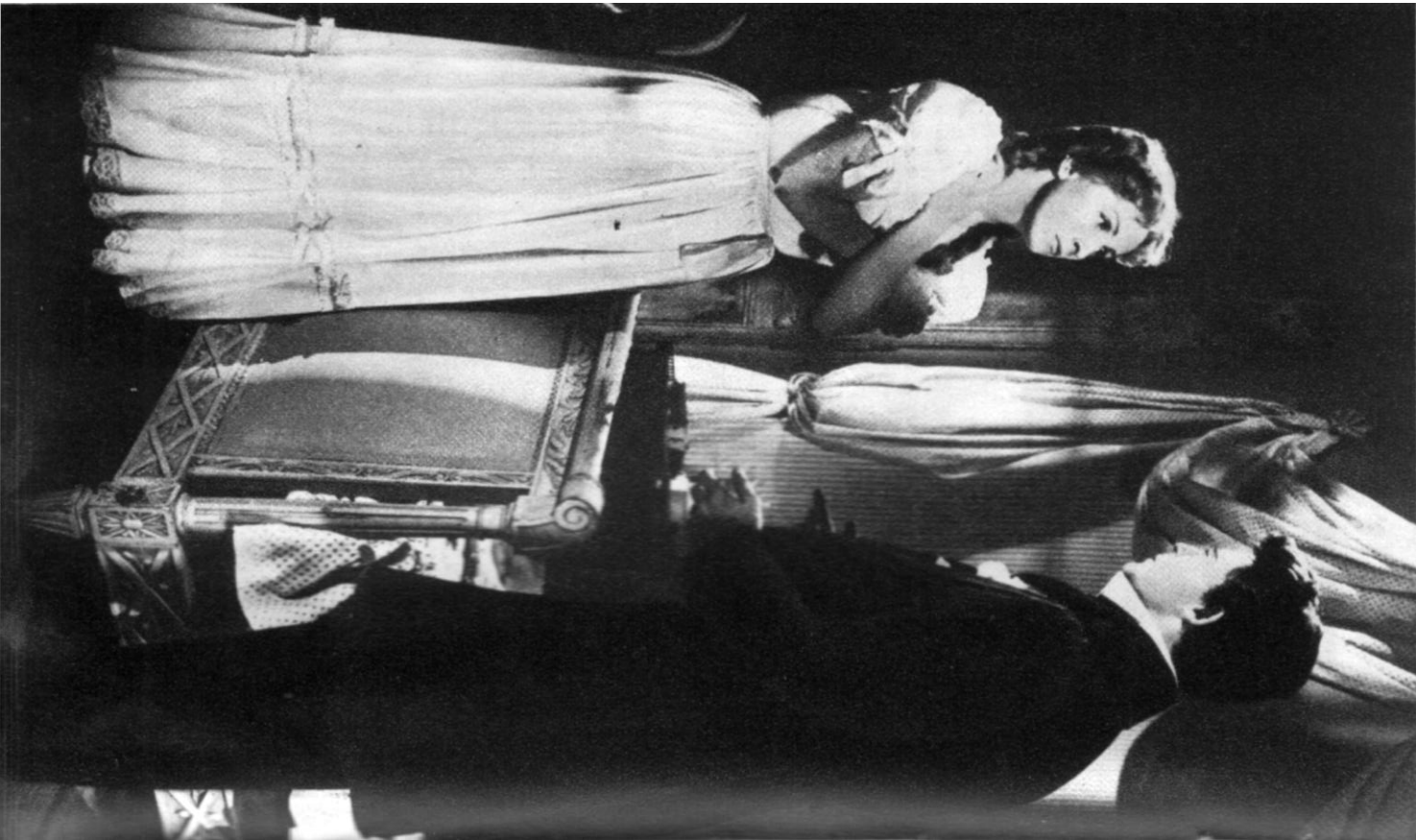
— это не светское, вызванное скукой приключение. Это протест живого человеческого сердца против бессердечных условностей и предрассудков.

Линия Марии не выражает главного в замысле Гюго — показать дерзкое возвышение простолюдина («Рюи Блаз — народ»,

— определил писатель). Но необычайная судьба Рюи Блаза становится возможной лишь благодаря ответному чувству Марии. И управление государством человеком из народа перестает быть фантазией, обманом, интригой лишь благодаря тому, что Мария — Даррье находит в себе душевные



КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ



силы полюбить и признать в доне Сезаре безродного Рюи Блаза.

Мы рассказали о том, что увидела Даниель Даррье в своей роли, что сыграла она на экране.

А как сыграла? Так, как и приличествует талантливой актрисе. Она была несчастной, робкой и оскорбленной женщиной, королевой, пока ее не любили. Она была радостной, гордой, презревшей злобу, пересуды, сплетни, когда возвышала человека, которого любила и в которого верила. Она была человечной, когда открывала в своем блестящем возлюбленном простого слугу.

Нельзя без волнения следить именно за Даррье в этой сцене, разыгранной другими актерами лишь по законам романтической драмы. Даррье приближает к нам живую человеческую душу. В какие-то мгновения ее сердце преодолевает пропасть, лежащую между нею и мнимым испанским грандом, оказавшимся слугой. «О Рюи Блаз», — с болью и нежностью произносит Мария это новое, страшное для нее имя умирающего возлюбленного.

И в этих словах, в изумительной гамме чувств, обнаруженных Марией — Даррье, заключено единственное во всей драме признание человеческим сердцем самой возможности справедливости.

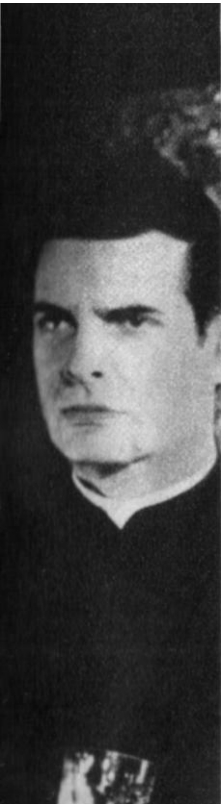
«... За всю жизнь никогда не испытывала и не видела ничего хоть сколько-нибудь похожего на любовь», — так писал о г-же де Реналь, еще не встретившейся с Жюльеном Сорелем, автор «Красного и черного» Стендаль.

В судьбу своей героини, кроткой, благонравной жены верьерского мэра, воспылавшей неудержимой страстью к учителю своих детей, великий французский реалист вложил целую историю крушения подло-добропорядочных семейных устоев в тихом, уже «подернутом буржуазностью» болотце провинциального дворянства. Вложил всю силу распрямляющейся, взбунтовавшейся человеческой души.

Даниель Даррье играет стендалевскую героиню. То же чувство, что и в «Рюи Блазе», — только теперь в сто крат сильнее, жизненнее — заставит ее героиню полюбить человека из народа, проведет г-жу де Реналь по жестокому и скорбному кругу его жизни.

Теперь это не романтическая греза, а реальный бунт. Против ничтожного мужа — грубияна и притеснителя с полдюжиной плоских, доставшихся ему в наследство от дядюшки шуток,

МАРИ-ОКТЯБРЬ



против его окружения, а главное — против гибели в самой себе человека.

Удивительную жизнь приходится прожить на экране Даниель Даррье.

Мы застаем ее в начале фильма Отан-Лара погруженную в сонный, идиллический (насколько уместно здесь это выражение) мир. Мир этот преображается с появлением юного Сореля. Пробудившийся к Жюльену интерес объясним, казалось бы, самым естественным чувством благодарности и уважения. Жюльен не кричит на детей, не говорит пошлостей, вообще не походит на окружающих.

Даниель Даррье вслед за Стендалем, кажется, рисует еще не любовь, но ее предчувствие, ее приближение.

Но вот неизбежное свершилось. «Я согрешила: я люблю человека, который не муж мне». Это труднейшая для актерского воплощения грань образа. Рушатся «семейные», «нравственные», «религиозные» устои, но крушение окрашено мизерностью, духовной ничтожностью ниспровергаемого, иронией Сореля, который после решающего свидания чувствует себя, «как солдат, возвратившийся с парада... исполнивший свой долг». И Даниель Даррье приходится проявить тончайшее актерское умение, чтобы передать важнейший нюанс стендалевского романа.

Актрисе это удается блестяще. Ее героиня трогательна в своей любви и все же где-то чуть смешна, жалка — в паническом ужасе перед молодым «покорителем сердец», в бурно обнаруженном раскаянии.

Но над этими реалистическими сценами возвышается любовь, которая пробуждает в героине новое, рождает бунтарскую — сродни сорелевской — силу.

Чувство, воплощаемое Даррье, глубоко трагично. Оно пройдет через разлуку, равнозначную умиранию, через муки совести и муки попранных

и вновь обретенных чувств, через слабость, предательство во имя все той же любви...

И поразительно — в романе, беспощадно критикующем буквально все пласты социальной и духовной жизни Франции, рисующем жизнь двух его героев как бесконечное странствие по кругам ада, единственной светлой краской, единственно возможной нравственной силой остается именно любовь двух людей, удивительно схожих судьбой, восставших и сломленных. Недаром критики воспринимают жизнь г-жи де Реналь как своеобразный «женский вариант» судьбы Сореля.

Актриса раскрывает нам тончайшие движения души, многоцветный спектр эмоций. Ее героини испытывают полную меру человеческих чувств. Но что означают эти чувства — помимо нежности и любви, страдания и самопожертвования?

В «Мари-Октябрь» Жюльена Дювивье чувство героини Даниель Даррье оказывается в центре сложной психологической драмы. Через пятнадцать лет после войны владелица ателье мод

Мари-Октябрь собирает своих прежних товарищей, участников движения Сопротивления. Зачем понадобилась теперь эта встреча уже далеких друг от друга людей? Оказывается, среди них — предатель, человек, повинный в провале организации, в гибели ее вожака Кастиля.

Два часа вспоминают герои фильма обстоятельства далекого дня. Возрастает драматическое напряжение. И кажется, вся тяжесть его ложится на плечи Мари-Октябрь, которая неутомимо, строго ведет людей к истине.

Кто же эта новая героиня Даниель Даррье?

Актриса рисует вполне обыкновенную парижанку. Ее героине не дана слишком обстоятельная, бытовая характеристика. Вокруг люди с сегодняшними, откровенно земными заботами, милыми, а порой смешными привычками. О Мари-Октябрь сказано лишь, что ей принадлежит ателье мод. И все. Она из того же круга. Но когда выясняется, кто предатель, когда он не может из трусости убить себя, Мари-Октябрь, а никто другой, в удивительно сыгранной Даррье сцене исполняет тяжкий приговор.

Почему же именно в ее героине сохранилась та сила, которая взывает к ненависти, отмщению? Да, она из того же круга, но в

отличие от большинства героев фильма прошлое не ушло из ее души, осталось нравственной нормой жизни.

Размышляя над образом Мари-Октябрь, некоторые критики были склонны усмотреть в том, что героиня Даррье любит погибшего Кастиля, некую социальную ограниченность ее мести.

Вот если б она не любила...

Но почему тогда не удивляет то, что именно любовь вызвала к жизни бунт г-жи де Реналь? Что она заставила королеву признать в слуге равного себе человека? Нет, бесчувственность никогда не была и не может быть подспорьем идейной убежденности.

Зрителю дорога правда лучших героинь Даниель Даррье, правда их светлых, возвышенных чувств, дорог нравственный пример, который они подают с экрана.

Они, если говорить о самом главном, раскрывают мир — мерой благородных и справедливых чувств, и это важно, особенно сейчас, когда в западном искусстве эта мера оказывается далеко не единственной.

Они подымают, возвышают духовное, нравственное начало в человеке. И это тоже очень важно, потому что есть в буржуазном искусстве тенденция, утверждающая, что без этого начала в нынешнем мире вполне можно обойтись.

Они показывают, что чувства людей, их эмоции должны служить обновлению личности, побуждать человека отрекаться от дурного, от старого, меняться, в конечном счете становиться лучше. И это тоже очень важно, потому что только такие чувства имеют общественную значимость.

массимо джиротти

Это было в 1942 году. В Италии еще властвовал фашизм, грузный «дуче» произносил пышные речи, пытаясь подражать римским цезарям, итальянские солдаты гибли в донских степях и ливийской пустыне. Кинематограф должен был прославить их воинские подвиги, их античную доблесть и верность великой Италии.

В том же году режиссер Лукино Висконти начал съемки фильма «Наваждение». Главную роль в нем играл очень молодой актер Массимо Джиротти. Бывший студент-юрист и актер-любитель, он незадолго до того был замечен кинематографи-

НАВАЖДЕНИЕ

ТРАГИЧЕСКАЯ ОХОТА

стами. После «Наваждения» имя Джиротти уже неотделимо от истории итальянского неореалистического кино, от его первых поистине славных лет.

«Наваждение». Этот фильм был не просто хорош, он был нужен.

Нужно было, чтобы на фоне бутафорского кинематографа фашистской Италии, с его демагогией и официально одобренной гармонией героев, возникли эти не тронутые полировкой и лаком кадры.

Нужен был и этот бродяга Джино, которого играл Джиротти. Он, неприкаянный и беспутный, шел по земле как-то вызывающе-независимо. Он явно не хотел вспоминать прошлое и ничего не ждал от будущего, просто жил, как живется. Джино не только не имел своего дома, он был, если можно так выразиться, духовно бездомным.

Сюжет фильма был, собственно, не так уж оригинален: в Джино влюбилась жена хозяина придорожной траттории Джованна. Муж ее стар, неумен, бестактен и хвастлив, жизнь тягуча и бесцветна. Джино далек от ответной любви, но ход событий грубо и неумолимо подчиняет его себе, подавляя естественное стремление к порядочности. С обычным своим безразличием он помогает Джованне убить мужа, инсценируя автомобильную катастрофу. Но убийство слишком ужасно. И теперь уже сама Джованна внушает Джино отвращение.

Эта уголовно-психологическая драма позволила Висконти и Джиротти рассказать о глубоком неблагополучии фашистской Италии, бросить вызов легенде об обществе, где, по словам одного итальянского критика, якобы «порок побежден и уничтожен, а насилие и низкие инстинкты уступили место высшей гармонии духа».

Дальнейшие работы Джиротти уже после падения фашизма не были продолжением или развитием образа Джино из «Наваждения». Скорее — наоборот. Джиротти с его открытым лицом и четким жестом, незамаскированным темпераментом борца было суждено воплотить на экране совсем другой тип. Тип этот выдвинула сама итальянская действительность послевоенных лет.

Это был человек, осознавший свое место на земле и свое немалое место в истории, бесстрашно, без всякой позы выполняющий свой долг перед людьми. В гитлеровских лагерях и в партизанских отрядах эти парни как будто взвесили на собственных ладонях добро и зло, верность и измену, отвагу и трусость. Их мир был суров, неласков, но ясен.

В 1947 году в фильме режиссера Де Сантиса «Трагическая охота» Джиротти играет члена сельскохозяйственного кооператива Микеле. Естественный коллективизм героя — вот что выступает на передний план в игре Джиротти. Мы встречаем Микеле в драматический момент: его невесту захватили бандиты, взяли заложницей. Он должен молчать о том, что узнал грабителей. Но еще мучительней, чем страх за любимую, необходимость скрывать это от товарищей. Микеле страшит вдруг окружившая его пустота. Нужно сделать внутреннее усилие, отправиться на поиски бандитов, и тогда поступки, сами движения Микеле обретают целеустремленность и силу. Джиротти играет Микеле еще во многом иллюстративно, как будто нащупывает этот характер. И его робость и скованность (но не фальшь!) видны на экране.

ПОД НЕБОМ СИЦИЛИИ

А менее чем через два года этот образ обретает классическую законченность в фильме «Во имя закона» (в нашем прокате «Под небом Сицилии»). Характер судьи Гвидо Скьяви, его суровый лаконизм как будто предопределен самой суровостью фильма, жестокостью столкновений сверкающей на солнце каменистой земли и иссиня-черных теней, трагической неподвижности безработных шахтеров и зловещей вездесущности бандитов из мафии, поэзии первой любви и бесчеловечности убийства. В этом мире нельзя занимать срединную позицию — ее попросту нет. Надо стать на ту или другую сторону и воевать. Гвидо принимает решение и действует незамедлительно и твердо. Моменты раздумий и сомнений ему неведомы.

Итальянские писатели эпохи Возрождения обозначали энергию и неукротимое стремление к цели одним словом — «virtù», но стоит заметить, что словари переводят это «virtù» также старинным русским словом «добродетель». В героях Джиротти жив этот идеал действенной добродетели.

Судья Скьяви приехал в городок Каподарсо восстанавливать правосудие. У него четкий военный шаг и офицерская выправка, хозяйское отвращение ко всякой распущенности и безалаберности. Он появляется под палящим солнцем в застегнутом черном пиджаке и строго выговаривает сержанту полиции за пустяковое упущение в мундире. Он осматривает свой служебный кабинет, горы пыльных папок и облупившуюся штукатурку и столь же кратко велит побелить стены. Гвидо — не аккуратный канцелярист, просто он наводит порядок.

Актерская стилистика Джиротти для итальянского неореализма закономерна и вместе с тем сугубо индивидуальна. Человек неореализма сочетал высокие помыслы со скромностью повседневых желаний. С ним на экран приходит противоречивая житейская суматоха, его образ дорисовывают вещи: сумочка, зонтик, куртка с чужого плеча или велосипед. Режиссеры неореализма искали подлинность случая, снимали людей из толпы, неповторимых, как сама жизнь. Джиротти же играет лишь логическую сущность образа, рациональную конструкцию характера. Подсознательные глубины — не его забота. Рядом с актерами-живописцами, Джиротти — скульптор, высекающий свои образы из камня, ему не до деталей и украшений.

Живая плоть, которой от века положено страдать, наслаждаться, ощущать боль, жажду и голод, не слишком тяготит его героев. Джиротти ее не отрицает, он просто не обращает на

нее особого внимания. Когда пуля нанятого за деньги бандита ранит судью Скьяви в руку, он спотыкается, придерживает окровавленное предплечье. Рана обозначена кратко и условно, на экран как будто вывешена табличка «я ранен». Остальное лишнее, ведь боль и потеря крови не мешают судье отдать приказ четко, обдуманно и ясно.

В фильмах Джиротти всегда нарочито узнаваем. Он не прячется ни за грим, ни за эффектную характерность. И в этом есть особый смысл.

Герои Джиротти — это люди идеи, их место на трибуне, перед строем. И такие роли зрителям не должно было подолгу изучать и расшифровывать.

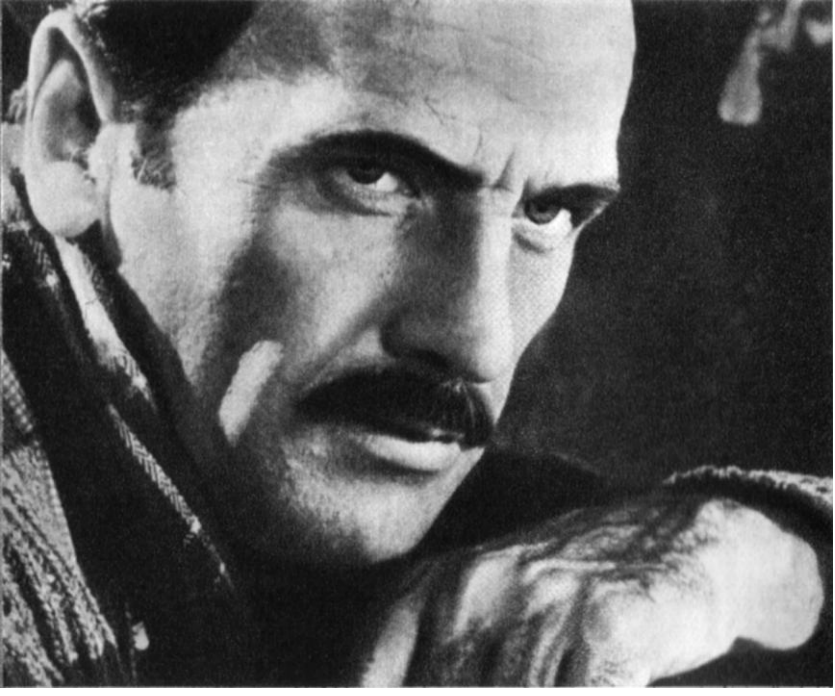
Даже в исторических фильмах Джиротти играет сходные характеры. Спартак в одноименном фильме, маркиз Роберто Уссони в картине «Чувство», рассказывающей о движении за объединение Италии в середине прошлого века.

В фильме «Рим, 11 часов» Джиротти отпущено совсем немного метров пленки — несколько коротеньких эпизодов. Джиротти сумел обозначить опорные точки образа Нандо. Измученный, небритый человек, усталый до полусмерти от нищеты, безработицы, голода, страха. Печальный и понимающий взгляд, которым Нандо осматривает лестницу, где толпятся те, для кого работа сейчас — спасение. И кульминация роли — ораторский выход на зрителя и слова, брошенные в лицо следователю и домовладельцу: «Вам, господа, очень удобно было бы найти жертву, чтобы всю вину свалить на нее. Уйти с чистой совестью и больше не вспоминать об этом...»

Открытый политический пафос Джиротти — не некое обрамление, а самая суть его искусства. Инженер Андреа во французском фильме «Любовь женщины» и мужествен, и мил, и решителен. Но, не приложенные к большому делу, все эти достоинства теряют подлинный смысл. Актер играет не хуже обычного, а зритель холоден.

Массимо Джиротти сыграл в кино десятки ролей. Это один из самых продуктивных итальянских актеров. Разумеется, ему приходится играть и роли непривычного или неподходящего для него плана. Джиротти достаточно талантлив и профессионален, чтобы всегда играть достойно и надежно. Нам знакомы эти добротные актерские работы — Паоло Бетони в фильме «Мечты на дорогах», матрос Андреа в картине «Дайте мужа Анне Дзаккео» (в нашем прокате — «Утраченные грезы»).

УТРАЧЕННЫЕ ГРЕЗЫ



ДОРОГА ДЛИНОЮ В ГОД

Здесь же речь идет о его актерской теме. Но вот оказалось, что сама тема в опасности. Жизнь Италии, ее послевоенное развитие постепенно разрушали воплощенный Джиротти характер. Он утрачивал рациональную ясность и боевой дух. Жизнь становилась сложней, запутанней, противоречивей. Ей были ближе другие актеры,с иной темой, например Альберто Сорди. Поэтому-то Джиротти последние годы снимается почти исключительно в коммерческих фильмах, главным образом пышных костюмно-исторических боевиках.

Впрочем, в 1957 году режиссер Де Сантис, снимая фильм «Дорога длиною в год», пытался вернуть Джиротти к его теме, поручив ему роль Наклапало. Джиротти старается играть теплей, забавней, чем прежде. Скульпторы поступают так иногда, под-

крашивая мраморные статуи. Наклапало бренчит на гитаре, поет, напропалую приударяет за красавицей Катариной, шатается с приятелями пьяный... Но все это лишено пронзительной искренности и силы, которые несут в себе Микеле и Гвидо Скьяви. Актер бессилен, если за ним не стоит сама реальность, как бессилен и режиссер. Не удивительно, что Де Сантису пришлось сделать местом действия своего фильма некую абстрактную страну Средиземноморья, этакую утопическую Иллирию, как у Шекспира в «Двенадцатой ночи». А утопия, даже с самым хорошим концом, всегда немного грустна.

И для нас Джиротти — прежде всего талантпивый создатель образов непреклонных и прямых людей, без которых трудно в искусстве, а в жизни — еще труднее.

И. Лищинский

адольф дымша

... Где-то, за мрачными, обшарпанными домами, угадываются освещенные улицы, где-то кипит жизнь, а здесь все утопает в ночной тьме и редкие фонари выхватывают из темноты подворотен пьяные силуэты. Эта улица так и называется — «Навозной» и всем своим естеством оправдывает малоэстетическое свое название. А чуть поодаль — река, у которой кончается город. Река эта — красавица Висла, а город — довоенная Варшава. Ее называли маленьким Парижем, и, может быть, она и была им — в блеске великосветских раутов, в накале политической болтовни, в изысканности сплетен. Здесь же — город, имя которому нужда. Его обитатели — безработные, мелкие торговцы, ремесленники, жулики. Они живут... Впрочем, никто не смог бы ответить: на что они живут? Им помогает жить неиссякаемый варшавский юмор, беспощадная ирония ко всему, и прежде всего к себе самим, любовь к острому словцу, к озорной и грустной уличной песенке — о себе, о своих соседях, о мелких происшествиях. Тут расцветает неистребимый фольклор варшавских околиц...

Мы помним этот фильм, он прошел по нашим экранам восемь лет назад. «Необыкновенная карьера» — так он назывался по-

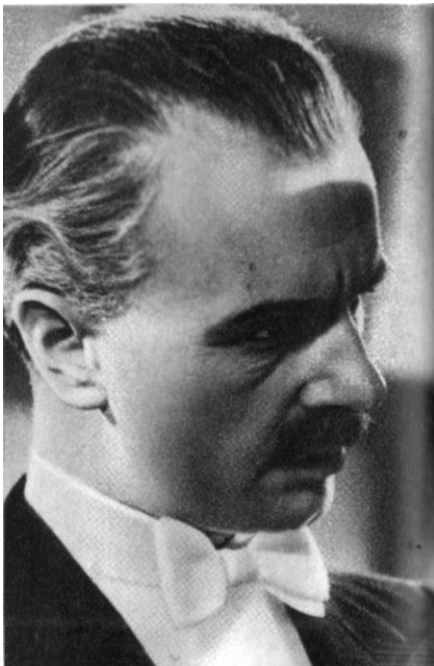
русски, «Никодем Дызма» (1956) — по-польски. Остроумная и грустная история о маленьком человеке, балалаечнике Никодеме Дызме, начавшем блистательную и нечаянную карьеру в панской Польше, в мире всеобщего абсурда и балагана.

Это — последняя покамест наша встреча на экране с крупнейшим комическим актером Польши Адольфом Дымшей. Но разговор об актере мы не случайно начинаем с конца, с роли, в которой он возвращается к своей молодости, к тем далеким временам, когда впервые выходил на эстраду, впервые становился перед киноаппаратом.

Пожалуй, в «Необыкновенной карьере» нет ничего автобиографического. К Дымше сразу пришла слава, любовь зрителя. Ему не пришлось, подобно Никодему, холить и лелеять единственное свидетельство своей духовной и материальной независимости — старенький, лоснящийся на рукавах фрак... Но в роли Никодема Дымша говорит и о себе, о человеке, которым мог бы стать в тех условиях менее упрямый, волевой, менее настойчивый актер.

Началось это почти полвека назад, в маленьких, на десяток зрителей, эстрадных театриках, литературных ка-

НЕОБЫКНОВЕННАЯ КАРЬЕРА



баре — «Кви-про-кво», «Игривые глазки», «Момус». Именно они и множество им подобных были первой школой актера. Ершистый коренастый паренек с хитрыми, глубоко посаженными глазами и упрямым подбородком, имитатор и танцовщик, шансонье и разговорник нащупывает свою эстрадную маску — человека из народа, «четверть интеллигента», как называл его сам Дымша. У этого человека было много имен: его звали Теофилом и Додеком, Антеком и Вацусем, Болеком и Бертраном. Сущность была одна: Дымша принес на эстраду тип человека, балансирующего на неуловимой грани между тоскливым настоящим и неведомым будущим, пытающегося разглядеть сквозь призрачность окружающей его действительности какие-то самые примитивные, но более или менее устойчивые человеческие ценности. Одной из них, часто спасающей от бессмыслицы и неуверенности, оказывался юмор.

Эту эстрадную маску Дымша приносит в кинематограф. Приносит огромный опыт импровизатора и мима. И становится самым популярным комическим актером польского кино.

Незамысловатой короткометражкой «Рассеянный порт-

ной», поставленной неведомым режиссером в 1918 году, начинается галерея ролей, сыгранных Дымшей. Двадцать четыре фильма за двадцать один довоенный год — таким количеством ролей могли похвастаться лишь наиболее известные актеры.

Дымша был для продюсеров и режиссеров безусловной гарантией будущего успеха. И он не обманывал надежд, без устали варьируя на экране своего Додека — все те же черты простого поляка, близкие и понятные сотням тысяч зрителей. Узнавая эти черты, зритель закрывал глаза на банальность сюжета, провинциализм режиссуры, примитивность фотографии.

Была ли это сатирическая комедия «Антек-полицмейстер» (вольная переработка гоголевского «Ревизора») или «Двенадцать стульев» (не менее вольное переложение романа Ильфа и Петрова), антивоенная трагикомедия «Додек на фронте», сомнительного достоинства фарс «Азбука любви». — зритель всюду узнавал «родовитого варшавянина» без роду и племени, фольклорного веселого нищего из уличной песенки. Дымша был близок зрителю характерной речью, своей будничностью, обычностью облика. Сотни и тысячи Додеков бродили в те дни по варшавским улицам в поисках гроша на обед, брались за любую работу, жульничали, голодали и попадали в кутузку, но никогда не теряли бодрости духа и собственного достоинства. Потому так часто звучит в довоенных фильмах Дымши веселая песенка и соленая острота, Додек находит в них единственное верное средство от бед и превратностей судьбы.

Социальной стороны этих ролей не стоит переоценивать — авторы фильмов не ставили перед собой никаких серьезных задач, им нужно было во что бы то ни стало развеселить зрителя. Поэтому сюжеты мало-мальски сатирические переносились в не столь отдаленные времена — годы австрийской или царской оккупации Польши. И Дымша снимался в ролях царских урядников и офицеров, тупых австрийских чиновников и полицейских. Зритель без труда прочитывал в этих ролях точные подробности жизни того времени, в которой мало что изменилось, несмотря на то, что оккупантов сменили «свои» хозяева. Додек оказывался в этих комедиях единственным представителем реального мира, он один приносил в кино дыхание действительности, неосознанный протест простого человека против бедности и неустроенности.

В 1949 году, после десятилетнего перерыва, зритель снова встретился с Дымшей в непритязательной комедии Леонарда

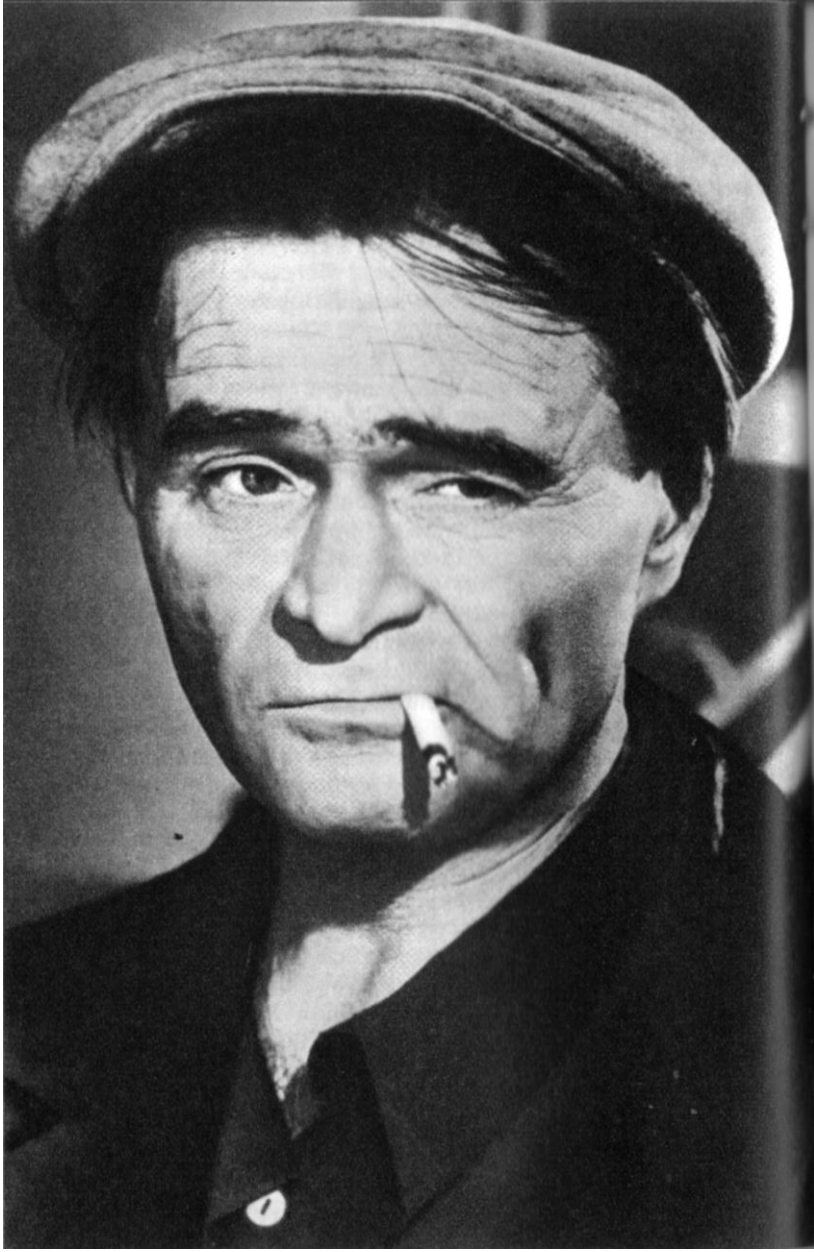
Бучковского «Сокровище» (в советском прокате — «Мое сокровище»). Застенчивый звукоподражатель Фредек Зюлко, казалось бы, прямо продолжает экранную биографию довоенного Додека. Но что-то изменилось вокруг, что-то изменилось в нем самом. Быть может, тому виной время — Фредек постарел, погрустнел и склонен к сентиментальности. Годы не прошли даром. Сегодня он не боится потерять работу. Сегодня Фредеку, прожившему долгую, полную передряг жизнь, нужно простое человеческое счастье, и хочется встретить его вдвоем...

В этом фильме зритель впервые увидел за острой комедийностью актера неожиданный драматический талант Дымши.

Была в этом фильме щемящая нота грусти о нищей юности, о счастье, которое приходит на склоне лет. И было в этом фильме неудержимое веселье прежнего Додека, никогда не унывающего человека, сохранившего всю свежесть и пылкость чувств.

Казалось бы, в следующих картинах драматический талант актера проявится в полной мере. Но блестящий калейдоскоп ролей в фильме «Дело, которое нужно уладить» был простым повторением прежнего, довоенного Дымши. Сегодня этот фильм кажется безнадежно устаревшим, сатира — беззубой, острота ситуаций — надуманной. Снова, как в далекие довоенные годы, остается в памяти один лишь Дымша. Восемь ролей одновременно — пассажир спального вагона, кельнер, бюрократ, продавец, таксист, болтливый докладчик, стиляга, боксер — все эти роли Дымша разыгрывает с прежним блеском эстрадного мастерства. Именно разыгрывает, ибо каждая роль — это автономная картинка с натуры, ничем не связанная с соседней, кроме дикторского комментария. И любопытно: Дымша впервые играет откровенно отрицательных персонажей. Прежде его Додеки всегда и во всем сохраняли элементарную порядочность, вызывали симпатию. В новых ролях — сплетника и стиляги, бюрократа и спекулянта — нет ничего, кроме четких отрицательных качеств, раскрытых в точных внешних характеристиках. Они — актерские маски в чистом, абстрагированном виде.

Фильм «Дело, которое нужно уладить» свидетельствовал о том, что герои Дымши уже не могли опереться на действительность: иной строй жизни, иные человеческие связи требовали иной актерской игры, иного облика героя. Парадокс довоенных фильмов обернулся другой своей стороной: в точных бытовых подробностях нового времени герой Дымши оказывался самым условным элементом фильма.



Особенно огорчительной в этом смысле явилась роль старого мастера Зигмунта Маевского в комедии «Ирена, домой!». Дело не в ложности конфликта, положенного в основу фильма, — борьба домашней хозяйки за право работать шофером такси. Были в фильмах тех лет конфликты и надуманнее... Дело в том, что роль Маевского ни в коей мере не соответствовала внутренним возможностям актера. Дымша играет здесь положительную, «голубую» роль рабочего человека. И — теряет лицо, теряет индивидуальность, ибо ничего общего с героем, которого он изображает с максимальным тщанием, не имеет. Становится ясно, что наибольшие удачи ожидают Дымшу тогда, когда он создает сложные человеческие характеры, показывает человека улицы, переживающего незначительные, но жизненно важные взлеты и падения, удачи и катастрофы. Дымша-актер симпатизирует таким своим героям, сердечно понимает их мелкие пороки, ценит достоинства, хоть эта симпатия и не лишена иронии. Всего этого не было в роли Маевского. В «Ирене» Дымша скован, он неожиданно теряет всякий контакт со зрителем, ту нить иронической солидарности, которая обеспечивала ему успех.

ИРЕНА, ДОМОЙ!

Роль Никодема Дызмы в «Необыкновенной карьере», с которой мы начали наш рассказ, вновь принесла актеру творческую победу.

Сценарий фильма был написан специально для Дымши. Людвик Старский, экранизируя довоенную повесть Доленги-Мостовича, безжалостно отбрасывал все, что не лежало в характере будущего исполнителя. Быть может, это не пошло на пользу повести — на пользу актеру это пошло несомненно.

Дымша как бы играет здесь и роль и свое отношение к ней. Это постоянно угадывается в нарочито деревянном лице, в неожиданном взгляде глубоко посаженных глаз, в подчеркнутой экономности мимики, жестов. Только что Никодем поражал своей импульсивностью, избытком энергии, кипящей жизненной силы. В следующем кадре актер словно бы присматривается к своему герою, оценивает его, выносит приговор. Ибо за плечами Дымши не только прошлая жизнь Никодема: он знает его настоящее, понимает будущее.

В этом фильме наконец-то с непоблекшим комическим талантом актера соседствует в полной мере талант драматический. Они существуют одновременно: добрый довоен-

ный Додек со всем набором его эстрадных жестов, словечек, антраша — и маленький, потерявшийся в странном и чудовищном мире сановников, авантюристов и светских дам человечек из провинциального кабаре. Никодем постоянно находится как бы между сном и реальностью. Ему все время кажется, что оборвется сон, что он снова окажется на своей «Навозной» улице, его поражает наивность и легковерность этих, казалось бы, мудрых и опытных людей. Но еще более поражает его собственное умение плавать в этой мутной воде да еще ловить при этом жирную рыбку удачи. Он устанавливает свои пропорции реальности, свой, комический порядок в мире бессмыслицы.

В «Необыкновенной карьере» Дымша народен в самом широком смысле слова: здесь сливается воедино острый ум, скептицизм и хитрость Додека с застенчивостью и здравым смыслом Фредека Зюлко. Здесь Дымша наконец добивается полного слияния комизма с драматизмом. Здесь он поднимается почти до чаплиновских высот мастерства.

К сожалению, последующие фильмы во многом были простым повторением «Необыкновенной карьеры», и Никодем Дызма и сегодня, спустя девять лет после экранного рождения, остается лучшей ролью актера.

...Адольф Дымша живет на далекой окраине Варшавы, на берегу Вислы, удит рыбу, разыгрывает друзей и приятелей по телефону, водит за нос корреспондентов, острит, репетирует, смотрит. По вечерам он, как полвека назад, выступает на эстраде. И ждет настоящей, большой роли в кино. Он надеется, что ждет не напрасно. Он заслуживает ее сегодня больше, чем когда бы то ни было.

М. Черненко

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

калман латабар

Калмана Латабара зрители запоминают сразу, после первой же эпизодической роли. А в следующем фильме уже узнают. Да и нельзя не запомнить его длинное подвижное лицо, удивленные на всю жизнь глаза, тщедушную фигуру. Герой Латабара обычно нескладен и угловат и, кажется, сам не знает, какую неведомую штуку вдруг выкинет его не поддающееся управлению тело. Нужно быть очень пластичным и тренированным актером, чтобы так играть эту вопиющую неспортивность.

Гротескное комедийное искусство Латабара родилось на опереточной сцене. И не будь подобная манера столь близкой народному площадному театру, ее можно было бы счесть просто семейной традицией. Калман Латабар — и сын, и внук, и даже правнук актеров. Его прадед — Эндре — кочевал в крытом фургоне с ярмарки на ярмарку еще в 20-х годах прошлого века. А правнук, Калман, начав играть в 16 лет, изъездил Старый и Новый Свет. И, кстати говоря, выступал не только в опереттах, но и работал с таким большим режиссером реалистического драматического театра, как Макс Рейнгардт. Словом, школа у этого актера отличная. Не приходится удивляться, что Латабар так ритмичен, музыкален (даже в немузыкальных фильмах), что он щедро пользуется откровенным комическим трюком и шаржем.

Первым его послевоенным фильмом была кинооперетта «Мишка-аристократ». Сейчас, вероятно, даже самому режиссеру Мартону Келети этот фильм кажется неумелым и театральным. Но поставлен он легко и от души.

Осталась в прошлом чванливая венгерская аристократия с ее громкими титулами и пустыми карманами. Фильм «Мишка-аристократ» — веселые опереточные по ней поминки. Калман Латабар и его брат Арпад Латабар играют роли графов Пикси и Микси. Обычно комедийные пары составляются по контрасту: скажем, один — весельчак, другой — меланхолик. Комизм же графской пары Течея Пикси и Речея Микси состоит как раз в том, что два актера играют одну роль, один характер. Носители графских титулов давно уже не существуют как самостоятельные индивидуальности. Они внутренне похожи, так сказать, симметричны, как левая и правая половина человеческого тела. Фразу, сказанную Пикси, повторяет Микси, улыбку Микси незамедлительно дублирует Пикси. Они никогда не расстаются и даже поклялись не приближаться порознь к девушке, на руку которой претендуют. Пожалуй, Микси (его играет Арпад Латабар) несколько солиднее, зато Пикси (Калман Латабар) — интеллектуал. Ведь именно он с помощью безупречной логики выяснил, что слово «дураки», адресованное графам, не следует считать оскорблением, ибо оно лишь констатация очевидного факта.

Как и всякий человек, двуединый Пикси-Микси знает и внутреннюю борьбу. Графы стреляются из пистолетов, а потом дерутся на шпагах, но... клинки их шпаг завязываются узлом. Эпизод дуэли — блистательный образец клоунады, принесенный в венгерский кинематограф Калманом Латабаром. Пикси прикалывает

к петлице спортивную мишень, чтобы было удобней прицеливаться, а потом просит противника подвинуться то правее, то левее, чтобы мишень оказалась на мушке.

Все достоинства да, впрочем, и недостатки Пикси ограничиваются его графским титулом. Пикси — форма без содержания, пустая оболочка.

Калман Латабар и играет некий оживший манекен, его движения упрощены и механичны; жесты, мимика не раскрывают характер, они исчерпывают его. Так мы обнаруживаем излюбленную мысль творчества Латабара. Убожество графа Пикси подчеркивает, сколь должен быть духовно богат настоящий человек.

Роли, которые в последующие годы исполняет Латабар в фильмах своего неизменного режиссера Мартона Келети, ничем не напоминают графа Пикси. Безудержные интонации буффонады соединяются с более тонким и лирическим искусством актера-психолога. У Латабара редкое свойство придавать убедительность и реальность даже драматургически плоским, по сути дела, умозрительно сконструированным персонажам.

МИШКА-АРИСТОКРАТ

Драматург Фенек в фильме «Яника» — не просто неудачливый влюбленный, он еще и трогательно-нежный отец озорника Яники. Однако на самом деле Яника не существует. Это лишь персонаж новой пьесы Фенека, дитя его воображения. И Латабар с завидной искренностью передает способность писателя соединять реальное с вымышленный и увлекаться своей игрой до самозабвения.

В кинокомедии «Новички на стадионе» снова Латабар воплощает некий вариант такого взрослого ребенка. Тощий и нескладный Карикаш — отнюдь не беспардонный хвастун, когда рассказывает о своих спортивных триумфах и берется в течение одной недели выучить своего приятеля Пишту «сразу почти всем видам спорта». Просто Карикаш, увлекаясь, все время забывается в своей игре. Он искренне верит в правдивость своих слов. Он великолепен, как сам морской бог Нептун, когда демонстрирует образцовую во всех отношениях греблю... на стоящей на берегу лодке. Только бы никто не нарушал эту блаженную веру. Но куда там...

— Может быть, ты наконец покажешь мне все это на воде?..

Карикаш смущается, отводит глаза. Ну совсем, как семилетний мальчик, которому какой-то бестактный реалист доказал, как дважды два — четыре, что поломанный фанерный ящик ничего общего с подводной лодкой не имеет.

Но уже через минуту Карикаш снова во власти своих спортивных фантазий, снова он умеет плавать, грести, бегать, играть в футбол и выжимать штангу.

В жизни мы нередко встречаем людей вроде Карикаша. Они прекрасно знают, что надо было бы делать на месте Славы Метревели и где оплошал Лев Яшин. С футбольного матча они уходят мрачноватыми: все играли не так. Карикаш — один из таких «великих» спортсменов, имен которых никогда не узнает мир.

Эта роль освещена доброй, снисходительной улыбкой актера. Беда лишь в том, что сама комедия «Новички на стадионе» слащава, неярка и порой неуместно патетична. Комику в таком фильме приходится трудно.

О роли Карикаша можно говорить как о своего рода актерском эскизе к самой большой и глубокой работе Латабара в кино — роли клоуна Пети в фильме «Судьба клоуна». Вот он, в полной мере фильм Калмана Латабара, и роль такая, о которой, вероятно, должен мечтать всякий большой комик: очень смешная,

СУДЬБА КЛОУНА

балаганная, но и очень серьезная, в чем-то трагическая, роль, комизм которой берет начало в важнейших коллизиях нашего века.

...Медленно тащатся по дорогам Венгрии цирковые фургоны, за ними, приветливо помахивая хоботом, переставляет ноги слон. А кругом война, фронт где-то рядом, слышна канонада. Каратели в черных мундирах ищут дезертиров, под ружьем шагают даже беззубые старики.

Мы знаем один из классических сюжетов живописи и театра — цирк или бродячая труппа будят сонный быт тихого городка. Но сейчас будить-то некого. Скорее цирк воспринимается как оплот доброго старого времени, этакий безмятежный уголок, где даже лошади танцуют.

Среди вершащейся народной трагедии кого позабавят цирковые злоключения клоуна Пети? Латабар играет не сломленную никакими обстоятельствами нормальность среди потерявшего голову мира.

Пети логичен. Он не явился на призывной пункт фашистской армии — ведь в повестке было приказано иметь при себе трехдневный запас продуктов. Где же раздобыть столько в военное время? Как бы там ни было, а Пети пунктуален и рассудителен.

PÅHOLT

В нем есть старомодность влюбчивых и робких молодых людей Диккенса. Пети по-диккенсовски нежен, застенчив и жалостлив.

Что может быть естественнее приютить у себя бездомного мальчика? А то, что за маленьким Шаникой гонится полиция, — это непостижимо для клоуна.

Пети рвет цветы для любимой девушки, восторженно, с уморительными курбетами. Он готов расцеловать каждую фиалку. Но он просто не способен заметить, что рядом с ним табличка «заминировано».

Даже на расстрел Пети идет с аккуратным чемоданчиком. Нельзя же отправляться без вещей в такой далекий путь. Чудаковатость Пети — это его стойкость, его борьба за себя. Он не желает приспосабливаться. Пети не только спасает девушку и еврейского мальчика. Все его поведение — вызов фашизму.

Клоуна должны расстрелять, а он показывает солдатам, которых устрашения ради привели на казнь дезертира, свою пантомиму, поразительно гуманную и добрую. На арене Пети приходится участвовать в унизительном и глупом номере, на него сыплются затрещины. А здесь он маленький волшебник. Портсигар в его руках становится гармошкой, яйцо превращается в утенка. Все это не так уж невинно, одно мгновенье — и в его руках гранаты.

Так Латабар подчиняет общему замыслу внешние комедийные трюки. Его клоунада — это непокорность и богатство его натуры.

...Пети преследуют. Фашист Мюллер, тяжелый и громоздкий, гоняется за ним в пустом цирке-шапито, спотыкается о барьеры и крушит стулья, он рвется напролом с бессмысленной и ненужной силой. Виртуозно ускользает от него Пети. Это бегство-творчество, бегство-импровизация. Пети кидается то вправо, то влево, то, взмывая по веревочной лестнице наверх, появляется под куполом, а потом бросается вниз. Попав на один конец доски, он забрасывает Мюллера, стоявшего на другом, в ложу для оркестра, молниеносным движением опускает на остальных фашистов сетку и исчезает, успев, однако, сделать пируэт, поклониться несуществующей публике и выкрикнуть свое победное «гоп-ля!» Может быть, это уже лишнее — и пируэт, и поклон, и «гоп-ля». Тут жизнь спасать надо. Но ведь без «лишнего» — и жизнь не в радость. А к тому же Пети — артист, как же не погордиться ему таким удачным номером, этим торжеством цир-

ковой стихии, торжеством человеческой гармонии над тупой и злобной ограниченностью.

И неспроста к концу фильма в образе Пети появляются черточки своеобразного, хотя и комического величия. Иронии приходится потесниться. Ведь маленький клоун Пети — победитель. Его гуманизм, сентиментальность и старомодная деликатность оказались совсем не призрачными ценностями.

Искусство Латабара демократично, и не только потому, что в своих истоках оно берет начало на ярмарочных площадях. Латабар не требует от своих героев невозможного и готов простить их мелкие прегрешения, излишнюю самонадеянность, нерешительность. Но добрый Латабар не знает снисходительности к дутой значительности, высокомерию, трусости, духовной убогости. Яростно ненавидит он насилие и жестокость. Вот почему созданные им образы близки и понятны зрителям. Его любят все — и взрослые и дети. И заслуженно.

Л. Веснин

джина лоллобриджида

Свою биографию Джина Лоллобриджида озаглавила: «Мое чудесное приключение». Она действительно «чудесная», ее биография. Да и не только ее. Многие кинозвезды мира претерпели подобное внезапное превращение Золушки в принцессу. Не талант, не призвание, а случай, счастливое стечение обстоятельств решало их судьбу. У Лоллобриджиды удаче сопутствовал талант.

Вы помните немудреную историю маленькой героини фильма «Хлеб, любовь и фантазия», веселой, озорной красавицы Марии?

Этот фильм актриса всегда называет в числе самых любимых. Может быть, потому, что судьба героини сродни ее собственной. И она видит за кадрами легкой, изящной комедии значительно больше, чем мы, зрители.

Где она — настоящая Мария? Там, где задорная девчонка танцует и поет перед толпой поклонников, где весело хохочет

над своими проделками, или когда, свернувшись, как затравленный зверек, на холодном полу тюремной камеры исподлобья с испугом глядит на грозного бригадира?

Счастливая любовь венчает испытания Марии. Счастливая судьба выпала и на долю Лоллобриджиды. Но вряд ли актриса забыла годы нищеты и горя, которые предшествовали этому. Фильм «Хлеб, любовь и фантазия» не дал возможности серьезно рассказать о них людям. Потому что у режиссера и продюсера была совсем другая задача: развлечь зрителя и мимоходом заметить, что немножко хлеба и чуть-чуть любви, отпущенные человеку, слишком мизерны и приходится восполнять это большой дозой фантазии.

Да. Лоллобриджида видит за красивыми кадрами этого фильма намного больше, чем мы...

Убогая хижина в горах совсем такая же, как у Марии, служила надежным укрытием в годы войны. В эти дни Джина научилась плести соломенные сандалии и переделывать в блузки солдатские рубахи.

В 1945 году семья переехала в Рим, на одну из кривых улочек окраин, перекрещенных веревками для белья, которые нам так знакомы по фильмам Росселини и Де Сантиса. Вся семья в одной комнате. Полуголодный рацион столовой для беженцев...

Наконец две сестры Джины находят работу в универсальном магазине. А сама она неожиданно становится художницей. Ее карикатуры пользуются большим успехом. Но мечтает девушка об ином. Оперная сцена грезится ей во сне и наяву. Все, что можно урвать от заработка, она тратит на уроки пения.

ХЛЕБ, ЛЮБОВЬ И ФАНТАЗИЯ

Часто темными итальянскими вечерами можно было услышать голос Джины. Арии и романсы, которые задавал учитель, неожиданно сменялись задорной, темпераментной народной песней. И когда песня кончалась, с улицы доносились возгласы восторга и аплодисменты. Это — первые поклонники. Пока их было немного. Всего лишь жители узкой, кривой улочки на окраине Рима...

Когда Лоллобриджиду на одной из пресс-конференций спросили, какие чувства она испытывает, получив всемирную известность и завоевав всеобщую популярность, она ответила: «Прежде всего чувство большой ответственности. Ведь теперь надо, чтобы каждая следующая роль была лучше предыдущей. А это так трудно, учитывая стандартные сценарии, в которых приходится играть... Я предпочла бы сниматься не в дорогостоящих кинобоевиках, а в картинах режиссеров пускай малоизвестных, но таких, которые что-то ищут, стремятся говорить с экрана правду... Однако... В жизни не всегда получается так, как мы хотим...»

Так говорит Лоллобриджида сейчас, когда она завоевала право выбирать, принимать или отвергать предложения продюсеров. А в начале пути? Для простой статистки любой эпизод в фильме — уже счастье. У нее в ушах еще звучит грубый окрик ассистента режиссера во время первой кинопробы: «Убирайся. Чтобы я тебя больше не видел. Можешь прийти, когда прибавишь в весе килограммов десять».

Первая удача пришла в 1947 году. И не в кино, а на конкурсе красоты в Риме: второе место и право участвовать в турнире на «Мисс Италия». Тогда кинобоги заметили Джину, и посыпались приглашения, контракты.

Но удача заключалась совсем не в том, что заметили. А в том, что Лоллобриджида нашла в себе силы отказаться от кабальных договоров.

В контракте голливудского продюсера Гюгеля было обусловлено все — болезни, увечья, занятия спортом, война, предусмотрена даже... революция.

— А какие роли мне придется исполнять? — спросила Джина.

— Это вас не касается. Это наши заботы.

— И я не могу отказаться от роли, если мне она не понравится?

— Конечно, нет. Вы — собственность фирмы!

И Джина не подписывает заманчивый контракт. Она смогла это сделать потому, что ее поддержали друзья, которые пони-

мали: стоит оступиться только раз — потом ничто не удержит. Сколько прошло перед их глазами трагических судеб, когда талант, красота и молодость продавались дельцам от искусства, а потом безжалостно выбрасывались машиной кинопроизводства.

В конкурсе «Мисс Италия» 1947 года Лоллобриджида оказалась третьей. С этого года она считает себя профессиональной актрисой. Заслуга здесь не принадлежит одной Джине. Рядом с ней оказался близкий, любящий человек, который всегда поддерживал в ней веру в призвание киноактрисы, помог избежать многих жизненных соблазнов, выстоять в борьбе.

Они познакомились случайно, на встрече Нового, 1946 года, — Джина и врач-эмигрант из Югославии Милко Скофич. Они не разлучались после того новогоднего вечера, и, как говорит Джина, — «Милко героически переносит трудную участь мужа кинозвезды».

У Лоллобриджиды очень рано сложились свои строгие, серьезные взгляды на киноискусство. И не ее вина, что они лишь едва проступали в ее первых ролях.

Пожалуй, только с «Фанфан-Тюльпана», поставленного замечательным французским режиссером Кристиан-Жаком, можно начать счет серьезным работам Лоллобриджиды. Это был 1951 год...

В чем секрет ошеломляющего успеха Джины в роли солдатской дочери Аделины? Как сумела она — отважная и верная любовь Фанфан-Тюльпана — не раствориться в лучах солнечного таланта Жерара Филипа, а светить рядом с ним.

Для этого мало только женской красоты и обаяния. Прав французский журналист А. Саварис, который писал: «Помимо своих легендарных совершенств Джина обладает еще и подлинным актерским дарованием».

Это не актриса неожиданных перевоплощений, неузнаваемо отличных друг от друга ролей. Нет. Успех сопутствует Джине только тогда, когда на экране предстоит создать близкий ей образ девушки из народа.

Простая итальянка, она органически впитала лучшие черты своей талантливой нации. Во Франции, в Америке ли снимается фильм, если в нем Джина — значит, мы встретимся с ярким образом женщины, чьи глубокие черные глаза могут внезапно зажечься чудесным, радостным огнем для того, чтобы уже через минуту заблестеть слезами обиды. Или увидим простую, скромную девушку, которая гордится не роскошью одежды, а

ФАНФАН-ТЮЛЬПАН

своей девичьей честью и никогда не прощает обидчиков. Мы снова окажемся в плену ее чудесных танцев, рожденных не в лаборатории балетмейстера, а на окраинных улицах Милана или Палермо, и снова услышим непритязательные мелодии ее песен, которые будты пришли к нам от гондольеров Венеции и рыбаков Генуи.

В истинно народной манере игры — секрет успеха Лоллобриджиды. И когда она не изменяет достоверности жизни — она побеждает.

Ведь даже в таком примитивно постановочном фильме, как «Собор Парижской богоматери», где всячески приглушено социальное звучание романа Гюго, она сумела вдохнуть подлинность и правду в образ своей Эсмеральды. И сделано это так просто и естественно, будто сама жизнь бездумную, легкомысленную уличную девчонку превращает в символ народной бури.

Может быть, наступит день, когда по достоинству будут оценены творческие возможности Лоллобриджиды и для нее будет создан сценарий, о котором мечтает актриса. Может быть, это будет «Звезда Севильи» или «Овечий источник» Лопе

де Вега, и Новая Лауренсия — Лоллобриджида, вступаясь за честь женщины, подымет восстание во имя свободы.

Может быть... Ведь гордость человека, его достоинство и свобода, несомненно, самая важная тема творчества актрисы.

И не ее вина, что подчас приходится довольствоваться дурной имитацией вместо подлинника.

Иногда хватает сил бунтовать. Тогда происходит громкий, с газетной шумихой на всех континентах отказ от роли. Так стало с фильмом «Хлеб любви... и да будет так», третьей серией «Хлеб, любовь и фантазия».

Джина взбунтовалась и расторгла контракт. Она говорила тогда: «Я не выношу серийных фильмов, картин, основанных на ловких приемах. Словно бы вам предложили серийный фильм о Тарзанах: Тарзан, сын Тарзана, бабушка Тарзана, и так можно дергать за веревочку, сколько угодно».

Но как часто не удается взбунтоваться. Или постепенно привыкаешь не бунтовать... «Если бы только роли были поинтереснее!» — сколько раз восклицала Лоллобриджида. Она любит Толстого, Достоевского, мечтает сыграть в «Трех сестрах»... А играет ночных красавиц, провинциалок...

СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ

РИМЛЯНКА

САМАЯ КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА МИРА

«Неудавшаяся художница, скромная статистка и манекенщица стала кинозвездой», — так заканчивает Джина свою автобиографию.

Сейчас вы можете увидеть актрису на роскошной вилле в предместьях Рима. В великолепном саду на Виа Аппиа она позирует лучшим художникам мира.

За участие в фильме она получает самый высокий в мире гонорар, и более четырехсот журналов в год воспроизводят ее портрет на обложках. Среди них американский «Тайм», который из европейских знаменитостей удостоил этой чести еще только папу Пия XII.

А на очередных съемках, когда устанавливают свет или оператор ищет композицию кадра, чтобы кинозвезда не уставала, ее заменяет девушка, как две капли воды похожая на Джину и, как говорят, талантливая актриса. Она никогда не бывала на Виа Аппиа. Она дублерша. Ей не повезло...

Е. Семенов

чарлз лоутон

Чарлз Лоутон умер в самом конце 1962 года, шестидесяти трех лет от роду. Смерть его не была неожиданностью — уже много месяцев ползли слухи, что он тяжело, неизлечимо болен.

Быть может, единственным, кто не верил в близость неизбежного конца, был он сам — до самых последних дней он не оставлял работы над новой, предложенной ему незадолго до болезни ролью.

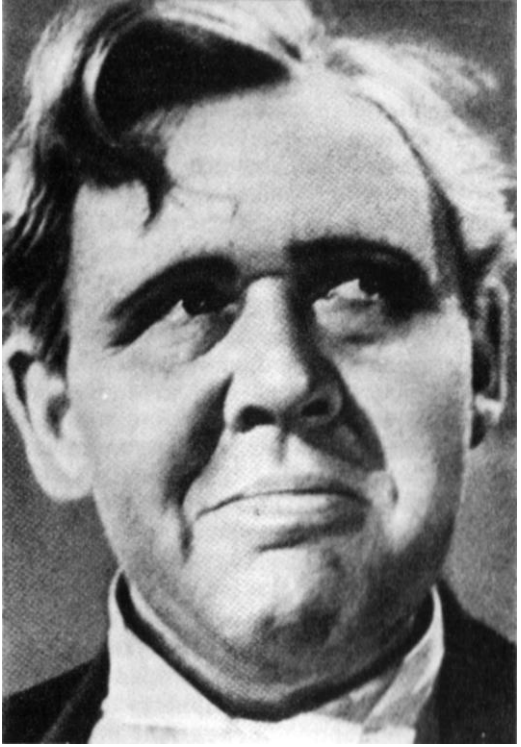
«Бессмертный Лоутон» — назвал некролог о нем чехословацкий журнал «Кино». В этом не только оценка места этого актера в мировой кинематографии, но и определение самой сути, основного качества его таланта. Смерть и Лоутон — эти понятия, действительно, кажутся взаимоисключающими: поразительное жизнелюбие — вот основное свойство его актерского

дарования, свойство, которым он щедро наделял создаваемые им экранные и сценические образы.

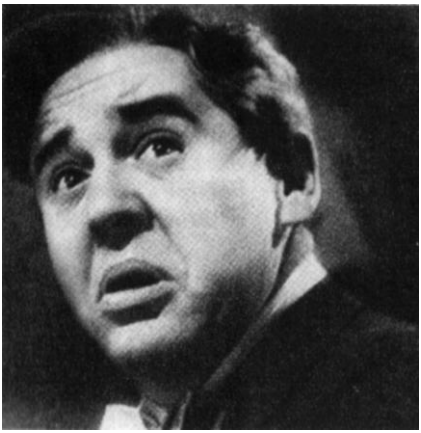
В апреле 1926 года молодой Лоутон, только что окончивший с золотой медалью курс Королевской Академии драматического искусства, дебютировал на сцене в роли Осипа в комедии Гоголя «Ревизор». В течение первого года своей профессиональной актерской деятельности 27-летний актер сыграл на сцене лондонского театра «Амбассадор» четыре роли, и три из них — в русском классическом репертуаре. После Осипа он сыграл Епиходова и Соленого в пьесах Чехова «Вишневый сад» и «Три сестры», поставленных режиссером Федором Комиссаржевским. Через некоторое время в возобновленном спектакле «Вишневый сад» Лоутон выступил в роли Лопахина. В числе наиболее значительных образов, созданных им на сцене в конце 20-х годов, — образ мистера Пикквика в инсценировке «Записок Пикквикского клуба» Чарлза Диккенса.

К именам Гоголя и Диккенса, с которыми связано начало творческой деятельности Лоутона, мы еще будем возвращаться не раз. Глубочайший реализм и искрящийся юмор, присущий их творчеству, связь с народной, демократической традицией, внимание и любовь к простому, «маленькому», как его называют, человеку — все это характеризует актерские работы Лоутона — одного из крупнейших представителей критического реализма в зарубежном актерском искусстве XX века.

Разве не вспоминаются, например, гоголевские и диккенсовские чиновники, когда смотришь одну из первых экранных работ Лоутона в фильме «Если бы я имел миллион»? Картина эта состоит из нескольких сюжетно не связанных между собой новелл, в каждой из которых рассказывается, как вел бы себя тот или иной персонаж, если бы он внезапно получил в наследство миллион долларов. Самая блестящая из этих новелл — самая короткая: она длится не более полутора минут экранного времени, и единственный ее герой — Лоутон. Он играет мелкого чиновника, служащего какой-то громадной нью-йоркской фирмы. Герой Лоутона не произносит в этой новелле ни слова, но, следя за ним, когда он, получив известие о том, что ему завещан миллион, медленно поднимается по лестнице — выше, выше, к главе фирмы, боссу, которого он никогда раньше в глаза не видел, мы можем представить себе всю его жизнь, полную лишений, забот, страха за завтрашний день. Мы понимаем, почему первое, что захотелось ему сделать по получении известия о миллионе, —



СКАЗКИ МАНХЭТТЕНА



отомстить хозяину за многолетнее унижение. Делает он это, правда, в несколько нелепой и эксцентричной форме: гримаса и высунутый язык — вот доказательство его нынешней независимости.

При всей условности и анекдотичности ситуации, легшей в основу новеллы, эта кинороль принадлежала к тем, которые впервые принесли Лоутону мировую славу. Ею открывается целая плеяда образов простых, незаметных людей, играя которых актер неизменно подчеркивает их душевное благородство, стойкость, жизнелюбие. Таков его парикмахер-итальянец в фильме «Они знали, чего хотят», ищущий в Нью-Йорке невесту по объявлению. Таков бедный уличный певец, тайно и беззаветно влюбленный в начинающую актрису и бескорыстно помогающий ей добиться успеха, в фильме «Переулок св. Мартина». К этой галерее образов примыкает и созданный Лоутоном образ Сопи в киноновелле по О'Генри «Фараон и хорал» — о бездомном бродяге, тщетно пытающемся совершить какое-либо преступление, чтобы попасть в тюрьму, где бы он мог перезимовать.

Одной из самых значительных работ подобного плана была роль, сыгранная Лоутоном в фильме «Сказки Манхэттена». Его герою — безработному музыканту — случайно предоставляется возможность продирижировать концертом в Карнеги-холле. Поразительную гамму самых разнообразных переживаний демонстрирует в этой небольшой по метражу работе Лоутон. Вместе с ним мы мгновенно переходим от ликующей радости к беспросветному горю, от смеха — к слезам. И все это овеяно глубочайшим сочувствием, любовью к судьбе «маленького человека».

Мы уже упоминали о близости исполнительской манеры Лоутона великим традициям русского искусства. Об этом говорит и известный английский театральный режиссер сэр Тайрон Гатри в своей книге «Жизнь в театре». Возражая тем, кто считает, что киноактер должен ограничиваться лишь поверхностным бытовым правдоподобием, Гатри приводит в пример масштабные, глубокие образы, созданные в кино Чарлзом Лоутоном, Эмилем Янингсом, многими русскими актерами.

Гатри прав: масштабность и глубина, умение постичь внутреннюю суть изображаемого персонажа — эти качества, которые отличают русскую актерскую школу, школу Станиславского, — находят свое воплощение и в творчестве лучших представителей реалистического актерского искусства за рубежом. И когда мы говорим о тех, кто наиболее близок нам по самому духу своего

творчества, то, конечно, одним из первых называем имя Чарлза Лоутона.

Если в ролях, о которых говорилось выше, гуманизм, жизнелюбие Лоутона-художника раскрываются впрямую, то в том кругу ролей, о котором речь пойдет ниже, они проявляются иным путем, как бы «от обратного».

Одновременно с ролью чиновника в фильме «Если бы я имел миллион» Лоутон сыграл роль римского императора Нерона в фильме «Знак креста». Эта работа положила начало появлению на экране многочисленных образов человеконенавистников, холодных, расчетливых мерзавцев, мастерски созданных актером.

Совершенно меняется манера игры Лоутона. Сочность красок уступает место сухому, точному, беспощадному рисунку. Казалось бы, зная свойства его актерского дарования, можно было бы предположить, что, по известному изречению, он будет, «играя злого», искать, «где он добр». Нет, этого не происходит! Образы человеконенавистников, которые воспроизводит Лоутон, как бы высечены резцом, их ненависть ко всему живому стоит на грани патологии.

Таков, например, герой фильма «Дьявол и океан», командир подводной лодки, ослепленный ревностью к своей жене и потопивший огромный океанский лайнер, на котором плывет ее предполагаемый любовник. Таков и родоначальник всех последующих «иродов» — легендарный царь Ирод в фильме «Саломея» и вполне современные мерзавцы в фильмах «Сосуд гнева» и «Подкуп». Всю силу своей любви к жизни и всю ненависть к тем, кто стремится ее уничтожить, вложил Лоутон в образ гестаповца в экранизации романа Ремарка «Триумфальная арка». Но, пожалуй, лучшей его работой этого плана была роль капитана Блая в фильме «Мятеж на «Баунти» («Мятежный корабль»).

Огромная сила и убедительность, с которой Лоутон играл подобные роли, дала повод одному из английских критиков задать следующий меланхолический вопрос:

«Сумеет ли он (то есть Лоутон. — *А. Я.*) избежать ожидающей его долгой череды убийц, садистов, пьяниц и маньяков?»

И добавить:

«На это, по-видимому, надежды мало».

Опасения критика, бесспорно, имели под собой почву, особенно если учесть саму систему буржуазного коммерческого кинематографа, где крупная актерская индивидуальность обычно эксплуатируется «на износ». И хотя могучий талант Лоутона

сумел перешагнуть через это препятствие и почти каждый образ из воплощенной им «долгой череды убийц» обладал своей неповторимостью, некоторые роли патологического плана не вполне удались актеру. В них просвечивало непоколебимое душевное здоровье, свойственное Лоутону, человеку и художнику. Так произошло, например, в двух фильмах, поставленных известным мастером детективного жанра Альфредом Хичкоком, — «Дело Парадайн», где Лоутон играл судью-садиста, и «Трактир «Ямайка», где он был высокопоставленным английским лордом — тайным главой пиратской шайки, устраивавшей кораблекрушения у скалистых берегов северной Англии. Неудача Лоутона в этой роли была вдвойне показательна. Во-первых, как уже говорилось выше, ему не всегда удавались болезненно-патологические образы. А во-вторых, демократическая, грубовато-народная основа творчества актера вступила здесь в явное противоречие с «аристократическим» материалом роли. Правда, Лоутону доводилось играть и особ царственной крови, например Генриха VIII или шекспировского Лира (в театре). Но меньше всего интересовало его в этих персонажах их, так сказать, чисто королевское достоинство.

В «Частной жизни Генриха VIII» Лоутон показывает в своем герое прежде всего упоение жизнью, ее радостями Когда смотришь «Генриха», вспоминаешь Рубенса, с его ликующими сочными красками, вспоминаешь шекспировского Фальстафа —

ГОРБУН СОБОРА ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ

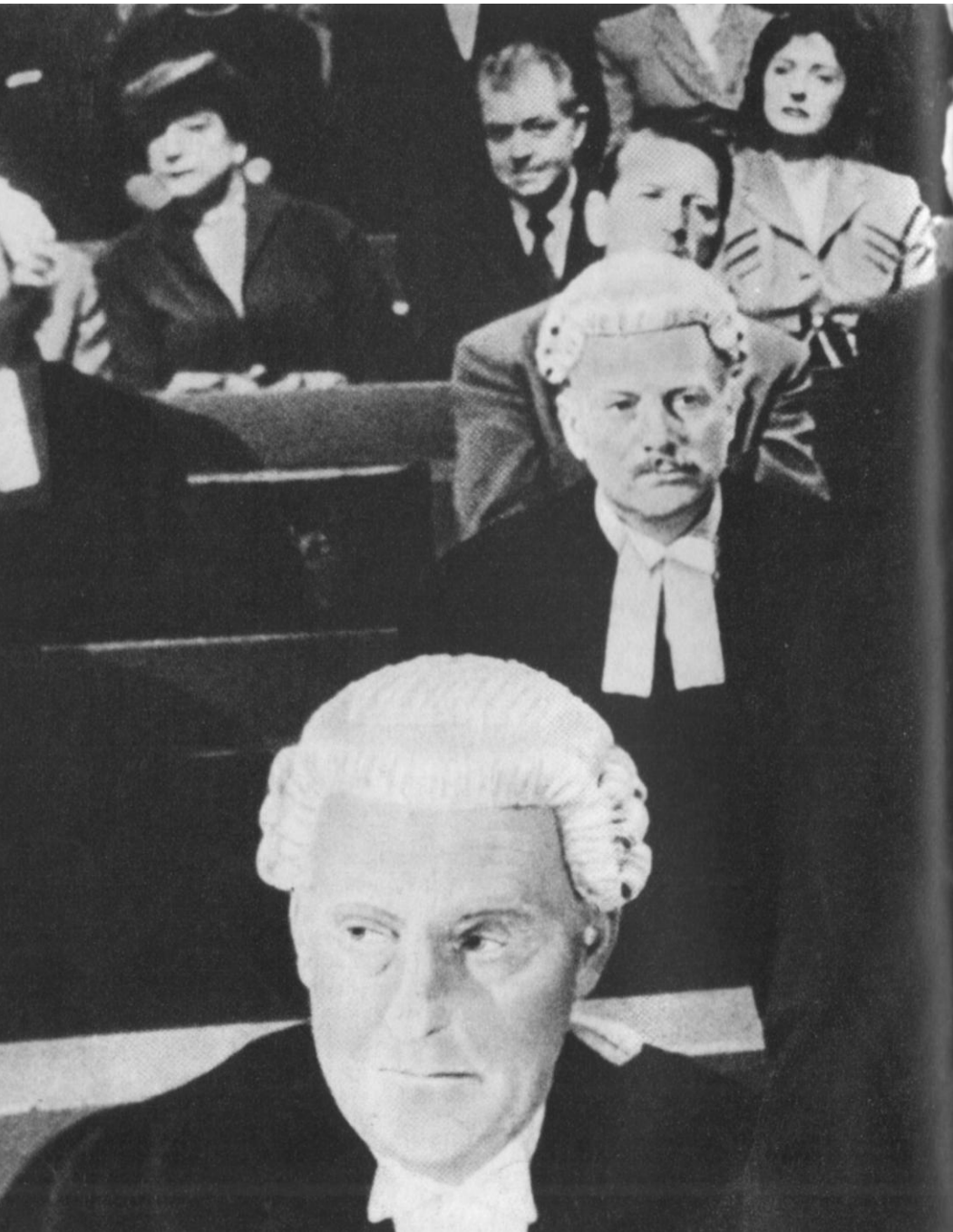
ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ ГЕНРИХА VIII

РЕМБРАНДТ

обжору, хвастуна и неистребимого жизнелюба. Лоутон так и не сыграл Фальстафа (за исключением ученической работы в Королевской Академии драматического искусства), хотя роль эта, как говорится, просилась ему в руки. Но он сыграл шекспировского Фальстафа в своем Генрихе VIII, сыграл весело, озорно, по-шекспировски сочно и «жирно», сыграл не короля Генриха, а человека Ренессанса, влюбленного в жизнь, упивающегося всеми ее запахами и красками.

Жюри Московского международного кинофестиваля 1935 года в своем решении специально отметило выдающуюся актерскую работу Лоутона в этом фильме.

Подавляющее большинство своих наиболее значительных работ в кино Лоутон создал в середине и конце 30-х годов. Рядом с капитаном Блаем — Генрих VIII. Вслед за Генрихом — Рембрандт. За Рембрандтом — Жавер в «Отверженных», затем



горбун Квазимодо из фильма по другому роману Гюго — «Собор Парижской богоматери». Бесконечно далеки друг от друга эти человеческие характеры, и бесконечно разнообразны средства воплощения, к которым прибегает Лоутон. Причем делает он все это легко, без какого бы то ни было нажима. Лоутон до такой степени вживается в образ своего персонажа, что характерность приходит сама собой, казалось бы, без малейших усилий со стороны актера. Но это, конечно, не так: созданию каждой из этих столь разных, но равно великолепно исполненных ролей предшествовал упорный труд.

Блистательному мастерству перевоплощения Лоутона были подвластны все жанры — от высокого накала шекспировских трагедий до бесшабашной комедийной удали. Это еще раз продемонстрировала роль вышколенного английского дворецкого Рагглза, попадающего в услужение к неотесанному грубияну-американцу (в комедии «Рагглз из Ред Гепа»). В пределах одной роли Лоутон показал поразительное разнообразие красок. Достаточно сравнить, например, между собой почти фарсовую сцену в ресторане, где новый владелец спаивает только что поступившего к нему в услужение дворецкого, и патетическую сцену чтения Лоутоном знаменитой речи президента Линкольна при Геттисберге, речи, где было провозглашено равенство людей разного цвета кожи.

Глубочайшая проникновенность и своеобразный лиризм, с которым играет Лоутон эту сцену, были не только следствием его высокого актерского мастерства. Они проистекали от его собственной, как художника и гражданина, общественной позиции. В этой связи стоит вспомнить последние годы жизни Лоутона, когда он наряду с актерской деятельностью занялся и режиссурой. Одной из наиболее значительных его работ той поры была постановка на сцене им же самим инсценированной поэмы Стивена Винсента Бенета «Тело Джона Брауна» — о выдающемся борце за освобождение негров. К этому же времени относится знакомство и дружба Лоутона со знаменитым негритянским актером-певцом Гарри Белафонте. Жена Лоутона, известная английская актриса Эльза Ланчестер, участвовала в середине 50-х годов в одной из концертных программ, которая впервые принесла широкую известность Белафонте. После этого Лоутон хотел сам поставить театрализованный концерт с его участием — вечер негритянского фольклора. Он дважды возвращался к этой мысли.

Дважды начинали совместную работу замечательные художники, но, к сожалению, обстоятельства помешали им воплотить эти замыслы.

Но, пожалуй, наиболее ярким эпизодом, характеризующим общественное лицо Чарлза Лоутона, является его творческая дружба с двумя крупнейшими немецкими художниками-коммунистами, проживавшими в годы войны и в первые послевоенные годы в США, — Бертольтом Брехтом и Гансом Эйслером. Познакомившись в оригинале с пьесой Брехта «Галилей», Лоутон настолько увлекся ею, что решил сам ее перевести, поставить и сыграть главную роль. В годы начинающегося разгула маккартизма на это надо было немало гражданской смелости.

Преодолев многочисленные трудности, Лоутон добился своего. Спектакль «Галилей», появившийся в конце 1947 года, стал одним из наиболее ярких художественных явлений тех лет.

Деятельность Лоутона всегда отличалась широтой и разнообразием. Он не только играет в кино и театре, но и занимается переводом на английский язык пьес зарубежных драматургов, много выступает по радио, по телевидению, работает как театральный режиссер, редактирует сборники сказок для детей, не забывает и свое любимое «занятие для души» — садоводство.

Но если говорить об основной сфере приложения его творческой энергии — о кино и театре, то предпочтение в последние годы жизни он явно отдает последнему. Да это и понятно. В театре он соприкасается с творчеством таких гигантов, как Шекспир, Мольер, Брехт, Шоу. Выступая в качестве театрального режиссера, он работает с такими выдающимися актерами-художниками, как Генри Фонда. У него созревают замыслы новых работ — он мечтает о ролях Сирано де Бержерака и Фальстафа. А в кино?.. В кино ему почти не удается встретиться хотя бы с мало-мальски достойным его дарования драматургическим материалом. Ни роль полицейского инспектора, расследующего дело об убийстве в фильме «Человек на Эйфелевой башне», ни роль английского адмирала в мелодраматической истории, построенной на материале второй мировой войны, — «Под десятью флагами», ни роль древнеримского сенатора в помпезном кинозрелище «Спартак» не принесли ему творческого удовлетворения. Не удивительно поэтому, что при первой представившейся ему возможности он сам берется за постановку фильма. Его первый (и, к сожалению, последний) опыт в области кинорежиссуры оказывается чрезвы-

чайно успешным. Поставленный им в 1955 году в США фильм «Ночь охотника» кинокритика расценивает как одно из самых смелых новаторских произведений американского киноискусства послевоенных лет.

Одна из лучших, — пожалуй, самая лучшая — из последних киноработ Лоутона — роль адвоката сэра Уилфрида в картине «Свидетель обвинения». Лоутона с полным правом можно назвать автором этой роли, ибо, конечно, сценарист этой хитроумной детективной истории — Агата Кристи — и не помышляла о той глубине и богатстве человеческого характера, которые воплотил Лоутон в этой своей актерской работе. В образе, им созданном, соединились житейская мудрость с мальчишеским озорством и неистребимым душевным здоровьем — качества, которые отличали всегда и его самого.

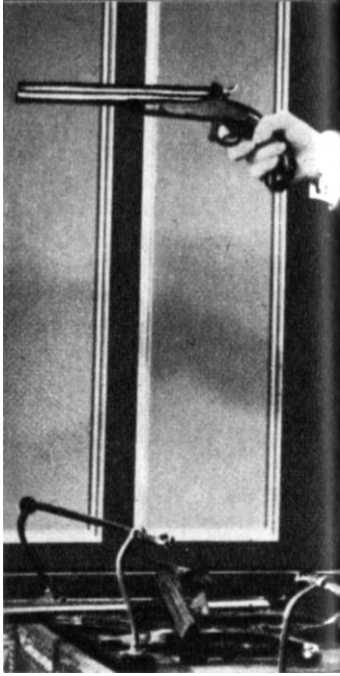
За полгода до смерти, уже будучи тяжело больным, Лоутон закончил съемки в фильме «Буря над Вашингтоном». Порученную ему роль американского сенатора, одного из наследников Маккарти, любителя «охоты за ведьмами», он сыграл резко сатирически, почти гротесково.

Огромную галерею образов создал за долгие годы работы в искусстве Чарлз Лоутон. И почти каждый из них — живой человеческий характер, в каждом осталась частица самого Лоутона, актера-реалиста, актера-мыслителя, творчество которого пронизано глубочайшей правдой.

А. Яковлев

жан марэ

Мы в первый раз увидели Жана Марэ в «Опасном сходстве». Для начала знакомства нельзя было выбрать фильма удачнее. Уже соединение в авторстве этого фильма двух полярных имен — Жана Кокто, поэта, «бессмертного» члена французской Академии, на протяжении десятилетий окруженного почтительной славой классика модернизма, и Пьера Бийона, с его энергичностью второразрядного режиссера, с рыночной просто-



ЖАН МАРЭ

душностью его стиля, — уже это объединение для Марэ само по себе определительно.

Двойственность авторства фильма подчеркнута двойственностью героя: центральный персонаж как бы распадается, действуют герои-двойники, обоих играет Жан Марэ. Одного из них зовут дон Сезар — это герой Пьера Бийона, герой фильма захватывающего и дешевого. Герой уличных драк на шпагах, с его головокружительными прыжками откуда-то сверху в центр кипящей свалки, с его неуязвимой победительностью, с его издевательской галантностью в сторону десятка пыхтящих от бешенства противников. И плащ этого дона Сезара, изорванный, великолепный плащ благородного разбойника и нищего гранда, кажется исколотым в сотнях театральных поединков и перемятым в гардеробах бесчисленных киностудий.

Другого героя зовут Рюи Блаз. И в отрешенной, почти неестественной его красоте, в бархатной бездонности его недвижных глаз, в этом его странном внутреннем состоянии, когда самые

ГРАФ МОНТЕКРИСТО

причудливые извивы судьбы не нарушают глубинного торжественного покоя, наконец, в завороженной медлительности, с которой он покорствует своей любви-фатуму, своему поэтическому року, — во всем этом проступают постоянные черты героя поэзии Кокто.

В фильме нет Гюго, по мотивам пьесы которого он снимался. Романтическая образность Гюго исчезает. Уходят ее историзм, ее цветистая и страстная публицистика. Остается затрепанный в своей условности «испанский павильон» Бийона и черный бархат декораций, вымечтанных Кокто, где контуры предметов очерчены лишь четкими серебристыми пиниями, создавая обобщенную условность места действия трагедии.

Два героя, сыгранные Жаном Марэ, две авторские стихии фильма могли встретиться и существовать рядом именно и единственно в силу того, что они равно условны. Равно высвобождены от малейшего подобия бытовых, житейских ассоциаций. Только таких героев играл и может играть Жан Марэ. Другого

ЖЮЛЬЕТТА

он не может. Вероятно, именно поэтому он, с его волшебной фотогеничностью, с редчайшей, почти баснословной красотой и пластикой античного атлета, он, казалось бы, счастливая находка для сцены и экрана, так долго считался актером бесперспективным и даже просто бездарным. Три раза он держал экзамен в драматические классы Парижской консерватории и трижды не находил себя в списках принятых. С двадцати лет он пытает счастье в киностудиях. Режиссер Марсель Л'Эрбье берет его в ассистенты, снимает в каких-то эпизодах в фильмах «Счастье», «Скандал», «Новые люди», прекрасно относится к нему, притом, что совершенно в него не верит. Театральный

режиссер Шарль Дюллен, согласившийся заниматься с Марэ, берет его в свою труппу «Мастерская», но, реалист и психолог, видит его разве что статистом. В 1936 году 23-летний Жан Марэ впервые выходит на сцену в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» — бессловесным участником ритуального бега. После этого его пригласили на тоже еле обозначенную в программе роль в спектакле, подготавливавшемся к дням Всемирной выставки в Париже: он должен был участвовать в заключительной части античной трилогии Жана Кокто «Адская машина». На генеральной репетиции все изменилось: автор снял центрального исполнителя и отдал роль Марэ.

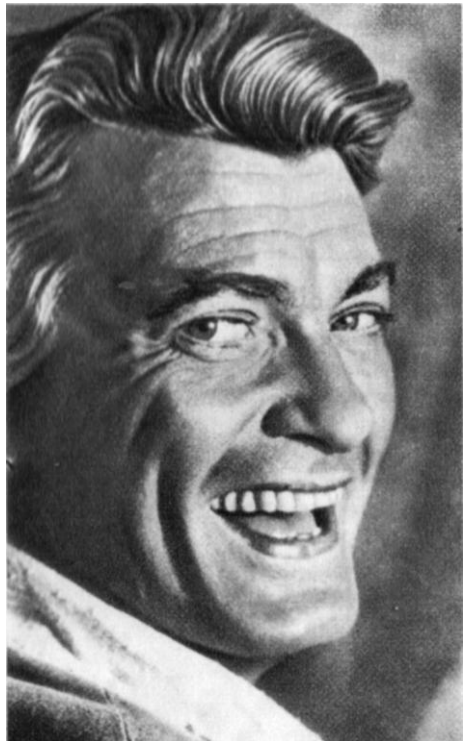
Был успех. Громкий. Были крупные театральные работы, следующие одна за другой. Были пьесы, написанные специально для Марэ. Были лестные предложения — первых ролей в фильмах, места в первом театре Франции «Комеди Франсэз».

Однако ж это не тот случай, когда происходит медлительное вызревание таланта — не ясного другим и не знающего самого себя до той поры, пока «гадкий утенок» не поразит мир лебединым оперением. Встреча Марэ и Кокто дала единственный в своем роде результат: совпадение актерского материала с темой и поэтикой драматурга, с темой и поэтикой режиссера. Кокто сам писал для Марэ и сам ставил целую череду фильмов с Марэ. То, что было объективным недостатком Жана Марэ, актера театра и кино реалистически-бытового, психологического — его статуарность, безволие в руках постановщика, его неспособность к общению со средой и с партнером, странная изолированность и мечтательная многозначительность, — в кинематографе Кокто было необходимостью и достоинством.

Говоря о типажном использовании актера, так привычно представлять себе исполнителя, которому предложено одолжить герою свою, характерную для определенного класса людей внешность, круг бытовых повадок и примет. Кажется, к Жану Марэ совершенно не относится принцип типажного применения, и, однако же, он был использован драматургом и режиссером Кокто именно по этому принципу — как натурщик темы, как типажный исполнитель в абстрагированных и мифологизированных драмах судьбы. Своеобразие и парадокс творческой личности Марэ в том, что именно таким — зависимым, подчиненным — он становился поистине талантлив.

Поистине талантлива была его первая значительная работа в кино — роль Патриса в фильме Жана Деланнуа по сценарию

БЕЛЫЕ НОЧИ



ЖАН МАРЭ

Кокто «Вечное возвращение». В сюжете фильма нетрудно узнать сюжет Тристана и Изольды. Но древняя кельтская легенда нужна здесь не для того, чтобы испытать ее обстоятельствами современности. Современность тут совершенно условна. То, что мы видим, относится разом и к нашим дням, и к концу прошлого века, воздух которого угадывается в размеренной жизни старинного имения, и к поре средневековья, о котором не можешь не думать, особенно в финале, когда тела умерших любовников простерты рядом под уходящими в бесконечность, теряющимися сводами — как высеченное из камня двойное надгробие в нефе готического собора. Кажется, времена здесь сосуществуют, кажется, будто на кинопленке они возникают какой-то двойной — тройной — многократнейшей экспозицией, в вечном возвращении, вечном сосуществовании прожитых эпох в каждый данный миг. Словно бы и нет этого изменения времен, потому что вечно неизменна, вечно возвращается любовь Тристана и Изольды, вечно покорствуют они ей, побеждающей и смертельной.

Патрис Жана Марэ, этот белокурый охотник, во всем почти неправдоподобном совершенстве своей красоты, не принадлежит ни своему времени, ни даже самому себе. Его страсть к Изольде абсолютна и безлична, высвобождена от малейших призвуков индивидуального. Вечный Тристан поглощает в Патрисе — Патриса. Точно так же в фильме Кокто «Орфей» вечный образ фракийского певца, спускавшегося в царство мертвых и, вопреки запрету, уходя оглянувшегося на это царство, — поглощает реального человека, поэта, живущего в современном Париже.

Отдельный, конкретный человек поглощается вечным образом. Именно это всегда играет Марэ. Вот почему невозможно вспомнить какую-нибудь характерную деталь, особенный взгляд или особенный жест актера в той или иной роли. Жан Марэ — это антипод актеру характерному. Если искать аналогий его искусству, оно более всего похоже на искусство балета — в поэтической нерасчлененности и недетализированности, в постоянно присущем балету примате обобщенной образности над конкретной характерностью. «Вечное возвращение» в чем-то похоже на трагический балет, «Орфей» — на балет философский.

Не детали, а ритм — вот на чем более всего строятся роли Марэ в фильмах Кокто. Есть свой ритм у Патриса — напряженно-медлительный, словно упирающийся, как будто где-то есть магнит, тянущий к себе, и есть масса, им притягиваемая и сопротивляющаяся этому притяжению. Есть своя партитура ритмов у

Орфея — от мелких, раздражающе дробных ритмов домашних сцен до медленных плывущих полетов, когда, чудесно погрузившись в расступившуюся и сомкнувшуюся за ним гладь зеркала, он оказывается «по ту сторону». Почти танец — весь этот путь Орфея, все эти его широкие, парящие, покачивающиеся, как во сне, шаги. Актер играет сопротивление воздуха — не воздуха даже, а той прозрачной и текучей материи, которая окутывает и выталкивает его, живого, в царство мертвых.

Легенда, миф, сказка — вот страна Жана Марэ. В фильме «Красавица и чудовище» сказочность уже откровенна. Рок здесь причудлив и волшебен. Есть что-то детски-наивное в серьезности этой кинофеерии с превращениями, как есть что-то наивное и трогательное в старательности Жана Марэ, играющего здесь завороженного принца. Это, может быть, единственная роль актера, где он «характерен» — характерностью сказки с особой вещественностью ее чудес. Его Чудовище похоже на гигантского кота, оно страшновато, грациозно и чуточку смешно в этом смешении вельможной галантности и истинно кошачьего чувства собственного достоинства, кошачьей бархатности. Пожалуй, тут впервые происходит снижение постоянной темы Марэ: его герой тоже во власти рока, но уже в детском, сказочном варианте.

Успех в поэтических фильмах Кокто сделал Жана Марэ приметнейшей фигурой французского кинематографа. Тотчас после «Вечного возвращения» ему предложили сотрудничество многие видные режиссеры. Кристиан-Жак дал ему роль Хосе в экранизации «Кармен» (1942), а затем пригласил его сниматься в «Безнадежном путешествии». Имя Марэ можно было затем прочесть в титрах картин Рене Клемана («Стеклянный замок»), Анри Декуэна («Дортуар для старшеклассниц»), его снимали в своих фильмах Ив Аллегре («Чудеса бывают только раз» и «Кожаный нос») и Марк Аллегре («Жюльетта» и «Будущие звезды»). Но странным образом именно в контакте с этими заслуженными и разнообразными режиссерами Жан Марэ не сделал ничего значительного и познал горькие неудачи, иной раз даже просто разваливающие фильмы. Так погубил он работу Кристиан-Жака над «Кармен». В этом провале была своя творческая логика: тема судьбы у Мериме возникает в рассказе резко реалистическом, реализм подчеркнут тут этнографическими справками, знаменитым в истории литературы послесловием, излагающим научные гипотезы о происхождении цыган. Звать Марэ на роль жестоко реального басконского солдата, с его привычками

крестьянина и обитателя казармы, с кровавой патриархальностью обычаев, от которых он неотторжим, — значило либо не понять художественных законов этого образа, либо не понять Марэ.

В картине «Чудеса бывают только раз» Марэ предстояло сыграть неудачную жизнь одного человека, изломанную войной. Интимное и частное здесь должно было возникать в сопоставлении с общим и этим общим разрушаться — разрушаться с роковой неизбежностью. Но именно этого, интимного, частного, отдельного и теплого в своих конкретностях, Марэ играть никогда не мог. Повинуясь режиссеру, он становился только сентиментальным, обязательство быть по-бытовому правдивым делало его игру несвободной и фальшивой.

Актерская судьба Марэ в конце концов сложилась чрезвычайно своеобразно: проваливаясь у хороших режиссеров, он бывал блистателен в фильмах режиссеров великих или в фильмах режиссеров-халтурщиков, режиссеров — поставщиков ежедневного экрана, с их коммерческим романтизмом, с их деловитой чуткостью к спросу на грезы. И Марэ становился в их фильмах героем приключений несказанных, посланцем буль-

РАЗБИТЫЕ МЕЧТЫ

варного рока и его слугою, многозначительно-таинственным, желанным и недоступным: являющийся Золушке-продавщице на прекрасный час принц-уголовник («Разбитые мечты»), спившийся гений, повинующийся «призыву судьбы» («Призыв судьбы»), узник, встающий из бездны забвенья, чтобы карать и благотворить («Граф Монте-Кристо»)... Марэ этих фильмов воплощал в себе разом обаяние и обман романтизма. Именно поэтому, вероятно, знаменитый итальянский режиссер Лукино Висконти выбрал актера на роль Жильца в своих «Белых ночах» по Достоевскому — не для того, конечно, чтобы украсить известным именем афишу. Висконти нужен был сам Марэ для того, чтобы скомпрометировать «тему Марэ» — скомпрометировать воспаленное романтическое мечтательство, скомпрометировать это обессиливающее витание над землей (именно так прочерчивал итальянский режиссер-реалист главную тему своего фильма). Жилец в исполнении Марэ, этот торжественный мужчина, являющийся в дом героини словно бы с неким официальным визитом от имени романтики, соблюдающий весь величавый и здесь осмеянный в своей величавости ритуал появления жениха из грез,

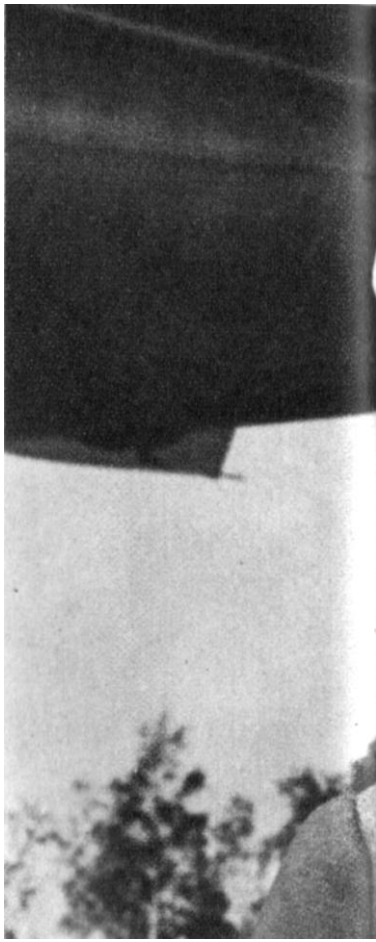
ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ

снисходительно и недвижно принимающий преклонение, — этот Жилец становится волею Висконти пародией на постоянного героя Марэ. Пародией жестокой, точной, но и где-то несправедливой.

Фильмы с Жаном Марэ, фильмы, на афишах которых он на всем скаку врубался в схватку, чтобы спасти обиженных, или с царственной щедростью осчастливливал забытую богом дурнушку, или, прикрыв лицо маскарадной полумаской, открывал жестокую истину сильным и неправым мира сего, — все эти «Капитаны Фракассы», «Железные маски», «Графы Монте-Кристо», «Разбитые мечты» шли в маленьких кинотеатриках, были достоянием зрителя, сохранившего простодушную жажду подвига и справедливости. Марэ отдавал себя этим фильмам, возвышенным и грошовым, с абсолютной щедростью. В его опять же легендарных, опять же почти сказочных героях, лубочно-благородных, неправдоподобно-великодушных, жил, однако, идеал благородства и великодушия вовсе неподдельный, не униженный ни многотысячным тиражированием пленки, ни открытками, раскупаемыми в киосках по всему свету восторженными поклонницами.

И. Соловьева
В. Шитова

лолита торрес



Слава, популярность актера! Они капризны, непостоянны и зависят от самых неожиданных обстоятельств. Часто актер бывает «не угадан», «не открыт» режиссером и приглашается на роли, которые не могут донести истинной сущности его таланта. Часто он попадает в тесные шоры какого-либо амплуа и не может вырваться из его сковывающих рамок.

Нечто подобное происходит и с Лолитой Торрес. Ее актерское дарование, как хочется думать, и «не угадано» и ограничено привычными штампами коммерческих фильмов с банальными сюжетами.

Фильмы с Лолитой Торрес — «Возраст любви», «Жених для Лауры», «Любовь с первого взгляда», демонстрировавшиеся в нашей стране, а также картина «40 лет любви», показанная на

ЖЕНИХ ДЛЯ ЛАУРЫ

III Международном кинофестивале в Москве, бесконечно далеки от животрепещущих проблем, которые волнуют сегодня аргентинцев. Отсутствие глубоких мыслей, правды жизни обильно компенсируется белыми телефонами, новейшими марками автомобилей, счастливыми судьбами героев. Лишь Лолита Торрес — исполнительница главных ролей — принесла этим картинам популярность. Ее обаяние, нескрываемая душевная доброта, музыкальность, грациозность покоряют многих зрителей. Как-то в Москве, во время III Международного кинофестиваля, Лолита Торрес рассказывала нам, журналистам:

— Благодушие — худший из союзников актрисы. Нравятся ли мне мои роли? Нельзя сказать, что я не люблю своих героинь. Это было бы неверно. Я отдавала им все, что могла. Но хотя за тринадцать лет я снялась в более чем тринадцати фильмах, во мне все время живет надежда, что лучшие мои роли еще впереди. Пока я отдаю предпочтение героине фильма «40 лет любви». Но разве это предел? Было бы неприятно почувствовать, что это так. Ибо настоящего творческого удовлетворения, подлинного вдохновения от всего сделанного до сих пор я все-таки не испытала. Я постоянно мечтаю сыграть глубоко трагедийную роль. Мне кажется, что сил для этого хватило бы. Но все ограничивается тем, что приходится ждать такую роль. Если нашелся бы драматург, который сумел написать жизненный, правдивый сценарий, с реалистическими и одновременно трагедийными ситуациями, с героиней, которая отвечала бы моим творческим желаниям, то такая работа, несомненно, принесла бы мне большую радость. Но пока для меня пишутся сценарии, подобные тем фильмам, которые шли в вашей стране. Облегченный сюжет и поверхностная фабула этих картин, конечно, не дают возможности раскрыть себя до конца. На Западе часто пишутся сценарии на актеров. Возможно, мне и повезет. Хотя ожидание — всегда неприятно...

Серьезность стремлений Лолиты Торрес, желание актрисы освободиться от рамок амплуа исполнительницы эстрадных песенок, от зависимости, которую ей навязывают те, кто диктует политику прокатного репертуара, подкупают. Известно, что кинематограф часто проецирует на экран не только те черты характера героя, которые даны образу драматургом, но и определенные личные качества исполнителя. Характер актера помимо его воли как бы делается доступным для восприятия зрителями. В фильмах «Возраст любви», «Жених для Лауры» мы с симпатией следили и за Соледад, и за Анной-Марией, и за Лаурой — добрыми, симпатичными героинями Лолиты Торрес. Она наделяет их такими чертами характера, которые не были открыты ни драматургом, ни режиссером. В них живет сама Лолита Торрес, происходит некое отождествление художественных образов с реальным лицом.

Следует отметить и профессиональное мастерство Лолиты Торрес, заметно проявляющееся в ряде драматических сцен, когда переживания ее героинь достигают кульминационного звучания.

Вспомним начальные эпизоды фильма «Возраст любви», где рассказывается история разрыва известной эстрадной актрисы Соледад Реалес с аристократом Альберто Мендес Техада. Соледад Реалес навсегда покидает своего возлюбленного, хотя всем сердцем и протестует против этого вынужденного шага. Она с гневом и болью кричит отцу Техада:

— Уходите! И вы и он! Оба уходите! Вы можете не волноваться! Знайте, ваш сын мне больше не нужен! А его знатное имя мне никогда не было нужно! Слышите! Слышите!

В этой сцене, снятой почти целиком на крупных планах, мы все время видим лицо актрисы, мгновенно меняющиеся выражения которого передают целую гамму чувств. Ее Соледад страдает, но остается гордой, пытается бороться с ханжеством и лицемерием, но бессильна перед законами социального неравенства. И в следующей сцене, когда Соледад исполняет прощальную песенку, актриса передает с большой драматической силой переживания своей героини, потрясенной разрывом с любимым.

Не говорят ли подобные эпизоды о скрытых возможностях актрисы? Это покажет время.

Л. Фуриков

ВОЗРАСТ ЛЮБВИ

одри хепберн

Она сумела добиться того, чего не достигают таланты гораздо более крупные. Уроженка Брюсселя, в итало-американском фильме, поставленном по самому гениальному из всех существующих романов, по роману глубоко русскому, она так сыграла роль героини, что наибольший успех сопутствовал ей среди зрителей России. Самые требовательные, самые строгие ценители романа «Война и мир» были покорены Одри Хепберн, ее исполнением роли Наташи Ростовой.

Фильм Кинга Видора — попытка серьезно, с творческим увлечением экранизировать гениальную эпопею Толстого. Вдумчивое, бережное отношение к великому литературному оригиналу — вот что прежде всего внушает уважение в фильме. Тут есть удачи, но немало и того, что у нашего зрителя вызывает ироническую, а то и досадливую улыбку. То московский извозчик

аляповато загримирован под оперного дьякона, то гвардейские офицеры на вечеринке 1806 года усердно копируют красноармейский ансамбль песни и пляски... Да и не только эти детали — не получился в фильме Кутузов, бледен и маловыразителен Андрей Болконский, совсем неудачен Платон Каратаев, Элен — стандартная голливудская «дива»... Даже интересная актерская работа Генри Фонды (Пьер Безухов) — далеко не бесспорна.

Но вот в окне дома, мимо которого идут отправляющиеся в поход войска, появилась девушка в желтом платье. Нервное узкое лицо, огромные — в пол-лица — глаза, детски-тонкие руки и ключицы, столь острые, что вот-вот они прорежут кожу... И ощущение какой-то нервной эманации, какого-то, я бы сказал, свечения жизни. Ничего еще не произошло, произнесены два-три слова, несколько жестов... а в зале трепет: «Она!»

ВОЙНА И МИР

А, собственно, почему «она»? Вот эта вот до невероятия худющая девушка, полуребенок, поначалу чуть нескладная, что ли. — Она — Ростова? — Да, — тут же сами даете себе ответ, причем подсказан он, этот ответ, не столько разумом, сколько сердцем, чувством...

Я несколько раз задумывался и проверял себя, смотря эти кадры: в чем же секрет того странного, до удивительности необычного ощущения, которое возникает при первом появлении Хепберн на экране? Только ли в том, что мы мысленно «примеряем» созданный ею образ к тому, который сложился у нас раньше? Это, конечно, играет важную роль, но странный завораживающий эффект ее появления, мне кажется, в ином.

Вспомните у Толстого — «черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка...» Некрасивая? Да! В том-то и

дело, что эта на редкость обаятельная и привлекательная актриса в первой сцене кажется нам действительно некрасивой. Некрасивость проступает и в подчеркнутой, какой-то пронзительной худобе, в трудно уловимой дисгармонии в чертах лица (подчас она действительно большеротая!)... И одновременно — бесконечно живая! Живость — не в суетливости, а в очень чутком восприятии окружающего, ибо источник ее — рвущийся наружу жар внутренней жизни.

Так при первом появлении перед зрителями Одри Хепберн заставляет нас почувствовать в своей героине примат внутренней красоты. А чем дальше идет фильм, тем больше разных и удивительно поэтичных граней характера героини раскрывает нам актриса.

Сцену первого бала Наташи можно смотреть много раз — и все время будешь получать полное эстетическое наслаждение. А ведь тут нет острого, напряженного драматизма, исключительных коллизий, как нет и особо выигрышного для актрисы действия. Скорее, все происходящее — приезд на бал, приглашение к танцу, вальс с князем Андреем — только рама, обрамляющая внутреннюю «диалектику души» героини, волны отчаяния и надежды, попеременно вздымающиеся в девичьем сердце.

И когда мы видим во весь экран лицо Хепберн—Наташи, то на нем так и вспыхивают, гаснут, набегают тенью или освещают лучом надежды ее свежие, трогательные чувства. И когда думаешь об ее игре в этот момент, то кажется бестактным обычное словцо критики — художественные приемы. Бестактным, ибо не актерская техника, а действительно глубочайшие переживания, искреннее волнение, сама жизнь, захватившая все существо актрисы, видна теперь на экране.

Мне довелось в очередной раз смотреть «Войну и мир», когда текст шел на итальянском языке, которого я не понимал. (Кстати, современная техника дублирования дала нам очень много, не дав одного: слышать истинный голос артиста, а у Одри Хепберн он исключительно богатого тембра и является важнейшим компонентом ее актерского обаяния.) Однако в сцене бала ясно было все до последнего нюанса — так красноречиво было лицо Хепберн. Вот она пытается принять назависимый вид, дескать, мне бал не в диковинку, и тут же в дрожании ресниц, в трепетном дыхании мы видим и жадное любопытство, и страх, и надежду, и всю ту бурю переживаний, которая в этот момент происходит в ее душе. И вот действительно появляется в лице

ВОЙНА И МИР

что-то независимое и в то же время слабое, ну да, конечно, это же Наташа говорит своему брату, чтобы он не приглашал ее на танцы, ибо подумают, будто у нее нет кавалеров... А вот она стоит в стороне, одна, и как вздрагивают непроизвольно ее губы, какая тоска и страх в блестящем взгляде, что, право же ты начинаешь ощущать целую драму. Ведь подумаешь, что такого — первый выезд девушки на бал, но мы прочли в лице актрисы все драмы и трагедии, все отчаяния мира и весь блеск его воскресших надежд, ибо для юной, чистой, восторженной души первый бал — это весь мир со всеми его потрясениями, и всеми его радостями...

О Хепберн—Наташе можно писать много.

Но отмечу лишь еще одно.

Задумывались ли вы над таким простым вопросом — кого же по-настоящему глубоко и сильно любит Наташа? Князя Андрея? Анатоля? У Льва Толстого в черновиках к роману говорится, что через все поступки и действия Наташи проходит предчувствие своей любви к Пьеру. Виктор Шкловский проницательно заметил, что Хепберн, вряд ли зная об этой записи Толстого, инстинктивно, с проницательностью настоящего художника, передала эту важную черту в характере своей героини. В самом деле, если вспомните, как она с первых встреч с каким-то внутренним теплом каждый раз встречает Пьера, как именно Пьеру она подчиняется, уже готовая бежать с Анатолем, как бесконечно разнообразно и в то же время целеустремленно она ведет эту линию в фильме — и вы тотчас же почувствуете, как закономерно сближаются судьбы Наташи и Пьера...

Конечно, появятся еще и другие исполнительницы роли Наташи Ростовой. Быть может, они и превзойдут Хепберн. Но то, что было сделано ею, наверно, долго не забудется. Очень уж мы полюбили эту худенькую и обаятельную героиню.

Знакомство советского зрителя с Одри Хепберн происходило с забавным нарушением хронологии. Так в 1963 году на наших экранах шел фильм «Смех в раю». Там в эпизодической и бессловесной роли официантки мы снова встретились с Одри. Но именно слово «снова» тут меньше всего подходит. Дело в том, что «Смех в раю» — это первая картина, в которой снималась актриса. Ее, молодую, начинающую балерину, выступавшую на лондонской сцене, заметил режиссер Марио Дзампа.

В Лондон же Одри Хепберн приехала из Брюсселя, где родилась 4 мая 1929 года. Там же она окончила балетную школу

и намеревалась посвятить свою жизнь театру. Однако славу дало ей кино. После «Смеха в раю» она снялась еще в четырех фильмах и тоже в эпизодических ролях. А затем уехала в Нью-Йорк, где выступала на Бродвее в музыкальных театрах. Однажды среди зрителей оказался режиссер Уильям Уайлер. Он и пригласил Одри на главную роль в свой фильм «Римские каникулы». Вот когда пришел успех и признание. Американская кинокритика писала, что без Одри Хепберн «Римские каникулы» были бы попросту заурядной, длинной, сентиментальной картиной.

В самом деле, банальный, типично голливудский сюжет. Своего рода перелицовка мотива из «Тысячи и одной ночи».

Только вместо калифа — принцесса, вместо Багдада — современный Рим. Все завершается традиционно-благородной концовкой: журналист и фотограф, покоренные принцессой, отказываются от своего сенсационного репортажа.

Но почему же, почему же и сейчас, если где-нибудь в окраинном кинотеатре или в клубе идут «Римские каникулы», мы, не жалея времени, идем еще и еще раз посмотреть этот далеко не первоклассный фильм? Секрет, думается, в Одри Хепберн.

Во французском киножурнале мне удалось прочесть упрек Хепберн: она, мол, играет только то, что заложено в ее личном, индивидуальном облике. Словом, она не владеет талантом перевоплощения. Таким, скажем, как Николай Черкасов, который в кино играл царевича Алексея, а в театре — Петра I. Да, Хепберн — актриса одного диапазона. Но одного — не значит однообразного. Играя в «Римских каникулах» юную девушку, она совсем не предвосхищала Наташу Ростову — она создала свой, оригинальный, живой, непосредственный образ. В нем масса тонкого юмора, удивительно милой непосредственности, какого-то мягкого такта, ненавязчивого, скорее, даже скрытого душевного благородства. Вот почему, даже если подряд посмотреть Одри—принцессу и Одри—Наташу Ростову, не почувствуешь никакого однообразия, увидишь очень живые и очень поэтичные вариации жизненного типа.

За фильм «Римские каникулы» Хепберн была присуждена премия американской киноакадемии («Оскар»). Принимая ее, актриса сказала: «Бывает, что тебе дают то, до чего еще надо подрасти. Так получилось и со мной».

В 1954 году она сыграла главную роль в комедии Билли Уайлдера «Сабрина». Тут тоже был несложный и довольно

РИМСКИЕ КАНИКУЛЫ

МОЯ ПРЕКРАСНАЯ ЛЕДИ

банальный сюжет: дочь шофера, служащего у богатого хозяина, два сына хозяина, которые влюбляются в девушку, один из них — пустой малый, другой — положительный, сначала преуспевает ловелас, но все кончается благополучно — девушка достается лучшему... Журнал «Филмз энд филминг» писал, что эта ее роль «заставляет считать актерскую работу в «Римских каникулах» ученическим этюдом».

Наконец, в 1956 году ее пригласил Кинг Видор сниматься в «Войне и мире». По окончании съемок режиссер сказал: «Единственно, в чем я уверен, — это в Наташе».

В последующие годы Одри выступает во многих комедиях, в том числе и музыкальных — «Забавная мордашка» (1957) Стенли Донена, «Любовь после полудня» (1957) Б. Уайлдера, «История монашенки» (1959) Фреда Циннемана, «Непрощенная» (1960) Джона Хьюстона, «Самый громкий шепот» (1962) У. Уайлера и в других.

В прошлом, 1963 году она снялась у Ричарда Квина в картине «Париж, когда он шипит», в детективе Стенли Донена «Шарада». Самая последняя ее работа — главная роль в экранизации известного музыкального спектакля «Моя прекрасная леди», поставленного по мотивам «Пигмалиона» Б. Шоу.

Актриса много снимается и далеко не всегда это хорошие (в смысле роста актрисы) роли. Но даже в стандартные пустячки она привносит обаяние своей неповторимой индивидуальности.

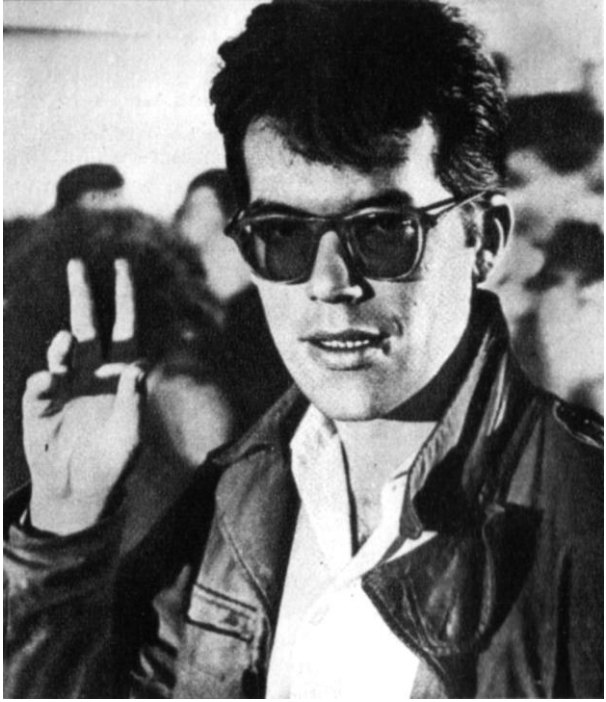
У Хепберн собственная форма высокого профессионализма — искренность, непосредственность, удивительная пластичность движений. А главное — глубочайшее убеждение, что на сцене надо не играть, а жить!

М. Кузнецов

збигнев цибульский

Если с журнальной обложки на вас смотрят неспокойные глаза юноши в темных очках, не сомневайтесь: журнал публикует материалы о польских фильмах. О тех, в которых занят Збигнев Цибульский, а может быть, и о тех, к которым он прямого отношения не имеет. Цибульский — не просто самый известный киноартист своей страны. Он — герой польского кино, актер-фокус, вобравший творческий поиск и художественное беспокойство молодого киноискусства Польши.

Цибульский не принадлежит к актерам, покоряющим многообразием созданных характеров и разнородностью выразительных средств. Он из числа актеров, которых принято называть типажными. Первый их признак — схожесть внешнего облика героев разных произведений. Но Цибульский вовсе не настаивает



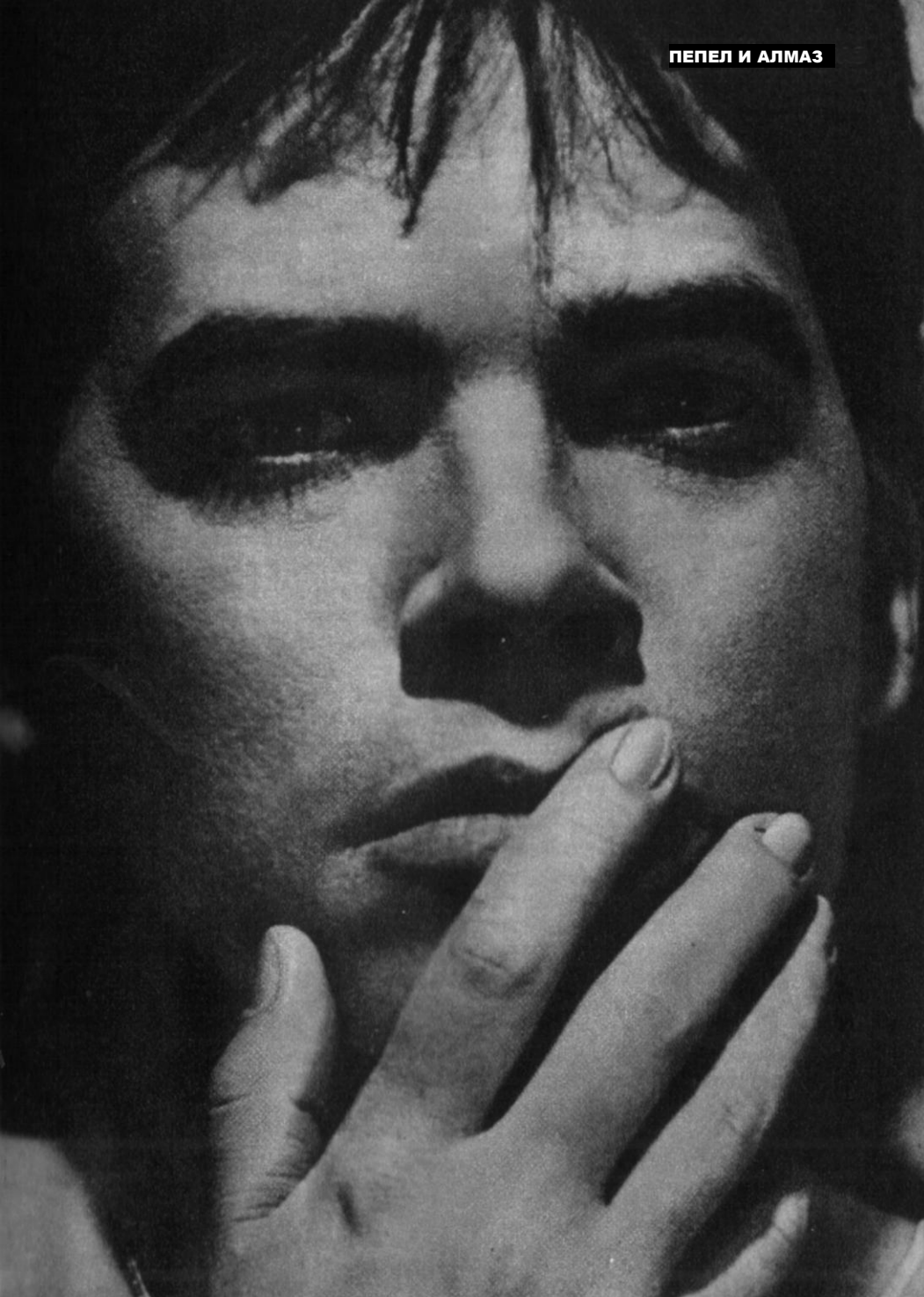
ПЕПЕЛ И АЛМАЗ

на том, чтобы все его герои были близнецами, если в замысле фильмов нет идеи такой внутренней близости. Актера, страдающего болезнью глаз, зрители привыкли видеть на экране в темных очках. Однако некоторые свои роли он сыграл без очков. В последнее время артист часто пользуется гримом, чтобы подчеркнуть характерные черты облика своих комедийных героев. Цибульский — типажный актер потому, что в своих работах он постоянно возвращается к одному и тому же характеру, повторяя его в несхожих конфликтах. Он как бы задался целью исследовать подробно и обстоятельно внутреннее движение своего героя. Он старается проследить, что чувствует и как поступает этот герой в разных ситуациях. Актер попытался воплотить на экране *эмоциональную биографию* поколения, к которому принадлежит сам и представителя которого он с необыкновенной полнотой и отчетливостью сыграл в лучшем своем фильме — «Пепел и алмаз». Впрочем, герой творчества Цибульского начал складываться еще задолго до этого.

В 1954 году режиссер Анджей Вайда, начинавший в ту пору работу над первым своим фильмом «Поколение», поручил Цибульскому сыграть паренька из варшавского предместья. По ходу действия парень оказывался трусом и не шел в ряды молодежного подполья. От первоначального замысла в окончательный вариант картины вошел только небольшой эпизод. Теперь, задним числом, нетрудно разглядеть в этой дебютантской работе заготовку образа Мацека из фильма «Пепел и алмаз». Напряженное внутреннее существование героя, его открытые, мгновенные реакции на происходящее предсказывают будущий шедевр Цибульского. А впечатлительность, слегка гипертрофированная возбудимость, утонченная пластика жеста выдают в этом персонаже скорее юношу из среды интеллигенции, чем рабочего парня. Маленькая роль в «Поколении» — как бы предыстория Мацека, состоявшаяся до того, как он выстрадал трагедию Варшавского восстания и в сточных ямах канализации потерял зрение.

В «Пепле и алмазе» этот образ получил дальнейшее развитие. Сочетание исторических, социальных, политических и нравственных примет времени, составляющее конфликт произведения, могло бы остаться невоспринятым зрителем, если бы не накал страстей, бушующих в этой картине, если бы не проникновенное изображение Цибульским духовной драмы его героя.

ПЕПЕЛ И АЛМАЗ


ПЕПЕЛ И АЛМАЗ

Поляк-партизан должен убить поляка-коммуниста. Это приказ. Мацек привык выполнять приказ. Но он солдат — не бандит, не наемный убийца. Выбор между воинским послушанием и указом возмущенной совести неотвратим. Драматизм ситуации обостряет дата событий: действие фильма происходит 8 мая 1945 года. В канун мира Мацек продолжает подчиняться законам войны. Он поступает не по совести — и гибнет. Однако страстность, почти одержимость, с которой этот юноша жаждет новой, мирной, честной жизни, выдают в нем живую душу.

Актер играет одновременно вину и безвинность своего героя. Мацек виновен, потому что разминулся с историей, потому что был слеп и глух к ней. Но он и безвинен, потому что, воспользовавшись его патриотическим чувством, его обманули и предали буржуазные руководители движения.

Воплощение единства образа через его раздвоенность стало для актера принципом исполнения. Его Мацек циничен в кругу приятелей. И он патетичен, когда в печальную минуту вспоминает павших боевых друзей. В нем все время как бы сосуществуют два человека: неутомимый искатель правды и легкомысленный позер. В эпизоде первой встречи с Кристиной он — пресыщенный сердцеед, пытающийся поразить девушку острословием и свободными взглядами на любовь. Мацек изображает эту нехитрую победительность старательно и грубовато. Но вот в сцене любви мы видим его другим. Глаза его без очков смотрят поблизорукому беспомощно и робко, он весь охвачен нежностью к Кристине. В огромном своем чувстве Мацек искренен и незащищен.

Вскоре после картины «Пепел и алмаз» Цибульский сочинил для себя роль Яцека в сценарии «До свидания, до завтра!». В его новом герое, юноше-студенте, влюбленном в дочь иностранного дипломата, узнавался Мацек, которому не довелось перенести военных страданий. Вялый цинизм и напускная развязность Яцека скрывали восторженную влюбленность. Актер удивительно играл в этом фильме любовь: без сантиментов, без излияний, без привычных компонентов «любовного сюжета». Для него любовь— образ полного и радостного существования, гармония, идеал.

Удивительную активность лирического чувства Цибульского приметил режиссер Ежи Кавалерович. В его фильме «Поезд» актер сыграл роль влюбленного и покинутого юноши. Он пришел на экран в костюме Мацека Хелмицкого — темная рубашка, джинсы, за спиной спортивная сумка. И, как в любовной сцене

того фильма, — без очков. Роль Стаха, как она решена Кавалеровичем и Цибульским, — развернутая во времени и измененная в обстоятельствах история любви из картины «Пепел и алмаз».

Случалось, кинематографистов привлекали иные стороны образа, созданного актером в лучшем его фильме. В картинах «Крест отваги», «Невинные чародеи», во французской ленте «Кукла», где Цибульский играл двойников — тирана и террориста, он виртуозно демонстрировал склонность и способность своих персонажей к игре, лицедейству. Однако к внутренней теме, общей идее артиста, эти работы касательства не имели. Эти роли могли быть сыграны другими актерами, обладай они такой же великолепной фактурой и редкой чуткостью к режиссерским замыслам.

Мотив игры по-иному повторен Цибульским в образе актера Виктора Равича из картины «Как быть любимой». По идее сценариста Казимежа Брандыса и режиссера Войцеха Хаса, игра — не только форма, но и содержание человеческого существования Равича. Он играет игру. Чувством и мыслью сосредоточенный на себе самом, и только на себе самом, этот Нарцисс обрек себя на духовное оскудение.

Цибульской не привык играть деградацию личности. Ему интересно пробиться к позитивному в своих героях, понять и прочертить их «перспективную линию» (любимое Цибульским выражение Макаренко). В Равиче актер должен был уйти от себя. Как говорят графики, ему предстояло сделать «выворотку» знакомого образа — сыграть не духовность, а ее симуляцию. Воплотить этот замысел оказалось непросто. В картине «Как быть любимой» исполнение Цибульского грамотно, элегантно и... пусто.

И актер вернулся к своему герою.

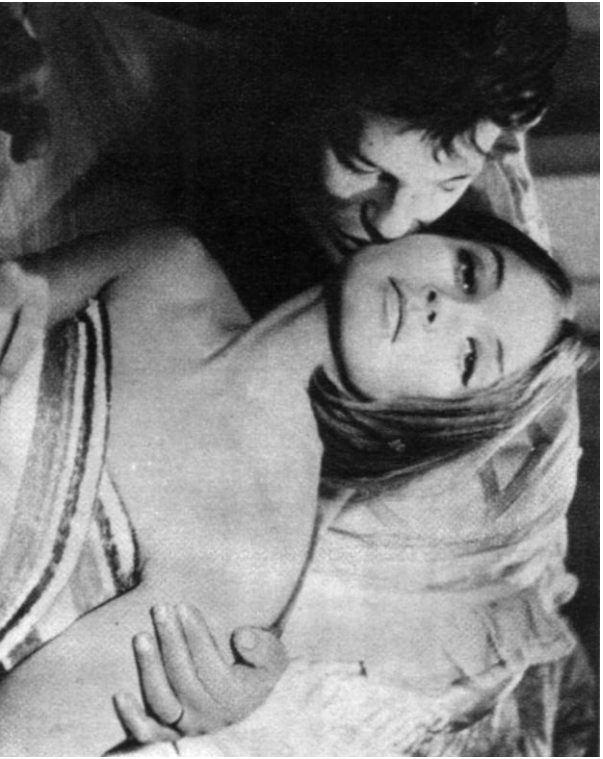
Снимаясь в польской части международного фильма «Любовь в 20 лет», Цибульский вновь встретился с Вайдой. Он вновь встретился с Мацеком Хелмицким. В роли увальня-ветеринара он сыграл 35-летнего Мацека, не убившего Щуку. Оставив прежними черты героя — его стремление к ясной, напряженной жизни, его впечатлительность, его восторженность (необыкновенно смотрит Цибульский на красивое лицо юной героини!), актер сыграл новое — возраст. Мацек постарел и потолстел. Он уже не так легок в движении, не так щедр на жест — его кружение в жмурках почти гротескно. Молодой дух и обрюзгшее тело — для актера источник юмористического толкования

образа. Самоирония — новая интонация в творчестве Цибульского. Он уже успел повторить ее в фильмах «Преступник и девушка» (в нашем прокате — «Девушка из банка»), «Их будни» («История одной ссоры»), «Разводов не будет».

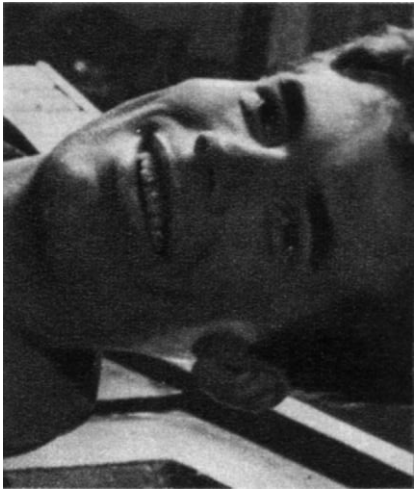
За десять творческих лет Цибульский показался на экране в восемнадцати больших и малых ролях, а прославился одной, той, что сыграл в фильме режиссера Анджея Вайды «Пепел и алмаз». Эта слава была быстрой и шумной. Время показало,

что она и устойчива. И хотя актеру пока не пришлось еще раз высказаться с такой же полнотой и четкостью, как в картине Вайды, интерес к нему зрителей и уважение кинематографистов не иссякли. Его охотно снимают и смотрят: внутренняя тема художника неизменно привлекательна и благородна.

Цибульский любит играть *преодоление* слабости. Он знает цену трудной победе отваги над несмелостью. Ситуации, в которых он как актер чувствует наибольшую свободу, — это момент выбора, точка кризиса в жизни человека. Герои Цибульского переживают этот момент остро. Они и устремлены к



ИСТОРИЯ ОДНОЙ ССОРЫ



КОНЕЦ НОЧИ

решению, и боятся его, и рвутся к нему, и, уступив слабости, какое-то мгновение готовы изменить себе и своему идеалу. Но сквозь колебания и временное отступничество, сквозь сомнения и страхи актер твердо ведет свою заветную тему — тему мужания души. Художник беспощаден к тем из сыгранных им персонажей, кто предал себя, застряв на полпути к правде. В финале фильма «Пепел и алмаз» Мацек Хелмицкий корчится в предсмертной агонии. Его судороги долги. Он то сипло, то, наоборот, визгливо зовет: «Мама! Мама! Мама!» А то вдруг начинает цепляться за брошенный кем-то на городской свалке грязный бинт — замызганную соломинку своего спасения. Ему хочется жить, жить, жить! Но смерть беспощадна и неотвратима. Цибульский играет смерть подробно, но без натурализма, откровенно, но без жестокости. Он вершит суд художника над слабым человеком, не сумевшим преодолеть обстоятельств. Этот суд строг и справедлив. Именно потому зритель не может позволить себе жалости к симпатичному и трагически несчастному герою.

Зато как нежен, как беззаветно влюблен актер в тех из своих персонажей, кто выстоял, кто сумел защитить свой нравственный идеал! В роли Яцека из картины «До свидания, до завтра!» Цибульский легок и весел. Он собственноручно написал сценарий картины для того, чтобы наконец сыграть не отклонение от идеала, не уход от моральной нормы, а саму эту нравственную норму, как она ему представляется. Тяготение к воплощенному идеалу, агрессивная настойчивость его утверждения отчетливо обозначают традицию, к которой восходит искусство Збигнева Цибульского. Это исконная для польского искусства вообще, и актерской школы в частности, традиция романтизма.

Когда в 1958 году на экранах Польши появился «Пепел и алмаз», вокруг фильма завязалась яростная полемика, устная и на страницах печати. Замешательство в рядах критики вызвал непривычный исполнительский стиль, предложенный актером. К этому времени уже сложилось представление о современной манере актерской игры в кинематографе. Скупость, почти аскетизм средств выражения, предельная простота и лаконизм внешнего рисунка роли при активной и сложной внутренней жизни персонажа — вот характерные приметы этой манеры, успевшие стать каноническими. Цибульский поразил щедростью выразительных возможностей. Он предложил сложный, почти витие-

ватый внешний узор образа. Актер резко обозначил мельчайшие импульсы душевной жизни Мацека. Он не хотел говорить тихо или хотя бы спокойно, как принято у хорошо зарекомендовавших себя киноартистов, наживших на «современном стиле» надежное имя. Цибульский кричал. Он кричал о трагедии своего поколения, обманутого и преданного буржуазным правительством. В высокой интонации, на которой была произнесена роль, отозвался романтический порыв и романтическая страстность актера.

То, как целеустремленно и, несмотря на сложность внешнего рисунка, однолинейно организует свои роли Цибульский, также выдает в нем романтическую энергию. Он избегает подтекстов, не любит вторых, подводных течений образа. Он весь устремлен к кульминации, к тому единственному моменту, когда его герой обязан принять решение. Обычно его роль натянута, как тетива, готовая вот-вот вытолкнуть нацеленную стрелу. Когда тетиву отпускают, полет стрелы ужасен. В «Пепле и алмазе» капитулировавший перед обстоятельствами Мацек убивает Щуку со смелостью и отчаянием обреченного.

Мацек преследует свою жертву, не таясь, не осторожничая, не приглушая шагов в пустынной тишине ночной улицы. Обогнав Щуку, он, резко повернувшись, быстро идет, едва не бежит ему навстречу. В руках предательски дрожит автомат. И, чтобы усмирить эту дрожь, чтобы высвободиться от темного долга — убить невинного человека, он нажимает гашетку, раз, другой, третий. А потом еще и еще, пока не кончилась обойма. И каждым выстрелом он расстреливал не только Щуку, но и себя, свою молодость, свою надежду на новую жизнь, мир и любовь.

Резко и остро играет Цибульский последний всплеск энергии, последнее перед развязкой усилие своих героев восстановить разрушенную обстоятельствами гармонию с идеалом.

Стах из фильма «Поезд» любит девушку, которая хочет оставить его. Разрыв неизбежен. Контакты уже почти утеряны. В спальном вагоне ночного экспресса Марта бежит от него, от его любви. Он пытается догнать, образумить ее. Решившись на последнее объяснение, Стах появляется перед испуганной девушкой в момент, когда она не могла его ожидать. Прилепившись к наружной стене вагона на полном ходу мчащегося через железнодорожный мост поезда, он умоляет девушку о любви, грозит, пугает и опять молит: ведь им было так хорошо вместе! В какой-то момент, отчаявшись ее непреклонностью, он исчезает в проеме окна. Но через мгновение появляется вновь. Марта

PAPAWAR

сердится, ей кажется, что это всего лишь мальчишеские угрозы. Но лицо Цибульского сведено страданием. Кто знает, не была ли эта нерешительная попытка уступить горю, покончив с собой?

Героя польской новеллы из международного киноальманаха «Любовь в 20 лет» заставили водить в жмурках. Завязали глаза, раскружили и весело загалдели вокруг. А он вдруг застыл, пораженный случайной схожестью ситуаций: двадцать лет назад вот так же, с завязанными глазами, он стоял, стиснутый кольцом эсэсовцев, выкрикивавших деловитые указания перед расстрелом. Этот толчок воспоминаний, это пережитое прошлое ворвалось в беззаботный хоровод совсем юных девочек и неопытных маль-

чиков, удивило их, слегка смутило, а его пронзила острая боль незажившей раны. Сильный и уверенный минуту назад, он вдруг обмяк, как-то внутренне осел, готовый вот-вот рухнуть посреди недоумевающей группы ребят.

Резкую смену состояний Цибульский, теперь уже зрелый актер, играет без чрезмерной внешней экспрессии, но решительно, крупно, драматично.

Молодой Цибульский мог бы сыграть Гамлета. Он его не сыграл. Обидно будет, если он не сыграет и другую свою роль — Пьера Безухова.

И. Рубанова

улла якобссон

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

В первом кадре фильма Арне Маттссона «Она танцевала одно лето» — скромный придорожный цветок. Это пластический символ всего фильма, отличающийся той простотой, что не банальна, а благородна и содержательна. Это, быть может, символ всего того, что принесла в шведское кино Улла Якобссон.

Она стала всемирно известной после этого фильма, хотя не было и нет у нее магического взгляда Марлен Дитрих, утончен-

ной грации Одри Хепберн. Ни ослепительной красоты, ни «секса-пила» — неяркая какая-то, совсем не кинозвезда.

Улла Якобссон родилась в 1929 году, работала в конторе, потом окончила школу при Гетеборгском городском театре. В 1951 году — после выхода фильма «Она танцевала одно лето» — на ее долю выпал самый первый и самый большой успех.

Это была лирическая драма о современных Ромео и Джульетте, о простой и возвышенно-прекрасной любви, походя загубленной чинными мещанами, которым ненавистно все, что выходит за пределы пресного существования, регламентированного сомнительными традициями и еще более сомнительными нравственными устоями.

Современная Джульетта — ее звали Черстин — появлялась в старом пиджаке с отцовского плеча, в сапогах, испачканных навозом. Крестьянская девчонка немного робела перед городским юношей, студентом Йораном, стеснялась натруженных больших рук, немудреной своей прически...

Как определить, сформулировать то необычайное, «свое», что несла героиня Уллы Якобссон? Можно сказать — нравственную чистоту и естественность душевного склада, органическое благородство помыслов и чувствований, врожденное изящество и деликатность. Все это останется словами, в равной мере применимыми и к ролям других актрис, словами, которые нисколько не передадут редкостного своеобразия этой вроде бы неприметной натуры. Да и можно ли отразить в лаконичной формуле многослойное, сложное целое, которое складывается из субъективных природных и творческих данных исполнительницы, драматургического материала, режиссерского замысла, операторской палитры?

Красота и обаяние Черстин — насквозь «земные», она труженица, крестьянка. И высокая поэтичность ее мироощущения, поэтичность без грана фальши или выспренности столь же естественна, как естественна некричащая одухотворенность природы, с которой она так слита. И трагический исход любви Черстин, ее гибель мотивированы не только и не столько фабулой, сколько общественной ситуацией, при которой человек незаурядный, благородный, чистый неизбежно вступает в антагонистические отношения с буржуазной моралью.

Кажется, всем внешним ходом действия доказывается наивный идеализм и в конечном счете беззащитная ранимость жизненной позиции Черстин. Кажется, хрупкое это существо заранее

ОНА ТАНЦЕВАЛА ОДНО ЛЕТО

КАРИН МОНСДОТТИР

обречено и готово к жертвенной своей доле. Именно такой, кроткой и безответной «голубицей», увидели Уллу Якобссон шведские, немецкие и французские продюсеры, впоследствии безжалостно использовавшие эту сторону дарования актрисы в посредственных сентиментальных лентах.

Но, право же, все это не так, все это было лишь вполне реальной видимостью, за которой таилась столь же реальная сущность характера.

Черстин прочно стоит на земле. Это значит, помимо всего прочего, что она унаследовала подлинно народное здравомыслие. Ее этические идеалы конкретны и определенны. Но ей не под силу начать за них борьбу, словом и делом отразить натиск своих врагов. Такое поведение может показаться пассивным. Но вспом-

ните: как ни неравна борьба, как ни жестоко, ни продуманно наступление «здравого смысла», Черстин уходит из жизни несломленной, непобежденной. Здесь-то мы и приходим к тому, что принято называть внутренней темой актера. Это пробуждение потаенных духовных сил в момент самый грозный, самый решающий. Это тема свободного выбора, вопреки всесильным обстоятельствам, вопреки требованиям того же «здравого смысла», выбора, который приводит героинь Уллы Якобссон к утрате всех жизненных благ — с точки зрения мещанина — и даже к гибели, но который знаменует рождение свободного человека, сознательно, с неожиданным упрямством распоряжающегося своей судьбой.

В фильме «Она танцевала одно лето» эта тема звучит глухо, не находя точного выражения в идейно-образной структуре произведения, мы ощущаем ее интуитивно. В фильме же режиссера Альфа Шеберга «Карин Монсдоттир» она становится активной авторской концепцией.

Карин Монсдоттир — легендарный персонаж национальной истории. Перипетии судьбы крестьянской девушки, ставшей королевой Швеции, события, возникающие в кровавом отсвете XVI столетия, воспринимаются предельно современно. Улле Якобссон предстояло прожить многие годы жизни своей героини, воплотить ее сложную и глубокую духовную эволюцию.

Фильм строится как своего рода кинотриптих. Первая его часть — цветной, стилизованный, в манере немого кино лубок, в котором интенсивность и простота действия овеяны лукавым очарованием народной баллады, а краски ярки и лишены оттенков, как в площадном фарсе. Здесь рассказывается о том, как юная дочь крестьянина Монса приглянулась Эрику, сыну великого Густава Вассы, и стала его любовницей. Поначалу все подается как исторический анекдот: стучат в дверь спальни Эрика, сообщают о смерти короля, соболезнование придворных молниеносно сменяется здравицей в честь нового монарха. Величие момента как бы нарочито снимается появлением из алькова полуодетой Карин.

Но вот цветное изображение сменяет черно-белое — и наивные радужные мечты Карин, уже видящей себя в роли королевы, разбиваются о суровую прозу: она просто-напросто содержанка, одна из многих.

Фарс становится драмой. Центральная часть кинотриптиха — экранизация драмы А. Стриндберга «Эрик XIV». Водоворот

противоборствующих страстей, хитросплетенная вязь дворцовых интриг и государственных заговоров, все возрастающее недовольство аристократии, отстаивающей свои привилегии. Каково во всем этом место Карин? Ее жизнь протекает как бы в трех измерениях, планах. Первый — чистосердечное упоение мишурным блеском дворцового церемониала, своей молодостью, здоровьем, красотой, способностью благотворно воздействовать на царственного супруга и тем самым на дела государственные. Второй — горестное ощущение двусмысленности своего положения, постоянная тревога за своих незаконнорожденных детей. Третий — самый существенный — органическая неспособность согласовать свой ясный взгляд на вещи с непонятным и отталкивающе-враждебным миром циничного политиканства, моральной развращенности, миром, в котором все — грязь, кровь, слезы, пустые слова, подлые помыслы. Бедная маленькая Карин, она, даже став законной королевой, в зените своего призрачного величия остается покорной пешкой на шахматной доске политической борьбы; первая женщина государства, окруженная ореолом власти и могущества, она пассивнее всех пассивных, безвольнее всех безвольных.

Улла Якобссон блистательно справилась с нелегкой своей задачей. Но самое трудное было еще впереди.

Драма перерастала в высокую трагедию. Заключительная часть кинотриптиха, которую Шеберг назвал «Зимней сагой», знаменовала собой могучую трагедийную кульминацию всего произведения, и прежде всего центрального образа. В ней рассказывалось о судьбе Карин Монсдоттир после того, как в результате дворянского заговора Эрик XIV был низложен и заточен в тюрьму.

Ошеломленная, оцепеневшая, соглашается Карин на предложение влюбленного в нее начальника стражи бежать с ним и спасти тем самым жизнь себе и детям. Еще раз, последний, пассивно подчиняется она чужой воле. Перед побегом ей удается повидаться с мужем. Она видит человека, который был грозным монархом, а теперь умирает на грязной соломе в сыром подземелье. И она отказывается от прежних, чужих планов, отказывается от благополучного исхода. Она делает выбор. Карин остается с Эриком до последнего его вздоха — побеждает свободный человек, цельная и сильная натура, осознавшая наконец самое себя, женщина поистине царственная, величественная.

Таковы две лучшие роли Уллы Якобссон. Это не значит, что не было у нее больше настоящих актерских удач или что в других фильмах совершенно исчезает ее тема. Просто удачи не становились откровением, а вариации темы оказывались — отнюдь не по вине актрисы — облегченными, лишенными значительного социального смысла.

Удивительно хороша была актриса в «Улыбках летней ночи» Ингмара Бергмана, элегантной, ироничной комедии из шведской провинциальной жизни 900-х годов. Ее героиня, восемнадцатилетняя Анне, жена пожилого адвоката, тоже делает неожиданный выбор, круто ломая свою жизнь. Но ее бегство с великовозрастным пасынком, в сущности, скорее каприз своенравной, избалованной девчонки, чем акт сознательного, принципиального волеизъявления.

Затем Улла Якобссон снимается в «Деньгах господина Арне» и «Песне о багрово-красном цветке» — добросовестных, но сугубо компилятивных реконструкциях шедевров шведской классической киношколы немого периода, осуществленных Густавом Мулендером. Она играет кротких, безответных, трогательных девушек, которые в сравнении с ее Черстин кажутся рождественски-пяточными. Еще более жестоко эксплуатируют внешние приметы лирического дарования актрисы западногерманские постановщики, в чьих картинах она играет добродетельных швеек и сентиментальных проституток.

УЛЫБКИ ЛЕТНЕЙ НОЧИ

ДЕНЬГИ Г-НА АРНЕ

В 1957 году Уллу Якобссон приглашают во Францию, где режиссер Жорж Лампен ставит удручающе пошлую пародию на «Преступление и наказание». Дело, конечно, не в том, что действие романа происходит в современном Париже (Акира Куросава перенес «Идиота» в обстановку современной Японии, а это тем не менее, наверное, лучшая экранизация Достоевского), дело в том, что «Преступление и наказание» было преспокойно подогнано режиссером под стандартные кондиции полицейских романов Сименона и их бесчисленных киноверсий. Это откровенно подчеркивалось образом Порфирия — комиссара Гере в

ДЕНЬГИ Г-НА АРНЕ

исполнении Жана Габена, точной копией его персонажа из серии фильмов о полицейском комиссаре Мегре. Да и другие известные актеры — Робер Оссейн (Раскольников — Брюнель), Габи Морлей (мать Раскольникова — мадам Брюнель), Бернар Блие (Лужин — Бонестье), в сущности, играли парижских мелких буржуа, втянутых в криминальную историю. Что же касается Сони — Лили, то безвкусная сентиментальность, с какой Марина Влади изображала этакую кающуюся Магдалину, была поистине анекдотична.

И вот на этом фоне в круг знаменитых, но в данном случае совершенно автоматически выполняющих свои нехитрые задачи французских актеров вошла Улла Якобссон, которой досталась роль Дуни. Можно понять, чем руководствовался Лампен, приглашая ее на роль Дуни Раскольниковой — Николь. Сюжетная линия Дуни как нельзя лучше «ложилась» на основной мотив, свойственный ролям Уллы Якобссон: самоотверженная покорность, взрывающаяся нежданным бунтом.

Что можно сказать об этой актерской работе? Улла Якобссон продемонстрировала в ней нерастраченную искренность чувств, верность своей спокойной, самобытной, неэффектной манере, тонкое и зрелое благородство внешнего рисунка. Но создать подлинно «достоевский» характер она, естественно, была не в силах.

С конца 50-х годов она время от времени снимается в второсортных лентах — в ФРГ, Испании, Италии, США. Только не в шведских.

А Улла Якобссон очень национальная актриса. И, быть может, причина неудачного продолжения ее столь блистательно начавшейся кинокарьеры — не только в том, что принято называть личными обстоятельствами, но и в объективной обстановке, сложившейся в современном шведском кино.

Вл. Матусевич

Фильмографическая справка

ЭРВИН ГЕШОННЕК

Куле Вампе, 1932; В те дни, 1947; Последняя ночь, 1947; Финал, 1947; Мелодия порта. 1948; Любовь 47, 1948; Бобровая шуба, 1949; Холодное сердце, 1950; Вандсбекский топор, 1951; Тень над островами, 1952; Непобедимые (Вильгельм Либкнехт), 1953; Тревога в цирке, 1954; Капитан из Кельна (гауптман Альберт), 1956; Дворцы и хижины, 2 серии (Брекер), 1956—1957; Приключения Тиля Уленшпигеля (Стальная рука), 1957; Швед-лотерейщик (Иоган Ионссон), 1958; История бедного Хассана, 1958; «181» не отвечает (Лауэ), 1959; Образцовые ребята (Артур Ведель), 1959; Пять патронных гильз (комиссар Виттинг), 1960; Люди с крыльями (Людвиг Бартушек), 1960; Совесть пробуждается, 5 серий (полковник Эберсхаген), 1961; Это случилось в сочельник (Вальтер Лёрке), 1962; Голый среди волков (Кремер), 1963; Карбид и щавель (Калле Блюхер), 1964; Тот, кто рядом с тобой, 2 серии (профессор Маршнер), 1964; Случай на асфальте (Асман), 1964.

ДАНИЕЛЬ ДАРРЬЕ

Бал, 1931; Панург, 1932, Лакированная шкатулка, 1932; Замок мечты, 1933; Кризис кончился, 1934; Деде, 1934; Золото на улице, 1934; Испытайте ваше счастье, 1934; Дурное семя, 1934; Мое сердце зовет тебя, 1934; Волга в пламени, 1934; Зеленое домино, 1935; Поездной контролер, 1935; Какая смешная девчонка! 1935; Я люблю всех женщин, 1935; Мадемуазель Моцарт, 1935; Веселые молодчики, 1936; Клуб женщин, 1936; Порт-Артур, 1936; Майерлинг, 1936; Тарас Бульба, 1936; Повеса, 1937; Мадемуазель, моя мать, 1937; Злоупотребление доверием, 1938; Ярость Парижа, 1938; Катя, 1938; Возвращение на заре, 1939; Биение сердца, 1939; Капризы, 1941; Первое свидание, 1941; Фальшивая любовница, 1942; На счастье! 1946; Прощай, дорогая, 1946; Вирсавия, 1947; Рюи Блаз (в советском прокате — «Опасное сходство», королева Мария), 1947; Лунный Жан, 1948; Займись Амалией, 1949; Карусель, 1950; Правда о малютке Донж, 1951; Мадам де.., 1953; Причастие без исповеди, 1953; Красное и черное (госпожа де Реналь), 1954; Любовник леди Чаттер-

лей, 1955; Плата за грех, 1956; Беспорядок и ночь, 1957; Седьмое небо, 1957; Мари-Октябрь (Мари-Октябрь), 1959; Глаза любви, 1960; Мужчина — женщинам, 1961; Да здравствует Генрих IV, 1961; Да здравствует любовь! 1961; Руки ночи, 1962; Преступление не приносит дохода, 1962; Дьявол и десять заповедей (Кларис Ардан), 1962.

МАССИМО ДЖИРОТТИ

Дора Нельсон, 1939; Тоска, 1940; Романтическое приключение, 1940; Железная корона, 1941; Семья Брамбилла на отдыхе, 1941; Вернувшийся пилот, 1941; Наваждение, 1942; Появление, 1943; У записной книжки есть душа, 1943; Десять заповедей. 1945; Врата неба, 1946; Фатум, 1946; Прелюдия любви, 1946; Трагическая охота, 1947; Заблудившаяся молодежь, 1947; Трудные годы, 1948; Мечты на дорогах (Паоло Бетони), 1948; Фабиола, 1949; Именем закона (в советском прокате — «Под небом Сицилии», Гвидо Скьяви), 1949; Хроника одной любви, 1950; Рим, 11 часов (в советском прокате — «Рим в 11 часов», Нандо), 1951; Нелегально в Триесте, 1951; Кожаный нос, 1951; Спартак, 1952; Лейтенант Джорджо, 1952; На окраине большого города (Роберто Марини), 1952; Дайте мужа Анне Дзаккео (в советском прокате — «Утраченные грезы», матрос Андреа), 1953; Чувство, 1953; Водоворот, 1953; Любовь женщины (инженер Андреа), 1953; Безнадежное прощание, 1955; Ночная Маргарита, 1955; Консуэлло, 1956; Итальянский сувенир, 1956; Венера Херонийская, 1957; Дорога длиною в год (Наклапало), 1958; Асфальт, 1958; Дьявольские любовники, 1959; Жестокий король, 1959; Ирод Великий, 1960; Юдифь и Олоферн, 1960; Сто километров, 1960; Казаки, 1960; Легионы Клеопатры, 1960; Новость, 1961; Гигант из Фессалии, 1961; Ромул и Рем, 1962.

АДОЛЬФ ДЫМША

Рассеянный портной, 1918; Любовь сквозь огонь и кровь, 1924; Красный шут, 1926; Полицмейстер Тагеев, 1929; Штабс-капитан Губанев, 1929; Янко-музыкант, 1930; Мораль пани Дульской, 1930; Опасный роман, 1930; Маня играет на мандолине, 1930; Теофиль-чудак, 1930; Уланы, уланы.., 1931; Ветер с моря, 1931; Ромео и Юлька, 1932; Сто метров любви, 1932; Прокурор Алиция Хорн, 1933; Любому вольно любить, 1933; Двенадцать стульев, 1933; Парад резервистов, 1934; Азбука любви, 1935; Антек-полицмейстер, 1935; Додек на фронте, 1935; Вацусь, 1935; Болек и Лолек, 1936; Тридцать карат счастья, 1936; Недотепа, 1937; Павел и Гавел, 1938; Роберт и Бертран, 1938; Спортсмен поневоле, 1939; Сокровище (в советском прокате — «Мое сокровище», Фредек Зюлко, звукоподражатель), 1949; Дело, которое нужно уладить (восемь ролей), 1953; Ирена, домой! (мастер Маевский), 1955; Никодем Дызма (в советском прокате — «Необыкновенная карьера», Никодем Дызма), 1956; Кафе «Под Миногой», 1959; Мой старик, 1962.

КАЛМАН ЛАТАБАР

Платите, госпожа! 1936; Я могу видеть ее раз в неделю, 1937; Никогда в жизни не воровал, 1939; Пиджак в клетку, 1940; Каска и шляпа, 1941; Безумец творит массу глупостей, 1942; Юбка, пара штанов, 1943; Африканский жених, 1944; Мишка-аристократ (граф Пикси), 1948; Яника (драматург Фенек), 1949; Жизнь — это прекрасная песня, 1950; Штатский на поле (в советском прокате — «Новички на стадионе», Карикаш), 1951; Государственный универмаг (в советском прокате — «В одном универмаге», Даниэл), 1952; С юным сердцем (Дядя Матейка), 1953; Выше голову! (в советском прокате — «Судьба клоуна», клоун Пети), 1954; Это была только шутка (комик Дяфарш), 1963.

ДЖИНА ЛОЛЛОБРИДЖИДА

Черный орел, 1946; Любовный напиток, 1946; Лючия де Ламермур, 1946; Человек в доме, 1947; Секрет дона Джованни, 1947; Преступление Джованни Епископо, 1947; Танец смерти, 1947; Оперные безумства (в советском прокате — «Любимые арии», Дора), 1947; Паяцы, 1948; Колокола, бьющие, как молот, 1948; История пяти городов, 1949; Рассказ пяти женщин, 1949; Мисс Италия, 1950; Безграничные сердца, 1950; Собачья жизнь, 1950; Город защищается, 1951; Энрико Карузо (в советском прокате — «Молодой Карузо», Стелла), 1951; Внимание, бандиты! 1951; Фанфан-Тюльпан (Аделина), 1951; Другие времена, 1952; Ночные красавицы, 1952; Жена на одну ночь, 1952; Провинциалка, 1952; Неверные, 1952; Победите дьявола, 1952; Приключение дона Джованни, 1952; Хлеб, любовь и фантазия (Мария), 1952; Римлянка, 1954; Большая игра, 1954; Хлеб, любовь и ревность, 1954; Самая красивая женщина мира, 1955; Трапеция, 1955; Собор Парижской богоматери (Эсмеральда), 1956; Анна из Бруклина, 1958; Закон, 1958; Соломон и царица Савская, 1959; Иди голым в мир, 1961; Приходи в сентябре, 1961; Императорская Венера, 1963.

ЧАРЛЗ ЛОУТОН

Пиккадилли, 1929; Волки, 1930; Вниз по реке, 1931; Старый темный дом, 1932; Дьявол и океан, 1932; Отсроченный платеж, 1932; Знак креста, 1932; Если бы я имел миллион, 1932; Остров загубленных душ, 1933; Частная жизнь Генриха VIII, 1933; Белая женщина, 1933; Семья Баррет с Уимпол-стрит, 1934; Рагглз из Ред Гэпа, 1935; Отверженные (Жавер), 1935; Мятеж на «Баунти» (в советском прокате — «Мятежный корабль», капитан Блай), 1935; Рембрандт, 1936; Я — Клавдий (фильм не был завершен), 1936; Сосуд гнева, 1938; Переулок св. Мартина, 1939; Трактир «Ямайка», 1939; Горбун

собора Парижской богоматери (Квазимодо), 1939; Они знали, чего хотят, 1940; Это началось с Евы (миллионер Рейнольдс, отец), 1941; Семья Таттл с острова Таити, 1942; Сказки Манхэттена, 1942; Резерв для боя, 1942; Навсегда и еще на один день, 1943; Эта земля моя, 1943; Человек из подполья, 1943; Кэнтервильское привидение, 1944; Подозрение, 1944; Капитан Кидд, 1945; Из-за него, 1946; Дело Парадайн, 1948; Чудо может произойти, 1948; Большие часы, 1948; Триумфальная арка, 1948; Девушка с Манхэттена, 1948; Подкуп, 1949; Человек на Эйфелевой башне, 1949; Синяя вуаль, 1951; Чужая дверь, 1951; Аншлаг О'Генри, 1952; Эббот и Костелло встречают капитана Кидда, 1952; Саломея, 1953; Юная Бесс, 1953; Вынужденный выбор, 1954; Ночь охотника (режиссура), 1955; Свидетель обвинения (адвокат сэр Уилфрид), 1957; Под десятью флагами, 1960; Спартак, 1960; Буря над Вашингтоном, 1962.

ЖАН МАРЭ

Ястреб, 1933; Скандал, 1934; Новые люди, 1936; Огненные ночи, 1937; Забавная драма, 1937; Сгоревший павильон, 1941; Кровать под балдахином, 1942; Кармен, 1942; Вечное возвращение, 1943; Безнадежное путешествие, 1944; Красавица и чудовище, 1945; Шуаны, 1946; Рюи Блаз (в советском прокате — «Опасное сходство», две роли: Дон Сезар де Базан и Рюи Блаз), 1947; Двуглавый орел, 1947; Глазами памяти, 1948; Ужасные родители, 1948; Тайна Майерлинга, 1948; Орфей, 1949; Чудеса бывают только раз, 1950; Стеклянный замок, 1950; Призыв судьбы, 1950; Кожаный нос, 1951; Голос молчания, 1952; Полуночные любовники (в советском прокате — «Разбитые мечты», Марсель), 1952; Исцелитель, 1953; Жюльетта (Андре Ландрекур), 1953; Дортуар для старшеклассниц, 1953; Наполеон, 1954; Франсуа первый, 1954; Елена и мужчины, 1955; Будущие звезды, 1955; Весь город обвиняет, 1956; Граф Монте-Кристо, 2 серии (Эдмон Дантес), 1955; Тайфун над Нагасаки, 1956; SOS Норонга! 1957; Белые ночи, 1957; Ля Тур, берегись, 1957; Жизнь вдвоем, 1958; Каждый день имеет свой секрет, 1958; Горбун, 1959; Аустерлиц, 1959; Завещание Орфея, 1960; Капитан, 1960; Принцесса Клевская, 1960; Капитан Фракасс, 1961; Чудо волков, 1961; Орленок, 1961; Понтий и Пилат, 1961; Похищение сабинянок, 1961; Парижские тайны (маркиз Родольф де Самбрей), 1962; Железная маска, 2 серии (д'Артаньян), 1962; Достопочтенный Станислас, секретный агент, 1963.

ЛОЛИТА ТОРРЕС

Фильмы с участием актрисы, которые были в советском прокате: Возраст любви, 1953; Любовь с первого взгляда, 1954; Жених для Лауры, 1956; 40 лет любви, 1963.

ОДРИ ХЕПБЕРН

Смех в раю, 1951; Увлечения юности, 1951; Шайка из Лавендер Хилла, 1951; Рассказ молодых жен, 1951; Секретный народ, 1952; Малютка Монте-Карло, 1952; Римские каникулы (принцесса Анна), 1953; Сабрина, 1954; Война и мир (Наташа Ростова), 1956; Забавная мордашка, 1957; Любовь после полудня, 1957; История монашенки, 1959; Зеленые особняки, 1959; Непрощенная, 1960; Завтрак у Тиффани, 1961; Самый громкий шепот, 1962; Париж, когда он шипит, 1963; Шарада, 1963; Моя прекрасная леди, 1964.

ЗБИГНЕВ ЦИБУЛЬСКИЙ

Поколение (Костек), 1955; Карьера, 1955; Тайна заброшенной шахты, 1955; Три старта (Лесник), 1956; Конец ночи, 1957; Затонувшие корабли, 1957; Пепел и алмаз (Мацек Хелмицкий), 1958; Крест за отвагу, 1959; Поезд, 1959; До свидания, до завтра! 1960; Невинные чародеи, 1960; Прощания. 1961; Кукла (Франция), 1961; Чай с мятой (Франция), 1961; Любовь в 20 лет (Франция), 1962; Запоздалые прохожие, 1962; Как быть любимой (Виктор Равич), 1963; Их будни (в советском прокате — «История одной ссоры», Анджей), 1963; Молчание, 1963; Преступник и девушка (в советском прокате — «Девушка из банка», капитан Зентек), 1963; Разводов не будет, 1964; Любить (Швеция), 1964; Итальянец в Варшаве, 1964.

УЛЛА ЯКОБССОН

Море в огне, 1951; Она танцевала одно лето (Черстин), 1952; Радость всей земли, 1953; Деньги г-на Арне, 1954; Карин Монсдоттир, 1954; Улыбки летней ночи, 1956; Песнь о багрово-красном цветке, 1956; Пастор из Киршхофа (ФРГ), 1956; И навеки остается любовь (ФРГ), 1956; Святая ложь (ФРГ), 1956; Последние станут первыми (ФРГ), 1956; Преступление и наказание (Франция), 1957; Тревожная ночь (ФРГ), 1958; Мужчины приехали (Испания — Швеция), 1959; В понедельник утром (ФРГ), 1960; Именем матери (ФРГ), 1962; Однажды, летним воскресеньем (Италия), 1963; Последний час (США), 1964.

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

5 ЭРВИН ГЕШОННЕК — М. Сулькин

20 ДАНИЕЛЬ ДАРРЬЕ — А. Зоркий

35 МАССИМО ДЖИРОТТИ — И. Лищинский

47 АДОЛЬФ ДЫМША — М. Черненко

58 КАЛМАН ЛАТАБАР — Л. Веснин

71 ДЖИНА ЛОЛЛОБРИДЖИДА — Е. Семенов

85 ЧАРЛЗ ЛОУТОН — А. Яковлев

99 ЖАН МАРЭ — И. Соловьева, В. Шитова

112 ЛОЛИТА ТОРРЕС — Л. Фуриков

120 ОДРИ ХЕПБЕРН — М. Кузнецов

135 ЗБИГНЕВ ЦИБУЛЬСКИЙ — И. Рубанова

150 УЛЛА ЯКОБССОН — Вл. Матусевич

«АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО»

Выпуск первый

составитель
Е. Н. КАРЦЕВА

редактор
Л. Н. ПОЗНАНСКАЯ

художественный редактор
Г. К. АЛЕКСАНДРОВ

обложка и титул
Ю. А. МАРКОВА

макет книги
О. Н. ВИНОГРАДОВА

технический редактор
Е. И. ШИЛИНА

корректор
Р. М. КАРМАЗИНОВА

Подписано в печать 3/VIII 1964 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 10,75 (условных 12,58). Учетно-издательских листов 10,363. Тираж 150.000 экз. Издательский № 15548. Заказ типографии 00128 А07158.
«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Цена 1 р.

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

серия

«Мастера зарубежного кино»

●

И. КАЦЕВ
ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС

●

КИНОРЕЖИССЕР
АНТОНИО ХУАН БАРДЕМ

●

В. КЛЮЕВ
КИНОРЕЖИССЕР ЗЛАТАН ДУДОВ

●

Р. СОБОЛЕВ
ЕЖИ КАВАЛЕРОВИЧ

●

М. ЧЕРНЕНКО
АНДЖЕЙ ВАЙДА

1 руб.