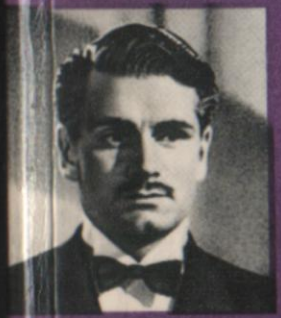
АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО



Джульетта Мазина
Отто Вильгельм Фишер
Генри Фонда
Гина Лолобриджида
Марчелло Мастроянни
Люцина Винницка
Фатен Хамама
Лоренс Оливье
Радж Капур
Мишель Морган
Симона Синьоре
Апостол Карамитев

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

серия

«Мастера советского кино»

●

Л. ПОГОЖЕВА
МИХАИЛ РОММ

●

С. ГИНЗБУРГ
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

●

Г. СЕНЧАКОВА
Н. КОЛЕСНИКОВА
ВЯЧЕСЛАВ ТИХОНОВ

●

Е. ЗАХАРОВ
ОЛЕГ ТАБАКОВ

●

Г. ШАХОВ
СЕРГЕЙ МАРТИНСОН

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1965

АКТЕРЫ

А. Л. СОКОЛЬСКАЯ

ВЫПУСК ВТОРОЙ

ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Джульетта Мазина
Отто Вильгельм Фишер
Генри Фонда
Яна Брейхова
Марчелло Мастроянни
Люцина Винницка
Фатен Хамама
Лоренс Оливье
Радж Капур
Мишель Морган
Симона Синьоре
Апостол Карамитев

Сканирование Andy Garsia 67
Обработка&OCR ЗаНЗиБар
rutracker.org
новое имя для torrents.ru
5 ноября 2012

778И
С 23

ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА

В 1943 году Федерико Феллини — в то время начинающий карикатурист, сотрудник юмористического журнала «Марк Аврелий» и автор небольших эстрадных сценок — написал для римского радио серию забавных передач о жизни двух влюбленных — Чико и Паллины. Комические злоключения молодоженов имели успех; одному из кинопродюсеров пришла мысль показать их

на экране. Феллини, которому предложили взять на себя постановку, позвонил исполнителям.

Встреча с «Чико» его разочаровала — он оказался пожилым, лысеющим и толстым господином. Феллини решил, что «Паллина», должно быть, под стать своему партнеру. В кафе, где было назначено свидание, он явился, опоздав на целый час. За столиком его ждала маленькая светловолосая девушка, растерянная и огорченная. Ее звали Джульетта Мазина. Она родилась в Болонье, выросла у тетки в Риме. Окончила гимназию сестер урсулинок. Готовилась стать пианисткой, но увлеклась археологией и поступила в университет. В студенческом экспериментальном театре играла Плавта, Гольдони. Потом ее пригласили в театр Квирино и на радио.

Фильм «Чико и Паллина» так и не состоялся. Зато спустя три месяца Феллини и Мазина поженились. Вскоре в Рим вошли войска союзников. Феллини нашел новый заработок: набрасывал юмористические моментальные портреты победителей. Американцы их охотно покупали. Мазина продолжала заниматься в университете. Однажды в лавочку, где Феллини и его приятель изготовляли сувениры для солдат, зашел Роберто Росселлини. Он собирался снять короткометражный фильм о доне Морозини — римском священнике, которого расстреляли немцы. Феллини предложил расширить тему. Вместе с Серджо Амидеи и Росселлини он написал сценарий «Рим — открытый город». Фильм, вышедший

в 1945 году, положил начало неореализму. Успех был грандиозный. Феллини сразу стал известным сценаристом.

Джульетта Мазина тоже увлеклась кино. Но продюсеры находили ее недостаточно красивой. И хотя Феллини писал один сценарий за другим, его жена довольно долго не могла добиться роли. «Я чувствовала себя обделенной, лишенной собственного дела, и это чувство все обострялось», — вспоминала актриса.

Наконец в 1947 году она сыграла в фильме Альберто Латтуады «Без жалости» (по сценарию Феллини и Пинелли) небольшую роль проститутки Марчеллы. Мазина создала образ, очень близкий к тому, который мы увидели впоследствии в «Ночах Кабирии». Ее Марчелла так же импульсивна, вспыльчива и незлобива, как Кабирия. И так же до смешного простодушна. Есть что-то детское в ее неистребимой вере в счастье (бывают же на свете чудеса), в энергии, которая ей не дает минуты посидеть на месте, в бурности реакций. Артистка показала сложность примитива; простодушие граничит тут со святостью, доверчивость и непосредственность трагикомичны.

Мечты Марчеллы о хорошей, «честной» жизни выглядят нелепо — не потому, что они неестественны (муж, дети, дом —

«ДОРОГА»

«дорога»

казалось бы, обычные желания), а потому, что сама жизнь нелепа и ненатуральна.

За свое первое выступление в кино Мазина получила «Серебряную ленту» — приз итальянских критиков за лучшее исполнение «второй роли».

«Потом был еще один фильм и еще одна вторая роль в «Огнях варьете», — рассказывает артистка. — Кругом говорили, что мне предстоит большая карьера. Однако ни один продюсер не давал мне ничего, кроме эпизодов. Даже в «Белом шейхе», который ставил мой муж, я играла самую маленькую роль — уличную девку Кабирию — за гонорар в пятьдесят тысяч лир. Я уже начинала думать, что до конца своих дней буду выступать в таких ролях».

«Дорога» — третий самостоятельный фильм Феллини (1954) — принесла ему и Мазине мировую славу. Международные премии сыпались, как из рога изобилия; их число перевалило за шестьдесят. Бой с продюсерами был наконец-то выигран. Джульетту Мазину называли гениальной.

Дино де Лаурентис, финансировавший «Дорогу», был вынужден признать свою неправоту: перед началом постановки, не веря в успех Мазины у широкой публики, он требовал, чтоб ей нашли замену среди «секс-бомб» итальянского кино. Феллини на сей раз не уступил. Он знал, что сможет сделать этот фильм только с одной-единственной актрисой.

«Джельсомина росла как ребенок в течение десяти лет нашего брака, — объясняет Мазина. — Изо дня в день мой муж наблюдал за мной, делал заметки, выращивая этот образ. Многое он почерпнул из моих детских фотографий, многое — из жестов, подсмотренных на кухне, когда я злилась на себя из-за пережарен-

ного жаркого. Особенно ему нравилось мое обыкновение улыбаться, не разжимая губ, той известной улыбкой, которая стала одной из характерных черт облика Джельсомины».

«Дорога» вызвала нескончаемые споры. Феллини обвиняли в отступничестве от неореализма. Режиссер недоумевал: ему казалось, что бродяжка Джельсомина продолжает образы неореалистических фильмов. Жизненный материал был тот же, что в произведениях Де Сантиса, Висконти, Джерми: жалкая деревушка на полупустынном побережье, лачуги, кое-как сколоченные из досок, вечный голод, лохмотья, на которых спят и в которых ходят...

У Джельсомины куча маленьких сестренок. Что ж удивительного, если мать, слегка поплакав, отдает ее за гроши заезжему циркачу, как отдала ему несколько лет назад старшую, теперь умершую дочь Розу... Тут не бесчувственность, а безысходность — нужда всему научит. Та же привычная покорность, терпеливость, с детства воспитанная злой нуждой, сквозит в несмелых, скованных движениях самой Джельсомины, в ее ссутулившейся маленькой фигурке, в пугливом взгляде — серьезном и растерянном, как у бездомной собачонки.

Эта девчушка с поэтическим именем (Джельсомина в переводе значит Жасминка) и клоунским лицом под шапкой белых слипшихся волос — застенчива и диковата. Мать, жалобно заглядывая в безразличную физиономию Дзампано, предупреждает, что она «не такая, как другие дети», не совсем здорова. О скрипаче и фокуснике Матто, с которым Джельсомина встретится в своем кочевье, люди тоже будут говорить: дурачок, ненормальный.

В скитальческом, убогом мире, где борьба за ежедневное сущест-

«НОЧИ КАБИРИИ»

вование оголена, Матто и Джельсомина кажутся и впрямь блаженными. Их завораживает музыка, притягивают звезды. Они задумываются о вещах, гораздо менее реальных, чем похлебка. Стихийный «интеллектуализм» Джельсомины тягостен ей самой. В нем отрицание элементарности, естественной для скудной жизни, и вместе с тем источник новой драмы отчуждения и неприкаянности.

Джульетта Мазина наделила свою Джельсомину обостренным восприятием, парадоксальной утонченностью эмоций. Тоска неосмысленности гнетет ее не меньше, чем беспредельность одиночества. «Кому я нужна?...» «И зачем только я живу на белом свете?» — подавленно бормочет девушка. О камне она спрашивает с тихой важностью: «Какая же от него польза?» Всерьез, с сознанием собственного превосходства, жалеет Дзампано: «Он не умеет думать... Бедняжка...»

В фильмах «Земля дрожит», «Нет мира под оливами», «Дорога надежды» и других неореалистических картинах герои не допытывались смысла мироздания. Их связь с землей была естественной и гармоничной. Она не требовала объяснений. Горцы Де Сантиса и рыбаки Висконти слиты со своим пейзажем. Природа — часть их быта, обстановка, привычные условия существования. К ним нужно примениться — вот и все.

«НОЧИ КАБИРИИ»

В «Дороге» эта связь осложнена. Жизнь предстает не только в бытовом обличье. И отношение к ней героини менее всего утилитарно. «Дурочка» Джельсомина с безотчетной жадностью вбирает впечатления внешнего мира. Ее волнуют звуки, краски, линии. Томит и зачаровывает то, чего другие попросту не замечают.

Мелодия старинной песни заставляет Мазину в этой роли плакать от пронзительной тоски. Тихий звон телеграфных проводов привлекает своей таинственной печалью. Увидев искалеченное дерево, она с какой-то смутной болью мгновенно «примеряет» на себе излом простертых к небу сучьев. Море, камни, песок, деревья, ветер для ее героини — одухотворенная стихия. Но если толстокожесть и тупая сила Дзампано в полном согласии с укладом общества, с «идиотизмом» нищей жизни, то человеческая зрячесть Джельсомины — выпадение из правил.

В книге «Кино Италии» И. Соловьева справедливо замечала, что одиночество Джельсомины тает, когда она наедине с природой, и снова возвращается в толпе. Здесь ее бессознательная артистичность оборачивается юродством, сосредоточенность, уход в себя воспринимаются как слабоумие.

После выхода «Дороги» многие критики заговорили о «чаплиновских нотах» в игре Джульетты Мазины. Действительно, при

всей несхожести манеры, этих художников роднит трагическая тема неприкаянной, забитой человечности — человечности, на которую напялен шутовской наряд.

Сыграв несколько «проходных» ролей в картинах «Доброй ночи, адвокат!», «Мошенники» и др., Мазина вновь вернулась к главной теме своего творчества в «Ночах Кабирии» (1957). Кто-то из итальянских критиков назвал этот фильм «историей публичной женщины с душой Джельсомины». Родство двух наиболее известных героинь Мазины, в самом деле, очевидно. Кабирия так же бесхитростна и остро впечатлительна, как восприимчивая, чуткая Джельсомина. Ее нетрудно поразить, увлечь и разочаровать. Она порывиста: мгновенно загорается, мгновенно гаснет. Легко сочувствует, легко приходит в ярость и быстро отвлекается, по-детски забывая об обидах.

Исходный материал роли, свойства натуры, в сущности, не изменились. Но в «Ночах Кабирии» нет той болезненной, щемящей ноты, которая определяла настроение «Дороги». Характер героини развивается в ином ключе, под иным жизненным знаком. Его мелодия написана в мажоре, ритмы бурны. Драматизм образа не в безграничности тоски, снедавшей Джельсомину, а в безграничной жизнерадостности существа униженного, беззащитного, тысячу раз обманутого богом и людьми.

Странность Кабирии в том, что, живя, казалось бы, на самом дне, приняв цинизм своей профессии как данность, она не привыкает к подлости и не утрачивает внутренней чистоты. В ней все открыто: чувства наружу, проявления их непосредственны,

«НОЧИ КАБИРИИ»

как у ребенка. Ее обидели — и она яростно дерется, кричит или безудержно рыдает. В приливе беспричинной радости самозабвенно пляшет мамбу прямо на улице, под одобрительные возгласы зевак. С наивной верой в чудо отправляется на богомолье. А потом, выйдя из храма, плачет: «Мы не изменились...» Чудо не свершилось.

Мечта Кабирии об искренней любви естественна; желания элементарны и законны. Но всякий раз вместо насущного хлеба чувств ей издевательски протягивают камень.

Феллини не случайно начинает и заканчивает фильм очередным ограблением героини. В финале потерявшая все Кабирия вновь улыбается сквозь слезы. В знаменитой улыбке, осветившей скорбное лицо Мазины, — обещание жизни. Но не смягчение трагедии. В «Ночах Кабирии», как позже в «Сладкой жизни», Феллини имел мужество «смотреть правде в глаза, не оставляя себе никаких мифов».

Джульетта Мазина снимается сравнительно немного. Она работает рывками, очень нервничает в подготовительный период. Зато когда роль сложится, актриса удивляет всех своей энергией и работоспособностью. Она готова, если нужно, прыгать в воду

десять раз подряд и никогда не прибегает к помощи дублеров. «Документальность» кадра, точность бытовых деталей, непосредственная фиксация жизни имеют для нее первостепенное значение.

После «Ночей Кабирии» артистка сыграла наивную и немножко смешную тряпичницу Нанду в фильме Эдуардо де Филиппо «Фортунелла» (1957). Затем вместе с Анной Маньяни выступила в картине Ренато Кастеллани «Ад в городе» (1958). И она и Феллини отклонили предложения американских продюсеров. «Фильм Феллини—Мазины в Америке — это невозможно», — сказала актриса в одном из интервью.

Два года назад Джульетта Мазина получила ученую степень: она с успехом защитила в Римском университете диссертацию на тему «Социальное положение и психология актера в наше время». Несколько ролей, в которых она снялась в ФРГ, не принесли ей удовлетворения. Талант актрисы с наибольшей полнотой раскрылся в фильмах, созданных Феллини.

Сейчас Федерико Феллини закончил новый фильм с Мазиной в главной роли. Его название: «Джульетта и духи».

ОТТО ВИЛЬГЕЛЬМ ФИШЕР

Отто Вильгельм Фишер, сын почтенного надворного советника из Клостернойбурга (Австрия), собирался стать искусствоведом. В 1935 году он окончил Венский университет сразу по трем отделениям: истории искусств, германской и английской филологии. В то время ему было всего двадцать лет. Профессора находили его способным, родные и знакомые прочили научную карьеру. Но

Фишер неожиданно от нее отказался. Он поступил в семинар известного театрального режиссера Макса Рейнгардта и через три месяца дебютировал на сцене «Иозефштадта» в пьесе Артура Шницлера «Забава».

Небрежно-элегантные манеры, красивое лицо и стройная спортивная фигура очень скоро сделали его кумиром венских дам. В 1938 году Фишер сыграл несколько ролей в немецком народном театре в Вене, затем переехал в Мюнхен, где выступал на сцене «Камершпиль», и, наконец, уже во время войны, был приглашен в знаменитый венский Бургтеатр.

«Герой-любовник», начинавший с мелодрам и пустяковых водевилей, постепенно становится серьезным драматическим актером. В Бургтеатре он играет Освальда в «Привидениях» Ибсена (1946), Сен-Жюста в «Смерти Дантона» Бюхнера (1947), Вронского в инсценировке «Анны Карениной» (1948).

Несколькими годами позже аналогичный перелом произошел в его кинематографической деятельности.

Снявшись впервые в 1936 году в небольшом эпизоде фильма «Бургтеатр», Фишер затем сыграл десятка три ничем не примечательных ролей в ничем не примечательных картинах: «Последний Антон», «Любовь летом», «Семь писем», «Счастье в пути», «Скажи наконец да», «Розы любви», «Триумф любви» и проч. Одна из них, «Моя дочь живет в Вене» (производства 1940 года), шла у нас в 1956—1957 годах. Это дюжинная австрийская комедия, умеренно смешная, пустенькая, с наворотом тривиальных недоразумений: влюбленные молодожены ссорятся и мирятся, приехавшего из провинции папашу горничной хозяин принимает за своего тестя, тот, в свою очередь, считает, что его сбежавшая дочь замужем за хозяином, и т. д. Фишер играл шофера Карла — благоразумного, добропорядочного и счастливого супруга прелестной горничной. Роль, как и многие другие его

«ПОКА ТЫ СО МНОЙ»

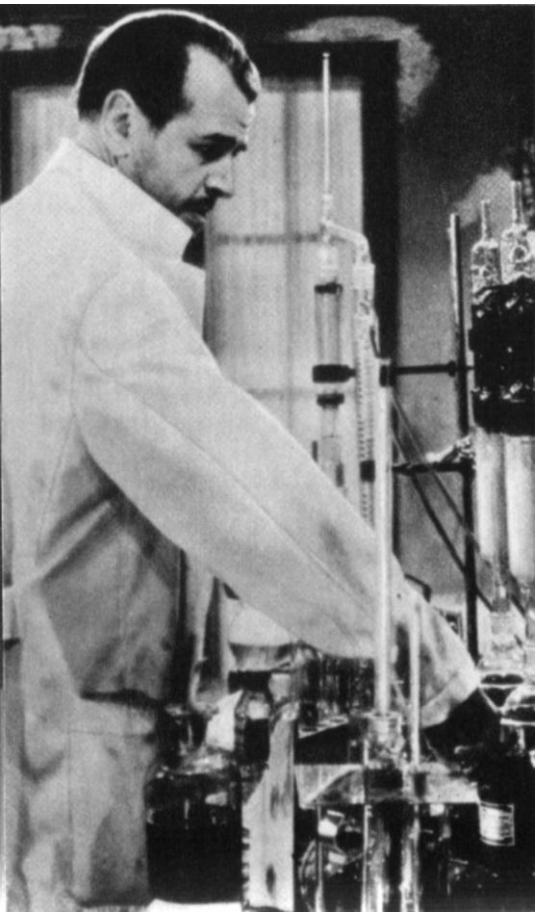
«ПОКА ТЫ СО МНОЙ»

роли того времени, кроилась по стандартной мерке. Зрителям (а точнее — зрительницам) предлагали идеал мужчины: красив, влюблен в свою жену, не курит и вдобавок честен. Пресность характера входила в обязательный ассортимент достоинств.

Галантный и удачливый любовник, верный, добродетельный муж или просто обаятельный молодой человек, способный составить счастье женщины, — таково было установившееся амплуа актера.

Пятнадцать лет Фишер носил эту готовую кинематографическую одежду. Образы снашивались быстро, как фабричные костюмы, но в каждом следующем возрождался предыдущий. Конвейер действовал бесперебойно. Стандарты оставались в моде. Фишер имел успех, его привыкли видеть на экране положительным героем и не требовали ничего иного. Кончилось тем, что взбунтовался сам актер. С ним произошло примерно то же, что с одним из его будущих героев, режиссером Франком Торнау из западногерманского фильма «Пока ты со мной»: сладкие грезы, идиллическое киносчастье стали вызывать глухое раздражение. Его тошнило от благопристойности. Так неожиданно родился образ человека желчного, неудовлетворенного, порой мятущегося, иногда циничного, неприятного и причиняющего неприятности другим.

«Я ИЩУ ТЕБЯ»



В фильмах с дешевыми сентиментальными названиями (обычными для западногерманского проката) — «Когда мы встретимся вновь» (1952), «Мечтательные уста» (1952), «Пока ты со мной» (1953) — Фишер впервые появился в новом качестве. С ним выступила молодая талант-

ливая актриса Мария Шелл — прекрасная партнерша, оттенявшая своей сердечной теплотой его намеренно сухую, резковатую манеру.

Зрители встретили их дуэт восторженно. «Пока ты со мной» (сценарист И. Хут, режиссер Г. Браун) — произведение весьма посредственное и не без привкуса спекулятивности — даже послали на Международный Каннский кинофестиваль. Об этом фильме, в сущности, не стоило бы много говорить. Задуманный как антипод коммерческим картинам, он строился на тех же древних схемах, только с обратным знаком. Разыгранному по всем правилам веселью «Ночей вальса» противопоставлялись столь же тщательно отрепетированные эпизоды «настоящей жизни» в окраинных бараках, где ютятся героиня фильма Эва (Мария Шелл) и ее муж Штефан. Традиционный треугольник: Штефан — Эва — знаменитый режиссер Франк Торнау — авторы приправляли модным тезисом: «жизнь без прикрас» богаче,

интереснее, порою даже экзотичнее (бараки, пустыри!), чем жизнь с прикрасами из надоевших вальсов Штрауса, цветов и кринолинов.

Фишер, однако, создал в этом фильме образ достоверный и далекий от сентиментальности. Франк Торнау, с его холодным взглядом через темные очки, щеголеватой точностью движений и оскорбительно безапелляционным тоном, совсем не вызывал симпатий. Он не был ни злодеем, ни бездарностью. Ему действительно осточертела «фабрика грез» и разонравились кине-

матографические безделушки. Но в саном желании поставить «что-нибудь серьезное» проглядывал делец.

Фишер достаточно хорошо знал преуспевающих кинематографистов. Его игра опровергала сказочку о превращении коммерческого режиссера в истинного художника. Мы видели снобистский интерес туриста к жизни «низов», хватку предпринимателя, почуявшего в этой жизни материал для фильма, энергию, напор, не оставляющие места для сомнений. Фишер—Торнау подавлял, гипнотизировал, опустошал людей, с которыми

работал, искренне думая, что так творят искусство. Он твердо верил в исключительность своей персоны и оставался внутренне неуязвимым даже в любви.

Актер демонстративно порывал здесь с обаятельным и бесхарактерным героем прежних лет. Его последующие роли — Людвиг II в одноименном фильме — больной, слабохарактерный король, страстно любивший музыку и прятавшийся от людей, Аксель Мунте («Аксель Мунте — врач из Сан-Мишель») открыли зрителям актера сложного, правдивого и не боящегося быть жестоким.

В 1955 году Фишер выступил как режиссер, поставив один за другим два фильма: «Хануссен» и «Я ищу тебя» (по пьесе Кронина «Юпитер смеется»). Здесь он сыграл талантливого психиатра Веннера, живущего среди тупых и чванных обывателей. Советским зрителям известна эта его работа — фильм пользовался у нас успехом.

В последнее время Фишер стал одним из самых популярных киноактеров ФРГ. Он снимается в пяти-шести картинах в год. Среди них много детективов: «Тайна черной вдовы», «Не всегда можно быть икрой» и др. Для него специально пишут роли — ироничные, рассчитанные на отточенное, несколько холодноватое мастерство. И ежегодно, вот уже несколько лет подряд, зрители Западной Германии преподносят ему статуэтку «Бэмби» — премию любимому актеру.

ГЕНРИ ФОНДА

Фильм Сиднея Люмета по сценарию Реджиналда Роуза «12 разгневанных мужчин» у нас хорошо помнят. Он шел сравнительно недавно и произвел впечатление даже на тех, кто вообще-то предпочел бы настоящий детектив с лихо закрученной интригой и неизбежными ответами в конце: кто, как и почему совершил преступление.

«12 разгневанных мужчин» — детектив не настоящий. Здесь обстоятельства убийства, в сущности, не важны, хотя именно о них на протяжении двух часов говорят запертые в душной комнате присяжные. Важно другое — равнодушие, с которым люди, представляющие общество, готовы, в свою очередь, убить рекомендованную жертву. Важен автоматизм мышления, присущий большинству; удобное доверие к закону, избавляющее от ответственности и сомнений.

Речь прокурора, показания свидетелей усваиваются так же механически, как новая реклама зубной пасты. Усвоенное кажется бесспорным: все ясно, что ж тут голову ломать. Думать самостоятельно почти никто и не пытается. Предпочитают жить спокойно. Недовольны, когда этот покой неведения и безмыслия кто-то пытается нарушить...

У фильма точное название. Он не о частном случае убийства и не о психологии преступника. Он о двенадцати обычных людях, выбранных из гущи населения. Если хотите, он и о том, что в свое время сделало возможными печи Майданека и бомбу Хиросимы.

Известный американский актер Генри Фонда был инициатором и одним из продюсеров постановки. Он же исполнил роль восьмого присяжного — единственного, сохранившего способность сомневаться в преимуществах автоматизма и сознавать свою ответственность за чью-то смерть.

В ходе картины выясняется, что человек, которого играет Фонда, архитектор. В конце мы узнаем его фамилию: Дэвис. Можно ее тут же забыть. Биографические сведения несущественны. Речь идет не о жизни, прожитой так или иначе, а о способе жить. О том, что позвопяет в индивидуальном и неповторимом узнавать определенный тип характера, строй чувств, систему взгпядов, разделяющих или сближающих людей.

У Фонды умное, слегка усталое лицо, печальный взгляд и кроткая улыбка. Он деликатен, сдержан, хочется сказать, корректен. Спокойный тон, благожелательная сдержанность не нарочиты.

Актер играет человека доброго и проницательного, готового прийти на помощь каждому, в ком пробуждается желание быть честным. Ритм образа нетороплив и вдумчив, так же как вдумчиво и обстоятельно-неторопливо все течение картины. И в то же время это ритм неравнодушия. Ритм наступления, которое живая мысль ведет на упирающуюся пассивность.

Генри Фонда умеет заражать своим волнением. Его реакции стремительны, чувства обострены, внутренняя сосредоточенность настойчива: она захватывает, подчиняет, не дает отвлечься от предмета спора. Нервное напряжение передается зрителям, хотя актер не повышает голоса даже когда его героя душит гнев. В конце концов непоказное мужество и человеческая страсть архитектора побеждают. Кто-то, смирившись с тем, что личные дела придется отложить, задумался, и за абстрактным словом «подсудимый» внезапно обнаружил жизнь, висящую на волоске. Кого-то убедила логика контрдоказательств: свидетели, как выяснилось, лгали, обвинение построено на домыслах. В ком-то проснулось беспокойство — жалкая судьба мальчишки из трущоб разбередила собственные раны... Остальные, самые пассивные (и самые бесчеловечные), привычно присоединились к боль-

шинству: какая разница, «виновен» или «невиновен», лишь бы скорее разойтись...

Финал, благополучие которого насторожило некоторых критиков, вовсе не означает полного, всеобщего и обязательного торжества справедливости. В фильме недаром так рельефно обрисованы оттенки социальных и психологических антагонизмов, косная сила равнодушия, непримиримость предрассудков. Авторы далеки от упрощения проблемы. Бой, выигранный сегодня, может быть проигран завтра — нам это ясно показали. Борьба трудна и бесконечна. Но она не безнадежна. Человечность, оказывается, способна побеждать.

Для Генри Фонды этот фильм и эта роль программны. Постоянная внутренняя тема его образов — тема правдоискательства, неподкупной совести и мужественной доброты — приобрела здесь наступательную и демонстративную публицистичность.

С тех пор как юный студент Миннесотского университета, собиравшийся стать журналистом, впервые выступил в любительском спектакле, прошло уже более сорока лет. В 1925 году Фонда вошел в труппу «Коммюните Плэйхауз». Затем играл в передвижных театрах Маргарет Сюлливан и Джошуа Логана. В 1929-м,

окончательно оставив мысль о журналистике, он дебютировал в Нью-Йорке.

Публика сразу отнеслась к нему тепло. Высокий худощавый молодой человек с медлительными, осторожными движениями, тихим голосом и чуть развинченной походкой был как-то по-особенному элегантен. В нем чувствовалось душевное изящество. Серьезное и грустное лицо, застенчивость, неброские манеры вызывали неизменную симпатию. Это был идеальный положительный герой — редкое сочетание ума и доброты.

Успех, которым Генри Фонда пользовался в пьесе Эльсера и Коннелли «Фермер берет себе жену» (театр 46-й стрит в Нью-Йорке, 1934), побудил режиссера Виктора Флеминга снять одноименный фильм. В 1935 году он вышел на экраны. Так началась многолетняя кинематографическая деятельность актера. За три десятилетия Фонда сыграл более пятидесяти ролей. Не все из них он признает «своими». Контракты с фирмами «Парамаунт» и «20-й век Фокс» обязывали его сниматься в текущей коммерческой продукции. Лирическому дарованию актера было тесно в рамках сентиментальных мелодрам, «вестернов», развлекательных комедий, хотя и в этих фильмах-однодневках он

нередко создавал образы, далекие от голливудского стандарта. В одном из интервью Фонда сказал, что настоящими ролями он считает только те, в которых может чувствовать себя «частицей чьей-то единой, необъятной души». В этом глубинном, органическом ощущении связи человека со всем миром, в способности страдать страданиями ближних и откликаться на любой призыв о помощи — значительность лучших работ актера.

Шофер из фильма Фрица Ланга «Вы живете только один раз» (1937), испанский крестьянин Марко, защищавший свою землю от фашистов («Блокада» Уильяма Дитерле, 1938), герои картин Джона Форда «Юный мистер Линкольн» (1939), «Гроздья гнева» (1940), «Моя дорогая Клементина» (1946), каждый по-своему, искали правду и сражались за нее.

Интеллигентность Фонды не мешала ему быть правдивым в ролях рабочих, фермеров — людей тяжелого физического труда. Он одинаково естествен и во фраке и в засаленном комбинезоне. Походка, жесты, интонации меняются почти неуловимо. Но социальная и бытовая подлинность портрета — вне сомнений. При этом Фонда всегда остается самим собой. Он убедит вас, если нужно, в принадлежности героя к «нецивилизованной»

среде, не поступившись ни одним из качеств своей человеческой индивидуальности.

Самый прославленный его герой — Том Джоад в фильме «Гроздья гнева» по роману Стейнбека был сыном нищей фермерской семьи из Оклахомы. Он возвращался в родной край из заключения в момент, когда десятки тысяч арендаторов, согнанных со своих земель, вступали на «дорогу бедствий». В долгом кочевье, в лагерях переселенцев умирали близкие, и в душе Тома зрела гневная решимость бороться за иную жизнь для всех голодных и бесправных.

Том Генри Фонды обладал врожденным чувством справедливости. Боль всех обиженных была и его болью. Актер не побоялся наделить простого парня натурой тонкой, впечатлительной, интеллигентной в лучшем смысле слова. Том Джоад в его исполнении был мягче, одухотвореннее героя Стейнбека. Он заставлял задуматься о том, что внутренняя деликатность не дается воспитанием. Это — свойство души, открытой для добра и чуткой к людям. Души, которая, как говорит в романе проповедник Кэйси, несет в себе частицу общей мировой любви.

Когда американский режиссер Кинг Видор приступал к экранизации «Войны и мира», как-то само собой решилось, что роль Пьера должен играть Генри Фонда. Несходство внешности, обескуражившее поначалу многих зрителей, в конечном счете оказалось не таким уж важным. Актер сумел понять и выразить нечто гораздо более существенное: характер, взгляд на мир, тайну движения душевной жизни одного из самых сложных и привлекательных героев Льва Толстого. Мы узнавали на экране того Пьера, которому Наташа говорит: «Добрее, великодушнее, лучше вас я не знаю человека...» Личность актера, с его постоянной темой нравственного совершенствования и поисков истины, «легла» на роль.

Творчество Фонды тесно связано с именами крупных режиссеров американского кино. Джон Форд, Уайлер, Дитерле, Уэнджер в свое время помогли ему найти себя. Их фильмы, так же как в последнее десятилетие картины Кинга Видора и Сиднея Люмета, дали актеру благородный и глубокий человеческий материал.

Сейчас Генри Фонде шестьдесят лет. Это немало. Но он по-прежнему работает в полную силу. Его искусство очень нужно людям: нравственная бескомпромиссность, гармоничный склад души, активная и побеждающая доброта — качества редкие и драгоценные. Сегодня драгоценные вдвойне.

ЯНА БРЕЙХОВА

Яна Брейхова стала киноактрисой в тринадцать лет. Правда, ненадолго. Всего на один фильм.

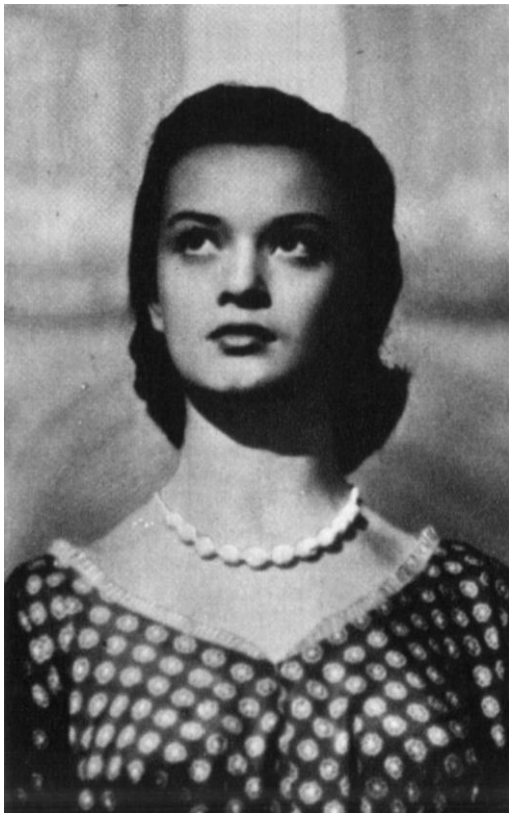
Однажды в школу, где она училась, приехал молодой человек с киностудии, Ладислав Хельге (ныне известный чешский режиссер). Он искал девочку для фильма Иржи Секвенса «Свинцовый хлеб». Выбор пал на Яну.

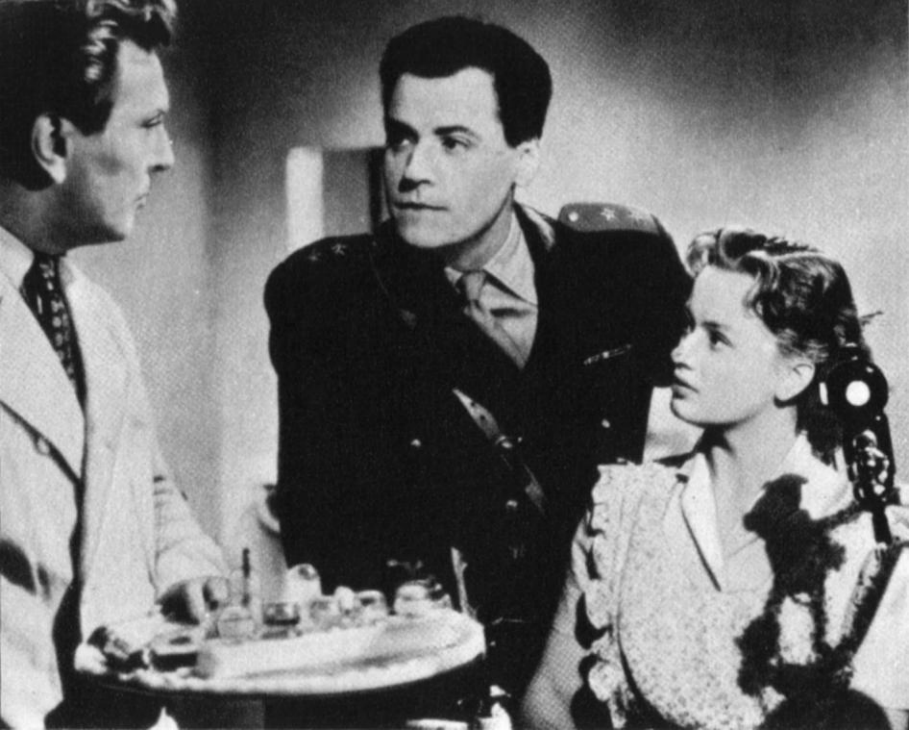
В 1954 году, когда фильм вышел на экраны, все удивились: роль Пидялки, бедной девчушки из предместья старой Праги, оказалась сыгранной с завидным мастерством. У долговязого подростка с тощими, смешными косичками явно был талант.

Прошло около трех лет. Яна успела кончить школу и работала машинисткой на одном из пражских предприятий. Повестка с киностудии «Баррандов» — приглашение на пробы — неожиданно изменила ее жизнь. За первой «взрослой» ролью в фильме «Вина Владимира Ольмера» последовали новые: Мария в «Золотом пауке», пегкомысленная студентка Маркова в «Щенках»...

Картина Иржи Вайса «Волчья яма», получившая премию в Венеции на кинофестивале 1958 года, принесла Яне Брейховой широкую известность. Критики, впрочем, покачивали головами: фотогеничность, искренность — это, конечно, хорошо; Яна мила

«ВИНА ВЛАДИМИРА ОЛЬМЕРА»





и непосредственна, у нее несомненные способности, но все-таки она не профессиональная артистка. Что с ней будет дальше? Яна охотно согласилась поступить на специальные актерские курсы.

«Началась трудная, но увлекательная учеба», — рассказывает она. А потом — снова фильмы.

Теперь она уже артистка с опытом: сыграла больше двадцати ролей. Немногие из молодых могут похвастаться таким солидным списком. А ведь ей всего двадцать четыре года.

Зрители нашей страны хорошо знают Яну Брейхову. Ее запомнили еще по «Майским звездам» С. Ростоцкого (1959). В лирической новелле о весне, первом дне мира и короткой встрече двух молодых людей она играла юную учительницу чешку, почти девочку, застенчивую и немножко озорную. Образ надолго оставался в памяти, хотя его не назовешь ни сложным, ни глубоким. Он пленял другим: наивным обаянием незрелой, только начинающей жить души, милым лукавством, нежностью, добротой, светящейся в глазах.

На берегу лесного озера, в пустынных классах школы, где Яна встретилась с советским лейтенантом, было таинственно и тихо. Сказочность, небывалость мирной тишины ошеломляли девушку. Легкие слезы, как весенний дождик, текли по щекам и тут же высыхали: ее переполняла радость жизни.

Первое робкое влечение, предчувствие любви, грусть расставания — все очаровывало своей мимолетностью. Изменчивый и безотчетный бег почти неуловимых настроений, трепетность чувства, еще неосознанного, детски целомудренного, составляли главную прелесть несколько сентиментального, но поэтичного этюда.

«МАЙСКИЕ ЗВЕЗДЫ»

Потом мы увидели Яну Брейхову в картине «Высший принцип» (1960) — одном из наиболее значительных произведений современного чехословацкого кино. Это фильм о войне, поставленный прекрасным режиссером Иржи Крейчиком по рассказу Яна Дрды. Фильм мужественный, сдержанный и гневный. При внешней скромности, сюжетной и изобразительной, он обладает внутренней энергией, небезразличной пристальностью взгляда, точностью характеров. Актрисе не грозила здесь опасность вызвать умиление. Трезвый стиль картины позволил обнаружить то, что в «Майских звездах» было прикрыто поэтической вуалью: обыкновенность, человеческую заурядность миловидной, юной, трогательно беззащитной героини. Именно это оказалось самым интересным в образе гимназистки Яны Скаловой.

Яна, единственная дочь влиятельного адвоката, влюблена (к ужасу буржуазных родителей) в своего одноклассника Ришанека, сына прачки. Юношу арестовывают фашисты, она пытается спасти его... На материале этой роли нетрудно было бы создать характер почти героический. А между тем артистка тонко показала ограниченность натуры искренней, чистой и, однако, неглу-

бокой. Тихая женственность, мягкость, доброта, доверчивая, чуточку кокетливая слабость — все, чем мы любовались в «Майских звездах», сохранило свою привлекательность и здесь. Но вместе с тем нам дали ощутить микроскопический масштаб переживаний; позволили заметить инфантильность, несамостоятельность привязчивой и нежной девичьей души.

Яна поставлена в трагические обстоятельства. Гибнет ее любовь: Ришанека расстреливают немцы. Она испытывает тяжкое разочарование в отце, который оказался трусом. Ее горе неподдельно. Но мы видим его поправимость. Это не травма, это только горе, которое пройдет. В нем нет трагизма, оно маленькое — и не потому, что детское (в «Ивановом детстве» горе мальчика огромно и непоправимо). Дело в спасительной аморфности души, в эмоциональной бедности, предохраняющей от слома.

Съемки в картине «Высший принцип» были для Яны Брейховой отличной школой. Под умным руководством режиссера она сумела обратить в достоинство работы даже невыгодные стороны своей актерской индивидуальности. Камерность чувств, притушенность душевной жизни стали ключом к «открытию» характера: обычного, в действительности широко распространенного, но редко находившего такое точное и многогранное отображение в искусстве.

Чехи гордятся фильмом Иржи Крейчика. Он шел во многих странах; с успехом демонстрировался на международных кинофестивалях. В Локарно (1960) картина получила премию Международной федерации кинопечати, а Яне присудили «за естественность созданного ею образа» одну из высших наград — «Серебряный парус».

Как справедливо замечает пражский критик Милош Фиала, «непосредственность Яны, вернее ее артистическая искренность, требует хорошо написанной роли». Она не обладает той значительностью внутреннего мира, которая более крупным актерам помогает хотя бы отчасти преодолевать недостатки сценария. Если Яне дают неполноценный материал, она фальшивит. Один из самых неудачных ее образов — взбалмошная американка Пат в картине Курта Метцига «Сон капитана Лоя» (ГДР) — удручает своей «деревянностью». Характера тут нет, а самый тип «прожженной», эксцентричной женщины чужд мягкому, лирическому дарованию актрисы.

Лучшие роли Яны — те, где она может быть сама собой. «Стремление» Войтеха Ясного, «Обреченные на жизнь» и «Лабиринт сердца» Иржи Крейчика, «Барон Мюнхгаузен» («Приключения

барона Прашила») Карела Земана дали артистке благодарную возможность поработать в разных жанрах. У Яны в этих фильмах «хорошо написанные роли». Характер, не меняющийся в своей сути, повернут к зрителям то драматической, то комедийной стороной — и это интересно.

Прелестная принцесса Бианка, чью любовь оспаривают чешский Мюнхгаузен — барон Прашил и неожиданно свалившийся с луны космонавт Тоник, нежна, игрива, в меру легкомысленна и (тоже в меру) деловита. Хорошо зная силу женской слабости, она посмеивается над страхами воинственных мужчин, среди опасностей не забывает о прическе и теряет голову только тогда, когда ее целует Тоник.

Артистка превосходно чувствует себя в мире невероятных приключений. Она играет свою роль непринужденно и шутливо, в духе тех рисунков и мультипликаций, которые в веселом экспериментальном фильме Земана изящно пародируют натуру. Стиль «рококо» ей по душе. В пудреном парике и фижмах она

очень грациозна, кокетливо неуязвима, горделива, как и полагается принцессе, покорившей сердце знаменитого барона... Искусство Яны Брейховой неярко. Но внимательному зрительскому взгляду оно доставит радость. Всмотритесь — вы увидите в ее игре разнообразие оттенков, ощутите чистоту рисунка, акварельную прозрачность красок, и уж конечно, поддадитесь обаянию душевной скромности и доброты.

В последнее время молодую чешскую звезду все чаще приглашают за границу. Она исполнила роль пианистки Яны Ландовой в картине Феликса Мариашши «Воскресенье в будний день» (Венгрия). Снималась в ГДР — в телевизионном фильме «Тот, кто рядом с тобой». Играла в двух картинах западногерманского режиссера Курта Гофмана: «Замок Грипсхольм» и «Дом на Капровой улице».

В этом году Яна с большим успехом выступила в чешском фильме «Отвага на каждый день» (режиссер Эвальд Шорм). Сейчас на очереди роль в новой картине Гофмана.

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ

Марчелло Мастроянни — один из самых популярных актеров сегодняшней Италии. Его имя не сходит со страниц кинематографической прессы. Продюсеры и режиссеры засыпают его предложениями новых ролей. Мастроянни чаще всего соглашается. У него легкий характер, и, главное, он любит кинематограф. За пятнадцать лет работы в кино он снялся в шестидесяти фильмах. Цифра почти рекордная.

О своем успехе он говорит не без юмора: «Никак не могу понять, что нашла во мне публика и особенно режиссеры... Я некрасив, не слишком хороший актер и не отличаюсь чрезмерным трудолюбием. Делаю то, что мне приказывают, — только и всего. Когда постановщик знает, что ему нужно, все получается хорошо. Конечно, мне посчастливилось: я снимался у режиссеров, которые знали, что они хотят из меня извлечь...»

Вот вам и секреты актерского мастерства: «делаю, что прикажут...» Кажется, легче легкого.

Но подождите; не торопитесь уверовать в простодушную откровенность актера. Он не прочь посмеяться и подтрунить над самим собой. Почитайте его интервью. Вы узнаете, что Мастроянни чувствует в себе задатки Обломова. Кроме того, он неисправимый чревоугодник — даже перед съемками самой тяжелой сцены в трагическом фильме ел так много и с таким удовольствием, что режиссер приходил в отчаяние: « Как же ты сможешь теперь, после такого обеда, плакать над умирающим братом?!» Но сцена прошла отлично. Впоследствии, в кинотеатрах, вместе с героем фильма плакали зрители. «Наверное, и среди них были такие, которые перед сеансом хорошо пообедали», — добавляет актер. У Мастроянни природное чувство юмора и, что не менее важно, точное чувство меры. В любых, даже самых рискованных ситуациях он сохраняет непринужденность и остается самим собой. (Это качество помогло ему стать прекрасным комедийным актером.) Он непосредствен и потому не боится смешных положений. Его рассказы о самом себе напоминают дружеский шарж. Но они не так беспредметны, как может показаться на первый взгляд. Когда актер говорит, что характер и результаты его игры в конечном счете зависят от постановщика, — это не шутка. Марчелло Мастроянни убежденный сторонник режиссерского кинематографа. Руководитель нужен ему, как дирижер оркестранту. Дело, конечно, не в том, что актер не способен самостоятельно прочесть свою партию. Мастроянни — вдумчивый и самобытный художник. В любую роль он вносит своеобразие собственной личности. Но даже малейшее проявление гастролерства кажется

ему неуместным. Он не мыслит своей игры вне ансамбля, вне общего замысла произведения. Именно поэтому он сознательно и охотно подчиняется указаниям режиссера.

Марчелло Мастроянни пришел в кино из театра. В театр — из любительской труппы. Он родился в 1924 году в местечке Фонтана Лири, неподалеку от Рима. В юности был рабочим, получил

специальность слесаря. В 1947 году, продолжая работать, вступил в труппу любителей Универсального театрального центра в Риме.

На одном из спектаклей присутствовал известный режиссер-неореалист Лукино Висконти. Он угадал в неопытном энтузиасте-любителе незаурядное дарование — и сразу же пригласил его в свой театр.

Начав работать под руководством Висконти, Марчелло Мастроянни быстро становится профессиональным актером. Он с успехом играет роль Митчелла в сложной пьесе Теннеси Уильямса «Трамвай, называемый Желание»; пробует свои силы в шекспировском репертуаре.

Дебют в кино также оказался удачным. Зрители V Международного кинофестиваля в Локарно (1950) высоко оценили игру молодого артиста в фильме Лючано Эммера «Августовское воскресенье».

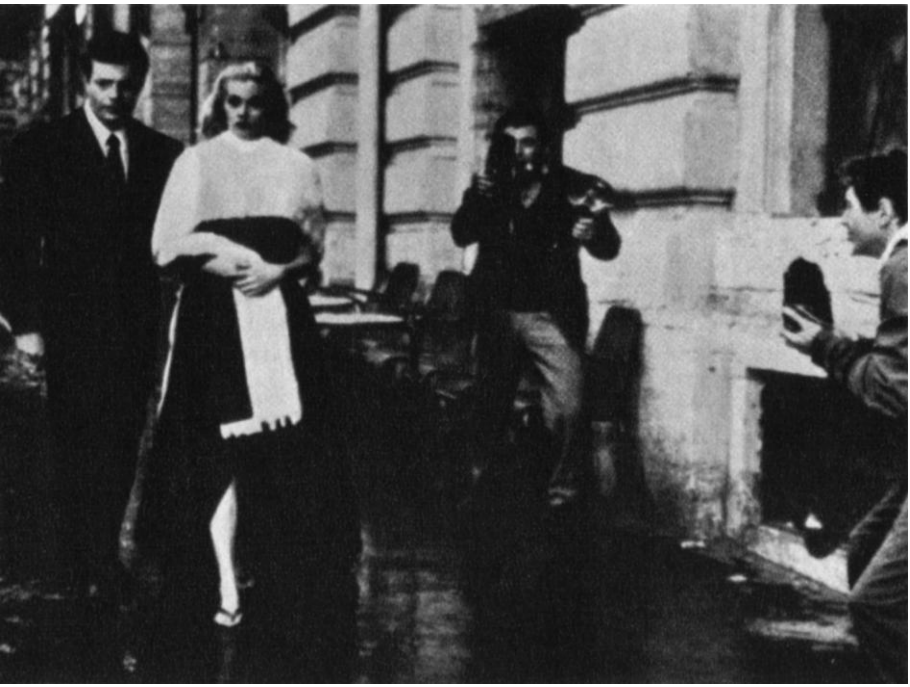
С этого времени Мастроянни уже не расстается с кинематографом. Три-четыре картины в год — таков его минимум. При этом он продолжает работу в театре. Кавалер Рипафратта в «Трактирщице» Карло Гольдони, Астров в «Дяде Ване» и Соленый в «Трех сестрах» Чехова, Бифф в «Смерти коммивояжера» Артура Миллера вошли в число его лучших ролей.

Творческий диапазон Мастроянни очень широк. Это один из немногих актеров, которому доступны все жанры: комедия, драма, трагедия. Его персонажи всегда «материальны», социально определенны; они пришли из действительной жизни, выросли в конкретной среде.

Даже играя в легковесных комедиях, артист не скользит по поверхности. Советские зрители могли убедиться в этом,

«ПОВЕСТЬ О БЕДНЫХ ВЛЮБЛЕННЫХ»

посмотрев «Дни любви» и «Один гектар неба» — картины, не так давно прошедшие по экранам.
Оба фильма были случайно и несколько запоздало выхвачены нашим прокатом из потока «коммерческого неореализма» (в Италии они шли в пятидесятые годы). Оба, в общем, спекулятивны, бездумны, рассчитаны на неизбежное обаяние ассоциаций. Это



«СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ»

дешевые массовые репродукции большого искусства. Они очень похожи, хотя на одной («Дни любви») стоит громкое имя Де Сантиса, а другую выпустил малоизвестный режиссер Аглауко Казадио.
Открытия, сделанные авторами первых неореалистических фильмов, очень скоро пошли по рукам в качестве разменной монеты.
После успеха народной комедии Кастеллани «Два гроша надежды» (1952) появилось множество подслащенных подражательных лент. Возник новый «костюмный» фильм: его действие

разворачивалось в жалких лачугах, красавицы-героини щеголяли в застиранных ситцевых платьях. Нищета стала модной. Ее демонстрировали с победоносной улыбкой. Из предмета горьких раздумий она превращалась в условный кинематографический фон.

Лубок, получивший название «розового неореализма», породили ремесленники. Но постепенно в его производство были втянуты и большие художники. Законы сбыта на каком-то этапе оказались сильнее законов искусства.

Марчелло Мастроянни сыграл немало ролей в таких развлекательных лубочных фильмах. Он создал целую серию «pizzardone» — неунывающих голодранцев, бродяг, фантазеров, наивно воображающих себя ловкачами. Персонаж Мастроянни — простодушный, веселый малый, все богатство которого — доброе сердце да легкий нрав, — переходил из картины в картину, приобретая все большую популярность. Он был одновременно смешным и лиричным, деловитым и беззаботным. Традиционная преувеличенность фарса сочеталась в игре актера с житейской точностью.

Элементы национального площадного искусства придают остроту и терпкость комедийным ролям Мастроянни. Легкий оттенок гротеска не колеблет жизненно прочной основы народных характеров. В образах, созданных этим актером, всегда ощущаешь доподлинность. Бурный, хлещущий через край темперамент предприимчивого Северино («Один гектар неба»)

естествен и неподдельно комичен, хотя проявляется он в ситуациях, словно взятых напрокат из плохой оперетты. Здесь, как и в густо раскрашенных «Днях любви», как в десятках других коммерческих фильмов, актер ухитряется сбросить стандартную маску и создать неожиданно свежий характер.

Из своих первых ролей, сыгранных в фильмах мастеров-неореалистов («Августовское воскресенье» и «Девушки с площади Испании» Лючано Эммера, «Повесть о бедных влюбленных» Карло Лидзани и др.), Мастроянни принес в бытовую комедию незыблемость нравственных принципов, заново открытых народом. Его герои верны «простым истинам» жизни. Любовь, работа, семья для них — неопровержимые ценности. Актер даст вам это почувствовать, даже играя гуляку и шалопая. Так же как в частной жизни своих комедийных героев сумеет обнаружить их общественный темперамент: импульс естественной человеческой солидарности мгновенно сработает в каждом из них при виде чужого несчастья; несправедливость вызовет стихийный и бурный протест; чья-то мимолетная радость — улыбку.

С годами неореализм изменялся. Это не странно, так и должно было быть: менялась действительность, из которой он черпал свои сюжеты и темы. Жизнь потихоньку стабилизировалась и одновременно расшатывалась изнутри, становилась какой-то смутной. На смену обостренному чувству истории, характерному для героев Сопротивления и отраженному в послевоенных антифашистских картинах, пришло неприятное ощущение замкнутости, притупленности существования. Связи между людьми обрывались и усложнялись; мир терял свою недавнюю ясность. Искусству предстояло осмыслить и показать эти непростые процессы.

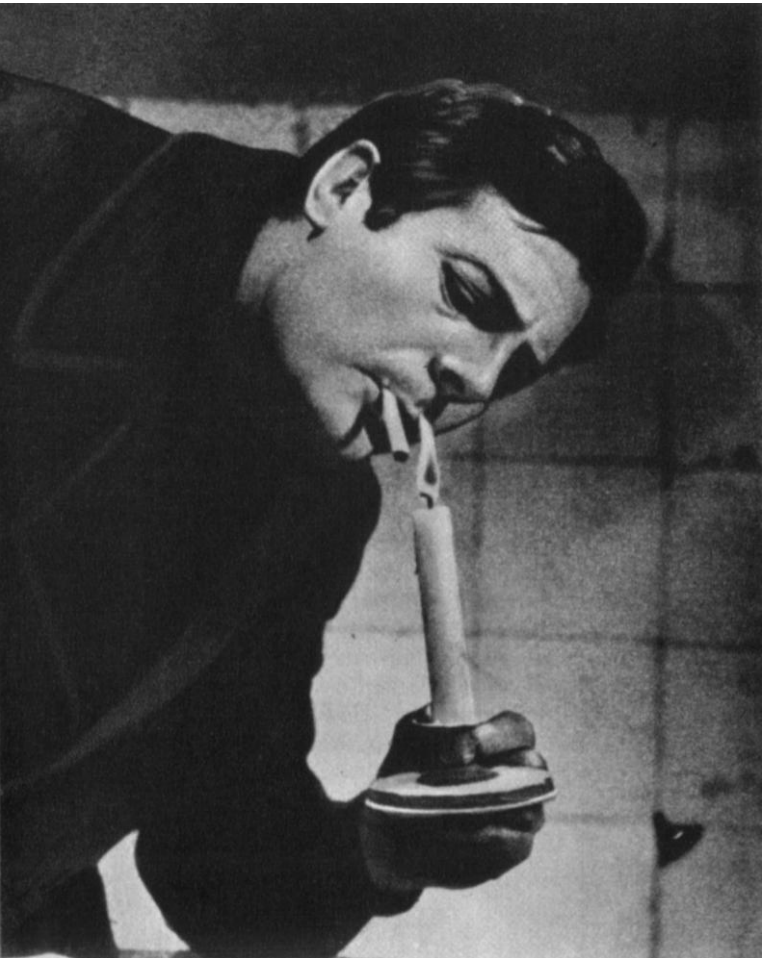
В пятидесятые годы в неореалистических фильмах появляется новый мотив — чуда, о котором люди мечтают, как о возможном выигрыше в лотерею. Чудо несбыточно, фантастично, но это последнее средство хоть как-то исправить жизнь, единственное, что еще не испробовано, — и потому в него верят. Каждый втайне лелеет мечту о нехитром маленьком счастье. Каждого на свой манер обманула реальность. Человек затормошен, бессилен перебороть обстоятельства, его гнетет страх перед будущим. Так из застойности, бесперспективности «неисторического» бытия возникает потребность в мифах, полусонная вера в чудесное избавление от нищеты, одиночества и болезней. А в искусстве рождается тема «ненастоящести» жизни, призрачной, эфемерной погони за счастьем и бесплодной мечты.

«РАЗВОД ПО-ИТАЛЬЯНСКИ»

Марчелло Мастроянни сформировался как актер под воздействием неореализма и прошел вместе с ним весь путь изменений. Смещение темы, переосмысление образа среднего человека, резкий сдвиг в сторону философского, интеллектуального кинематографа, происшедший в творчестве крупных мастеров-неореалистов, явственно ощутим и в актерской биографии Мастроянни. В 1957 году артист сыграл роль Мечтателя в «Белых ночах» Висконти. Это модернизированная экранизация Достоевского. Действие происходит в современном итальянском городе — неуютном, оглушительно шумном, с «нормальной» истерикой джаза, ночными кафе и мерцающим светом реклам. Герой фильма, Марио, тоже датирован современностью. Это мечтатель сегодняшний, без старомодного прекраснодушия «бедных людей» Достоевского, без высокого благородства отзывчивой, горячо-идеальной натуры. Висконти и Мастроянни намеренно подменили мягкость «слабого сердца» Мечтателя слабостью воли, а житейскую неприспособленность и тоску по прекрасному — неотвязной, надсадной нотой тоскливого одиночества. Им важны неустойчивость и пассивность характера, незавершенность

порывов, привычка к бездейственному мечтательству — симптомы общественной анемии. «Недействительная действительность» современной Италии, мир теней и иллюзий, лишившийся жизненной силы, — так читается тема фильма.

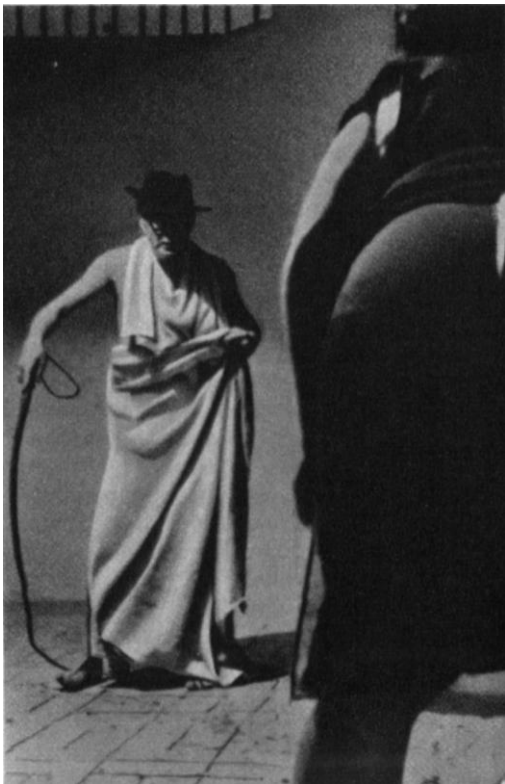
Два года спустя в «Сладкой жизни» Федерико Феллини актер снова столкнулся с образом человека, который, не умея жить действительной жизнью, создает для себя ее «кажимость». Правда, средства другие: журналист Марчелло не строит воздушных замков, предпочитая реальные приключения. Но от этого мало что изменилось. Он так же безвольно предан стихии случая, так же заворожен фантасмагорией «сладкой жизни», как Марио — фантасмагорией своих грез. В тороппивом мелькании встреч, интервью, мимолетных романов, ночного разгула и дневной распродажи чудес на все вкусы — от явления богородицы до улыбки



«СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА»

заокеанской кинозвезды, прилетевшей на римскую землю, — есть какая-то внутренняя неподвижность. Лихорадочный ритм карусели — ритм праздности. Под ним кроется духовная статика. В минуты затишья, когда обрывается гонка, всплывает пронзительное ощущение пустоты. Сумятица жизни, подхлестнутой ажиотажем, ловля сенсаций, бешеный темп развлечений, вдруг отступив, начинают казаться мучительным сонным кошмаром. «Мою роль в «Сладкой жизни» я считаю самой значительной и наиболее современной из всего, что мне удалось сыграть до сих пор, — говорил Мастроянни после выхода фильма. — Образ журналиста Марчелло — это образ обычного смертного, который, подобно многим из нас, неустойчив, изменчив и, как все «несозревшие» люди, готов к неожиданным крайностям — в плохом и в хорошем смысле... Его тянет перепробовать все эмоции, испытать все впечатления, чтобы ими заполнить жизнь... Марчелло и сам не знает, чего он хочет взаправду, и в результате проигрывает все, что имеет. Именно это его «несовершенство» сделано с совершенством: он не герой в общепринятом смысле слова, но это правдивый образ — разновидность характера, который в современной действительности часто встречается...»

«ВОСЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ»



В трактовке Мастроянни его персонаж — «Дон Жуан поневоле». «Приключения и любовные связи помогают ему чувствовать себя в гуще жизни, — объясняет актер. — А если взглянуть объективно, это его форма защиты. Так он пытается обороняться от реальной действительности».

Работа под руководством Феллини принесла артисту мировую известность. На Международном каннском кинофестивале 1960 года «Сладкая жизнь» завоевала первое место. В Италии исполнитель роли Марчелло был признан лучшим актером года. Образы, созданные затем Мастроянни в фильмах «Призраки в Риме» Антонио Пьетранжели, «Фердинанд I, король Неаполя» Джанни Франчолини, «Ночь» Микеланджело Антониони, «Убийца» Элио Петри, упрочили за ним славу большого артиста.

Сатирическая комедия Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» (1961), где Мастроянни с блеском сыграл «итальянского Обломова», барона Фефе Чефалу, снова заставила изумиться той легкости, с которой актер переходит от сложных, драматически напряженных ролей к остроумному фарсу.

Сейчас Мастроянни в расцвете творческих сил и в разгаре успеха.

Пожалуй, никто из актеров не сделал в последнее время так много, как он. Его работа значительна: он снимается в фильмах решающих, важных для мирового искусства.

Одна из труднейших и лучших ролей Мастроянни — в экранизации романа Васко Пратолини «Семейная хроника». Картина поставлена режиссером Дзурлини. Она разделила с «Ивановым детством» Тарковского Большую премию XXIII Международного кинофестиваля в Венеции.

«Семейная хроника» — фильм-диалог, который ведет сам с собой человек, потрясенный смертью младшего брата, последнего члена семьи. Но вместе с тем это хроника нравственной жизни Италии в годы рождения, роста и краха фашизма: от послевоенных двадцатых до послевоенных пятидесятых. Хроника-исповедь, хроника-воспоминание.

Мастроянни играет старшего брата — трудового интеллигента, который с юности много и страстно работал, стал журналистом, боролся за социальную справедливость, но не смог уберечь от заразы фашизма даже душу близкого человека. Фильм начат с конца, с безнадежности траура, смертной тоски в глазах Мастроянни: слабый и хрупкий Лоренцо только что умер в больнице.

Семейная хроника — хроника этой семьи окончена. Сильный герой Мастроянни не сумел ее ни изменить, ни продлить. Потом, в кадрах медленных, скорбных и отчужденных от быта, возвращается прошлое: человек, вступивший на остров отчаяния и одиночества, видит прошедшую жизнь, ее скрытые связи и смысл людских отношений в том пронзительном свете, о котором писал Лев Толстой в «Анне Карениной».

Показать, как в минуты большого душевного напряжения человек поднимается над житейским потоком, чтобы заново открыть мир во внутренних, важных сцеплениях, способен лишь редкий актер. Мастроянни выразил это чувство постижения жизни в «Семейной хронике». Оно стало главным в его следующей, самой высокой работе — образе кинорежиссера Гвидо Ансельми в «Восьми с половиной» Феллини.

«...Кинематографист в колпаке шута, но с бородой пророка, держащий в руках бич и волшебную палочку», — так Феллини определил близкий ему тип художника.

«Восемь с половиной» — автобиографический фильм. Не по фактам, а по ощущению мира. Псевдоним героя прозрачен. Мастроянни играет здесь самого Феллини: его тоску, беспокойство, сомнения, беспрестанные поиски правды и ужас обыденности, его ощущение кризиса жизни, пустой мишуры балагана и магию творческих преображений. Фильм, который идет на экране, — это тот самый фильм, над которым работает, бьется, блуждая как будто впотьмах, заходя в тупики, отказываясь, проклиная, Гвидо Ансельми. Фильм о вечно текущем, кружащемся, нескончаемом жизненном хороводе; о творческих муках художника, в сознании и работе которого отражаются противоречия мира; о биче и волшебной палочке в руках гения.

«Великий человек — это простой человек, но выразивший в себе противоречия своего времени и по-своему их решивший, человек, не примиряющий, а как бы обостряющий разломы противоречий», — пишет В. Шкловский в книге о Льве Толстом. Феллини в этом похож на Толстого. Он видит то же, что видят другие, но видит во всей совокупности, в диалектической сумме явлений и обнажает разломы сегодняшних противоречий.

Мастроянни сыграл Гвидо Ансельми так, что образ героя «Восьми с половиной» совместился для нас с реальной фигурой Феллини. После этого фильма стал ясен творческий масштаб Мастроянни — одного из самых глубоких актеров мира.

ЛЮЦИНА ВИННИЦКА

Люцина Винницка окончила гимназию в год окончания войны. После шести лет ужасов, смертей и боли в разрушенной Варшаве снова начиналась жизнь. Люцина поступила в университет на юридический факультет. Почему именно на юридический? Как многие выпускники, она сама как следует не знала, почему. Куда-то нужно было поступить, а настоящее призвание определилось много позже. К театру ее потянуло только на четвертом курсе.

В 1950 году Люцина получила диплом магистра прав и... поняла, что пробовать себя в адвокатуре не имеет смысла. К этому времени она уже была студенткой Высшей театральной школы.

Спустя три года молодую способную артистку направили работать в Штеттин. Она с успехом выступила в пьесах «Их четверо», «На юг от 38-й параллели», «Большой человек с маленькими интересами». А вскоре состоялся и кинодебют.

Ежи Кавалерович ставил большой двухсерийный фильм «Целлюлоза» по роману польского писателя Игоря Неверли. Во второй части, называвшейся «Под фригийской звездой», рядом с главным героем, Щенсным, появлялась девушка-коммунистка Мадзя, его будущая жена. Чеслав Петельский, ныне постановщик «Черных

«ПОД ФРИГИЙСКОЙ ЗВЕЗДОЙ»

крыльев», а в то время ассистент Кавалеровича, прислал Винницкой приглашение на пробы. «Так как я знала книгу Неверли, то представляла, о какой роли идет речь, — рассказывает артистка. — И могу вам признаться: ехала с уверенностью, что я эту роль сыграю...»

Пробные съемки удались. Но потом начался довольно долгий спор актрисы с режиссером. Кавалерович видел в Мадзе человека твердого характера и сильной воли. Мягкая женственность, «раскованность» Люцины не вязались в его представлении с образом партийного работника. Винницка уступала неохотно, Мадзя казалась ей натурой романтичной, кристально чистой, верной делу, которое она избрала, но не поглощенной только им. Подпольщица не заслоняла женщину.

В конце концов, как говорит актриса, возобладала «серединная концепция». В сценах рабочего подполья стали очевидней выдержка, здравый ум, воля Мадзи. При этом образ не утратил своего лукавого лиризма. Грация, нежность, искрящийся смех Винницкой внесли «запретную» поэзию в реалистически суровый стиль произведения о классовой борьбе. Мадзя любила Щенсного так щедро, с такой огромной верой в их счастливую звезду, что

угловатый, замкнутый герой картины становился ближе зрителям. Потом не раз писали, что роль Мадзи — самая интересная послевоенная актерская работа в Польше. Люцина Винницка уже в первом фильме проявила себя зрелым мастером.

Споры на съемочной площадке не помешали режиссеру и актрисе пожениться. Работать они продолжали вместе. Винницка — героиня почти всех картин Кавалеровича.

В 1957 году она сыграла Ружу в «Настоящем конце большой войны» (в нашем прокате «Этого забыть нельзя»). Роль была сложной. Травмы, нанесенные войной, преломлены в душевной жизни двух измученных людей. Каждый из них одновременно и палач, и жертва. Кавалерович отказался здесь от однозначной ясности и бытового реализма «Целлюлозы». Трагическая немота героя, искалеченного в фашистских концлагерях, была в известной мере аллегорией. Между женой и мужем, прежде горячо любившими друг друга, пролегла война. Война — разлука, одиночество, другие люди, вытесняющие прошлое. Война — жестокость. И война — несчастье, оставляющее черный след. Жалость и нежность — это все, что Ружа может дать вернувшемуся из концлагеря калеке. А калека требует любви. Как

«ЭТОГО ЗАБЫТЬ НЕЛЬЗЯ»

примирить это противоречие? И кто тут прав, кто виноват? Петля, которую в финале фильма Юлиуш накидывал на шею, тоже ведь сплетена войной.

Винницка не судила героиню, полюбившую другого человека. Игра актрисы, удивительно насыщенная, выводила роль за рамки женской драмы. Вечные и в который раз болезненно поставленные войной вопросы совести, терпения, самопожертвования составляли философскую основу образа. Они решались не прямолинейно. Артистка показала безысходность самоотречения. И вместе с тем с не меньшей силой — невозможность эгоистического счастья. Тема, впоследствии развитая Кавалеровичем и Винницкой в «Матери Иоанне», — тема искупления чужой вины, причастности свидетелей и жертв ко злу, которое вершится в мире, — звучала уже в этом фильме.

Люцина Винницка обладает сильной индивидуальностью. У нее есть свой стиль, особая и в чем-то неизменная манера исполнения. Но героини ее очень разные.

«Многосоставность», сложность — качества большого дарования. Актрисе нравится отыскивать в себе черты людей, казалось бы, не близких ей по духу, мировосприятию, складу характера. «Я люблю играть роли, «противопоказанные» мне (такая «не для меня» роль была, например, Иоанна), — говорит она. —

Ищу тогда какую-нибудь точку соприкосновения, какую-нибудь скрытую, маленькую частицу себя, которую я могла бы развить и на которой потом построила бы нового человека — образ».

Винницка внутренне богата. Поэтому ей так легко дается трудное искусство перевоплощения. Она меняется неузнаваемо, почти не прибегая к гриму. Все дело в настроении, в психологическом подтексте сцены.

В «Настоящем конце большой войны» есть кадры прошлого: юная Ружа в день своей далекой свадьбы. Винницка кажется здесь девочкой. Она так счастливо наивна, беззаботна, как бывают только в восемнадцать лет. А в «настоящем времени» картины это совсем другая женщина: зрелая, трезвая, еще не примиренная, но где-то в глубине уже надломленная жизнью, привыкшая к тревогам и тоске.

В «Поезде» (1959) героиня Винницкой снова молодая девушка, Марта. Артистка любит эту роль больше других. Может быть потому, что здесь актерская задача очень трудна. В картине много недосказанного: неизвестно прошлое героев, неясны мотивы их настроений.

«Это не фильм об очевидных поступках», — говорил Кавалерович.

«...Я давал отправные пункты, точки опоры для размышлений. А зритель заполнял «расстояния» между ними, находя ответ в своем жизненном опыте, в собственных переживаниях». Герои изолированы от своей обычной жизни (они ведь едут в поезде). Их человеческая сущность выступает обнаженней: сняты житейские заслоны мелких дел, забот, обязанностей и поступков. Наедине с собой каждый невольно думает о главном. Происходит некое психологическое вскрытие. Глаз кинокамеры, направленный на человека, подобен микроскопу: через него мы видим внутренние, скрытые процессы. Но микроскоп дает возможность разглядеть лишь то, что совершается сейчас, сию минуту. О прошлом, о событиях и обстоятельствах, которые формировали человека, о том, что вызвало его сегодняшние настроения, зрители знают так же мало, как случайные дорожные попутчики. Им предстоит догадываться, восполнять пробелы, напрягая собственную интуицию, воображение, призвав на помощь субъективный опыт чувств. Так зрители становятся соавторами фильма. (Мера этого участия, конечно, разная. Чем она меньше, тем труднее, непонятней кажется произведение.) Актер проходит путь аналогичный, только процесс сотворчества здесь интенсивнее и глубже. Каждому исполнителю в такой картине дана свобода для импровизации. Винницка рассказала, что, работая над ролью Марты, она придумала историю, вошедшую затем в произведение в форме намеков и штрихов.

«...Марта разрезала себе вены из-за мужчины, которого любила и который ее обманул. Самоубийство не удалось, и Марта уехала из города, куда глаза глядят... Встретила парня (его играл Збигнев Цибульский). Чтобы забыться, начала с ним флирт. Однажды ей принесли письмо от того самого мужчины: узнав, что она пыталась совершить самоубийство, он просил ее вернуться. Марта тотчас же выехала. Отсюда ее необыкновенная скрытность. Она расстроена, нервничает. Непрерывно думает о том, как они встретятся, чем отплатить ему за все страдания. То ли убить его, то ли броситься в объятия... Тысячи самых разных планов снуют в ее голове. Ненависть и неугасшая любовь, желание отомстить и забыть борются в этой на вид выдержанной девушке...»

То, что история традиционна, даже банальна, в данном случае неважно. Она нужна актрисе для себя: чтобы войти в психологическое состояние героини, обосновать конкретной фабулой душевный кризис Марты, борьбу, которая в ней совершается. «Пока не возник этот «багаж», образ был пуст, — говорит Винницка. —

Затем появилась возможность добывания подтекстов, развертывания характера...»
Задача зрителей вовсе не в том, чтобы отгадывать, какие именно события предшествовали экранной жизни Марты. События могли бы быть иными. Актриса выбрала один из множества

возможных вариантов и не случайно спрятала его в подтекст: дело не в фабуле. Кавалерович ставил сложный фильм, тему которого он сам определил как «голод чувств».
Марта, ее сосед по купе доктор Ежи (Леон Немчик), Стасек (Збигнев Цибульский), едущий тем же поездом убийца (Роланд Гловацкий) и его преследователи — каждый по-своему несчастлив. Люди не могут выразить того, что их переполняет.

Взрывы отчаяния, вспышки гнева, смятение, страх перед жизнью — от невозможности понять других и до конца открыться самому. Разговор Марты с Ежи, откровенный, несмотря на недомолвки, разрешает ее внутренний конфликт. («Это некая исповедь, освобождение от балласта, бремени прошлого», — объясняет актриса.) Нить, протянувшаяся между ними, помогает Марте

«МАТЬ ИОАННА ОТ АНГЕЛОВ»

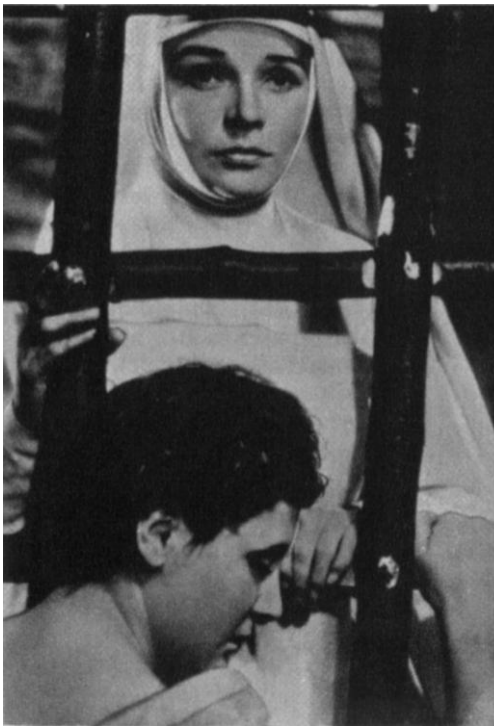
выбраться из лабиринта одиночества. Драма, которую она пережила, перестает быть тем единственным, что заслоняло от нее весь мир.

Герои фильма расстаются, когда путешествие кончается. И все-таки ни смутным, ни пессимистическим такой финал Винницка не считает. «Я одна, но я действительно счастлива», — говорит Марта на прощание. Прежде чем сойти с поезда, она уже переборола свою боль о прошлом, обрела душевное равновесие.

«Поезд» имел большой успех. Польские зрители признали его лучшим фильмом 1959 года. Люцина Винницка получила за роль Марты международную премию на Венецианском кинофестивале. Отклики, вызванные этим фильмом, еще не заглохли, когда появилась новая работа Кавалеровича: «Мать Иоанна от ангелов» (1961, по рассказу Ярослава Ивашкевича). Многих она восхитила строгой красотой, сосредоточенностью интеллектуальной атмосферы. Многим показалась непонятной, даже тягостной. Смущало, что старинная легенда о дьяволе, вселившемся в монахинь, так явно и намеренно отрешена от бытовых примет любой эпохи. В картине нет ни колорита, ни подробностей средневековья, как, впрочем, нет и бытовой модернизации. То. что в ней происходит, попросту изъято из исторического времени или, вернее, поднято над ним.

Смущал балетный ритм, в условности которого своеобразно преломлялись ритмы современности; торжественная пластика обрядового действа, постепенно начинающая отдавать мистификацией, издевкой над церковными обрядами, а может быть, и над мистерией всей жизни.

Хотели точно знать, где грань между притворством и всамделишным безумием матери Иоанны — настоятельницы



беспокойного монастыря. Искали ясности, прямых ответов на вопросы; их не было.

Кавалерович объяснял настойчивым корреспондентам, что ставил фильм о человеческой натуре в самом широком понимании, «чрезвычайно интимное повествование без всякого схематизма», где многое имеет переносный смысл. Он говорил, что был бы рад, если бы зрители смогли забыть о том, что это давняя эпоха, а герои одеты в монашеские одежды.

Часть верующих забывать об этом не хотела. Были протесты. Режиссера обвиняли в оскорблении религии. Ватикан картину запретил.

Зато на Каннском кинофестивале ее наградили специальной премией жюри. Винницка — исполнительница главной роли — поделила с Жанной Моро почетный приз Французской кинoакадемии — «Хрустальную звезду». На родине ей присудили

звание лучшей актрисы года; Кавалеровичу — звание лучшего режиссера. Те, кто картину принял, оказались в большинстве. О чем же все-таки «Мать Иоанна...»?

Фильм, без сомнения, противостоит религиозному мироукладу. Но он не только о религии. Он вообще о несвободе, о запретах, тяготеющих над человеком. О жажде действия, которая сильнее страха. Об активности натуры. Один из польских критиков назвал его произведением о современном Фаусте. О Фаусте, который носит дьявола и бога в самом себе.

Иоанна в исполнении Винницкой — личность незаурядная и сознающая свою незаурядность. Ей от природы дано много: сила, красота, пытливый ум... Пожалуй, слишком много, чтобы примириться с безвестностью и стать покорной овцой в стаде божьем. Покорности в Иоанне нет — ни тогда, когда она смиренно просит ксендза Сурына спасти ее от демонов и как бы между прочим спрашивает: «Святой отец, ты можешь сказать мне, где ложь, а где правда?» Ни тогда, когда послушно лицедействует в костеле, разыгрывая перед обалдевшими от страха прихожанами таинство исцеления души. Казалось бы, как хорошо «поставлена» инсценировка чуда: демоны Иоанны разговаривают (ее голосом, конечно) с целым синклитом ксендзов; сама она то мечется, кричит, катается по плитам каменного пола, то затихает и склоняется перед святым крестом. А в результате все кончается куда как неприлично: «исцелившаяся» настоятельница пляшет, проклинает царствие небесное, и вслед за ней, кружась, как стая белых птиц, носится по костелу, хохоча и богохульствуя, кордебалет монахинь. Ксендзы в испуге отступают: им не справиться с этой разнузданной стихией. Но Иоанна — победительница, наглая, бесстыдная, вдруг останавливается и плачет. Неистовство прошло. Что дальше? Снова монастырская реальность: посты, молитвы, самобичевание?..

Трагедия Иоанны не только в том, что ей запрещено любить. «Вопрос любви к ксендзу Сурыну — это вопрос второстепенный», — говорит актриса. Иоанне нравится, что ксендз ее отметил, оценил ее духовное богатство. Ей нужно видеть отражение своей тоски, своей неутоленной жажды жизни в чьих-то глазах. Но вместо Сурына мог быть другой. Это, скорей, потребность чувствовать себя кому-то нужной, хоть ненадолго сбросить тяжесть одиночества... Тема любви неотвратимой, жертвенной, толкающей на самый страшный грех — убийство, и вместе с тем любви как искупления греха, связана в фильме с образом Сурына. В Иоанне нет ни фанатизма его веры, ни сознания своей

греховности. Ее гораздо больше мучит невозможность действовать, униформизм казенного существования. «Демоны» Иоанны, ее одержимость — от пустоты и скуки жизни. Она бунтует так, а не иначе, потому что понимает бесполезность бунта: за стенами монастыря такой же постный мир, где, по словам Иоанны, «тысячи людей... бродят без цели...»

«Я хотела представить Иоанну как человека, ищущего смысл существования, задумывающегося над целью жизни, как беспокойную индивидуальность», — рассказывала Винницка.

В одном из своих новых фильмов — «Дневник пани Ганки» (режиссер Станислав Ленартович, 1963) — артистка выполняет прямо противоположную задачу: она играет беззаботную, очаровательную дурочку, светского мотылька, сгоревшего в огне войны. Играет так легко, естественно, с таким проникновением в характер, что поневоле разведешь руками: Винницка удивительна и здесь.

ФАТЕН ХАМАМА

Фатен Хамама очень привлекательна. У нее нежный профиль и черные бархатные глаза, таинственно-печальные даже когда она смеется.

Ей часто поручают роли подростков, школьниц: она небольшого роста, тоненькая, изящная и выглядит совсем юной. Трудно поверить, что Фатен — мать двоих детей, известный продюсер,

«БОРЬБА В ДОЛИНЕ»

киноактриса, успевшая сыграть около семидесяти ролей. Впрочем, не удивляйтесь: снимается она действительно давно, с раннего детства.

Фатен было всего семь лет, когда родители послали ее фотографию на конкурс в арабский еженедельник «Мессавар». Портрет был помещен в журнале. Вскоре Фатен получила приглашение на киностудию. Режиссер Мохаммад Карим, обративший внимание на выразительное детское лицо, ангажировал ее в свой фильм.

В тринадцать лет Фатен Хамама поступила в школу театрального искусства в Каире, а двумя годами позже стала профессиональной киноактрисой.

На первых порах она снималась очень много. Участвовала ежегодно в десяти-пятнадцати картинах; иногда играла несколько ролей одновременно. Теперь артистка считает, что трех фильмов в год вполне достаточно. Зато образы ее героинь стали сложнее. Работать над ними приходится гораздо больше.

Мы видели Фатен Хамама в ее лучших ролях. «Борьба в долине», «Встреча со счастьем», «Любовь и слезы», «Открытая дверь» — фильмы, которые возвышаются над средним уровнем египетской кинематографии.

Их экспортировали за границу, посылали на международные кинофестивали. В странах Арабского Востока они пользовались большим успехом. Египтяне называют их в числе важнейших достижений национального киноискусства.

Конечно, художественная ценность этих картин относительна. Они хороши в сравнении с массой коммерческих арабских фильмов, построенных по довоенным голливудским образцам с приправой из восточной музыки, фривольных песенок и знаменитых «танцев живота».

Египетские зрители привыкли к музыкальным фильмам. В Каире большинство киноактрис — певицы и танцовщицы. Играют они, чаще всего, неважно. Но зато зрительный зал во время сеанса с увлечением подпевает героям и героиням.

Три четверти кинопродукции, выпущенной в Египте до революции 1952 года, составляли музыкальные комедии. Остальные фильмы — детективы и душещипательные мелодрамы из великосветской жизни, тоже с обязательными плясками и пением. Сломать установившиеся традиции не так легко. Сейчас арабские кинематографисты все настойчивее поднимают в своих фильмах социальные проблемы. Они стараются снимать картины назидательные и серьезные: о революции, о феодальных пережитках, существующих в быту, о борьбе женщин за свои права в семье и обществе. Пока что даже самые удачные произведения мелодраматичны. В них слишком много слез, любви до гроба, выстрелов и патетических тирад. «Борьба в долине», «Встреча со счастьем» и другие получившие признание картины с участием Фатен Хамама («Крик птицы», «Река любви», «Темные воды») все же рассчитаны на тех, кто любит видеть на экране занимательную интригу, бурные страсти, приключения и неизменно требует счастливого конца.

Эффектная затейливость и преднамеренность сюжетов очевидны. В фильмах ОАР ружье, висящее на стенке, непременно выстрелит.

Злодеи совершат немало черных дел, но правда обязательно восторжествует. Любящие сердца будут вознаграждены или оплаканы (если конец печальный).

Наивность выстроенной фабулы — вчерашний день кинематографа. Актерам трудно в рамках мелодрамы создавать образы по-настоящему глубокие. Фатен, однако, удается находить правдивые детали. Она играет сдержанно (качество редкое для египетской киноактрисы). Чувство выражается во взгляде, улыбке, робком жесте, часто более красноречивом, чем слова. Почти все ее героини очень юны и чисты душой. Они «растут», меняются духовно (а кажется, что и физически) на протяжении картины.

В начале «Встречи со счастьем» Эсхан, смешная, трогательно угловатая в своих коротких брючках и панамке, — еще ребенок. В деревне ее называют «мальчиком на побегушках». У нее стремительные, легкие движения, лукавая мордашка, озорной блеск глаз. Она гребет, свистит в манок на утиной охоте, взбирается на дерево с ловкостью, которой позавидует любой мальчишка.

Восторженное обожание, с которым Эсхан смотрит на городского франта, доктора Мамдуха, по-детски неприкрыто и простосердечно.
Это любовь девчонки: ей не терпится стать взрослой, а между тем она и сама понимает, что время еще не пришло.

Работая над этой ролью, Фатен «взрослела» вместе с героиней.
Наивная, ребячески упрямая Эсхан, которая сама приходит ночью к доктору Мамдуху, постепенно становилась зрелой женщиной.
В финале это умный, тонко чувствующий человек, чью гордую и счастливо-тревожную любовь к маленькой дочери артистка передала с большой искренностью.

Фатен играет в мелодрамах, не впадая в мелодраматизм. Образы, которые она создает, лиричны, девически нежны. Но характеры у девушек разные. Хорошенькая Амаль («Борьба в долине») добра, честна, самоотверженна, как и другие героини Фатен Хамама. И все-таки в ней чувствуется избалованная дочь паши.

Она слегка капризна, своевольна. Характер, вовсе не такой уж мягкий, угадывается в осанке, движениях, манере говорить. Образ богат оттенками, реален. В нем есть многогранность. Артистке нравятся характерные роли. Она любит сниматься в комедиях, хотя ей чаще предлагают играть женщин с траги-

«ВСТРЕЧА СО СЧАСТЬЕМ»

ческой судьбой. Кровная месть, жертвой которой становится девушка, нарушившая древние запреты, несчастная любовь, незаконнорожденный ребенок — постоянные мотивы египетских картин.

Строгость игры, искренность чувств помогают Фатен передать страдания без сентиментальности. Она умеет оставаться обаятельной и достоверной в ситуациях, весьма избитых. Фатен Хамама не поет и не танцует. Но, несмотря на это, даже в отдаленных деревнях Египта фильмы с ее участием принимают горячо. «Она проста и естественна, в этом секрет ее успеха», — говорит режиссер Салах Абу Сейф. И добавляет: «Работать с ней приятней, чем с любой другой звездой. Она дисциплинированна и обязательна, никогда не опоздает ни на минуту. И при этом — настоящая актриса».

Фатен много училась, получила серьезное образование. Она и ее муж, актер Омар Шариф (герой фильма «Борьба в долине»), хорошо знают языки, мировую литературу, живопись. Среди любимых писателей Фатен — Лев Толстой, Достоевский, Максим Горький.

Артистка часто ездит за границу. Она непременная участница международных кинофестивалей. Была в СССР, Италии, Франции. После нескольких поездок у нее родилась идея создать на своей студии интернациональный фильм.

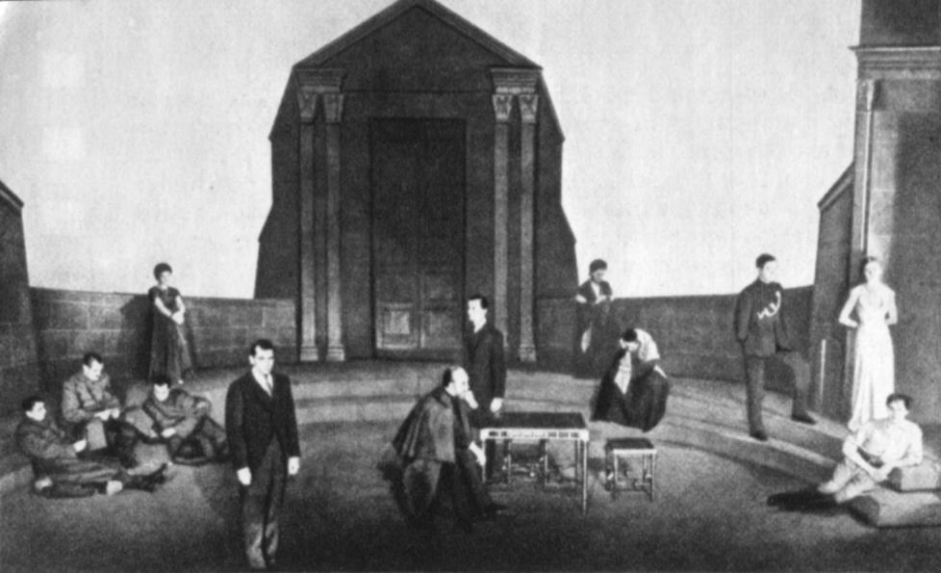
«Я стремлюсь привлечь сценаристов, актеров, а может быть, и режиссера из других стран, — рассказывала Фатен. — Пусть это будет фильм на материале Египта, но фильм о подлинной дружбе представителей разных народов».

Есть у нее и другие замыслы. Прежде всего, несколько разнопланных ролей: комедийных и героических. Кроме того, Фатен давно уже мечтает о картине, посвященной «матери египетского кино», покойной актрисе Фирдаус Мухаммад, вместе с которой она некогда снималась в фильме «Счастливый день».

ЛОРЕНС ОЛИВЬЕ

В небольшом лондонском театре шел спектакль. Восемнадцатилетний помощник режиссера, которому обычно поручали звонить в звонок перед началом представления, звать артистов на сцену и следить за тем, чтобы вовремя поднимали и опускали занавес, на этот раз находился в числе исполнителей. Он стоял за кулисами, бледный от волнения, и беззвучно твердил свои несколько реплик.

Возбуждение молодого человека было так велико, что, выбегая на подмостки, он запнулся о порог и, к удовольствию зрителей, пролетел плашмя до самой рампы. На следующий день один



СПЕКТАКЛЬ «АНТИГОНА»

из рецензентов не преминул написать: «Господин Оливье в маленькой роли сумел привлечь к себе всеобщее внимание...» Так началась профессиональная актерская карьера будущего титана английской сцены, сэра[1] Лоренса Оливье, чье исполнение шекспировских ролей и режиссерские работы в театре и кино ныне известны всему миру.

Лоренс Оливье родился 22 мая 1907 года в Доркинге, недалеко от Лондона. Его отец, дед, прадед были протестантскими священниками. Это семейная традиция, которую старинный гугенотский род Де Оливье, некогда изгнанный из Франции, поддерживал на протяжении трех столетий.

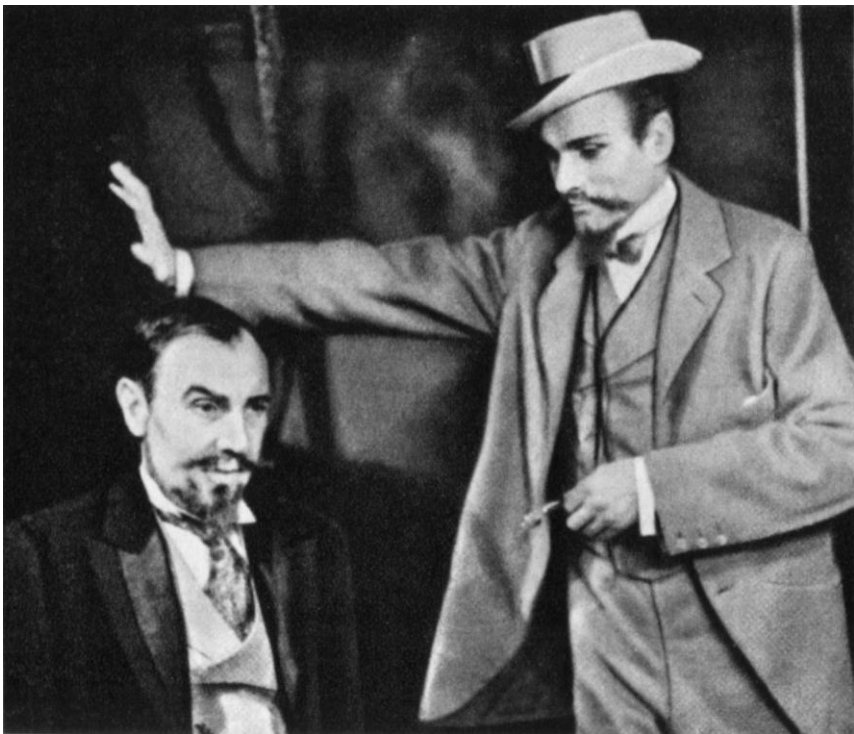
Лоренс Оливье учился в колледже Святого Эдварда в Оксфорде. В год окончания он сообщил отцу, что тоже собирается стать пастором. Священник неожиданно расстроился и запротестовал. «Не делай глупостей, — сказал он. — Твое место в театре». Сценические данные Оливье действительно проявились очень рано. Он с детства занимался в драматическом кружке и играл в школьных спектаклях. На него обратили внимание известные актеры, бывавшие в Оксфорде. Сибилла Торндайк и Эллен Терри прочили ему большое будущее. В 1922 году он был

[1] Этот титул был присвоен Оливье в 1947 году за выдающиеся заслуги перед национальный искусством.

приглашен на шекспировский фестиваль в Стрэтфорд, где сыграл Катарину в «Укрощении строптивой» (по традиции елизаветинских времен женские роли исполняли юноши).

Окончив колледж, Лоренс Оливье по совету отца поступил в центральную школу дикции и драматического искусства, которой руководила Эльза Фогерти. Это была лучшая актерская школа в Англии. Оливье вышел из нее прекрасно подготовленным, с медалью за высокие успехи. И тем не менее найти работу оказалось нелегко. Пришлось устраиваться то помощником дежурного режиссера, то запасным актером в маленькие театры.

Обычно труппа создавалась ради одной постановки. Пьеса шла несколько недель. Потом она переставала делать сборы, и Оливье вновь бегал по театральным агентствам в поисках какого-нибудь места. В конце концов ему все это надоело. Он уехал в Бирмингем. Здесь, в городском репертуарном театре, Оливье наконец добился первого успеха. Главная роль в «Гарольде» Теннисона и Малькольм в «Макбете», показанном в современных костюмах, а несколько позже участие в пьесах Ноэпя Коуарда «Частная жизнь» и «Бродвейское королевское семейство» создали ему репутацию многообещающего актера. Оливье оправдал ее в ролях, которые считаются труднейшими в мировом репертуаре. В 1935 году в «Ройал тиэтр» он играл в очередь с Джоном Гил-



СПЕКТАКЛЬ «ДЯДЯ ВАНЯ»

гудом Ромео и Меркуцио в «Ромео и Джульетте». Затем последовали Гамлет, Макбет, Генрих V, Яго, Кориолан, Ричард III, Эдип в трагедии Софокла и вновь шекспировские образы: Лир, Антоний, Мальволио, Тит Андроник...

Театральный репертуар Лоренса Оливье огромен и разносторонен. За тридцать лет он сыграл главные роли почти во всех трагедиях Шекспира и во многих его комедиях. Играл и ставил пьесы Чехова, Ибсена, Шоу, Шеридана, современных английских и французских драматургов.

В конце двадцатых годов Оливье начал выступать в кино. Первые фильмы — «Свадебное путешествие», «Соломенная вдова», «Друзья и любовники», «Желтый билет» были весьма заурядными. Хотя снимались они в разных странах (Германии, США), постановщики, словно сговорившись, требовали от актера одного: элегантности. Оливье играл сдержанных, рассеянно-высокомерных джентльменов. Его умение носить костюм ценилось в эту пору больше, чем способность к перевоплощению. Сам Оливье довольно долго чувствовал себя чужим в кинематографе и относился к нему с плохо скрытой неприязнью. Его нервировала атмосфера съемки: слепящий свет юпитеров, шум мотора, бесконечные остановки, дубли. Раздражала невозмож-

«ПЛАМЯ НАД АНГЛИЕЙ»

ность прожить всю роль без перерывов и перестановок, в естественной последовательности, как на сцене. В начале тридцатых годов он утверждает, что в кино актеру недоступна та свобода творчества, которую дает театр, и наотрез отказывается играть в американском фильме «Ромео и Джульетта». «Я просто не верю в возможность экранизации Шекспира», — заявил он продюсеру. Пройдет десятилетие, и Оливье откроет свой знаменитый цикл шекспировских картин экранизацией «Генриха V».

Время меняет взгляды и привычки. Перед войной Лоренс Оливье уже совсем иначе оценивал возможности кино. Работа с видным американским режиссером Уильямом Уайлером над фильмом «Грозовой перевал» по роману Эмилии Бронте (1939) принесла ему успех и творческое удовлетворение. В романтическую историю любви, сломавшей жизнь прелестной девушки и юноши, который с детства был в нее влюблен, Оливье внес огромный темперамент, сокрушительную силу страсти. Его Хитклифф, подкидыш, чистивший конюшни во дворе любимой, обладал душой гиганта. Он был рабом своей любви, безумцем и одновременно богом, потому что сила чувства возвышала его над смертными. Новая роль в «Ребекке» А. Хичкока (1940, по роману Дафны дю Морье) укрепила популярность Оливье у кинозрителей. В отличие от большинства фильмов Хичкока — короля детектива, это была довольно скучная картина с легким оттенком криминальности. Но Оливье она позволила создать характер сложный и глубокий. Герой «Ребекки», богатый англичанин мистер Д'Уинтер, потеряв первую жену, вступает в новый брак. Он женится на заурядной девушке, скромной компаньонке одной богатой леди. В родовом поместье «Мэндели», куда Д'Уинтер привозит свою избранницу, все дышит памятью о прежней хозяйке дома, красавице Ребекке. Экономка, которая ее боготворила, откровенно издевается над некрасивой и застенчивой Ирен, внушая, что она должна покинуть мужа: Д'Уинтер обожал Ребекку, он вечно будет сравнивать с нею новую жену. Ирен страдает и уже близка к самоубийству.

Внезапно выясняется, что страстная любовь Д'Уинтера к Ребекке выдумана окружающими. Он ее ненавидел. Она мешала ему быть самим собой, ее жестокость, лицемерие, распутство вынуждали его жить в нечистой атмосфере. Женившись снова, он надеялся освободиться от гнетущего воспоминания. Однако тень Ребекки продолжает преследовать молодоженов. В море находят лодку с ее телом. Полиция и слуги начинают подозревать Д'Уинтера в убийстве. Ему грозит тюрьма, хотя он невиновен.

После долгих треволнений все кончается благополучно, если не считать того, что экономка сходит с ума и поджигает «Мэндели».

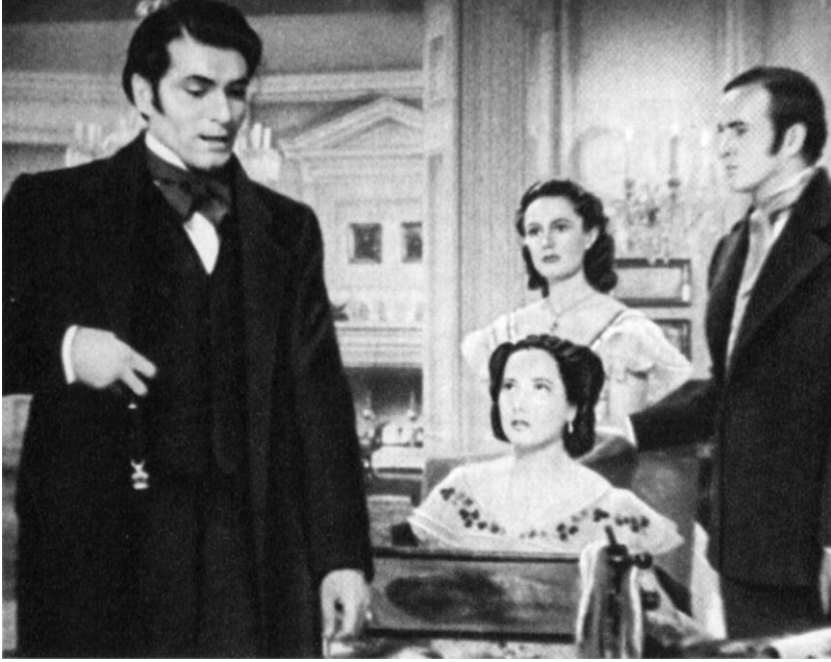
Эту картину, с ее мелодраматической интригой и таинственно сгущающейся атмосферой, сегодня нелегко смотреть. Многое в ней искусственно, порой банально. Страдания Ирен (Джоан Фонтейн) скорее смешат, чем трогают. Но за героем Оливье следишь с непреходящим интересом.

Он сдержан, молчалив, иногда трудно угадать, о чем он думает. Это не романтическая маска. Оливье играет человека, который вынужден уйти в себя и сам от этого страдает: ему хотелось бы раскрыться, быть непосредственным. Но он слишком хорошо знает мир, к которому принадлежит по рождению, — естественным порывам здесь не место.

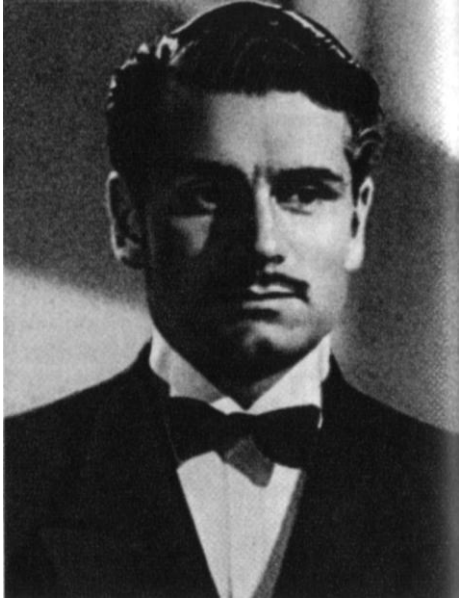
Лицемерие Ребекки научило его распознавать изнанку светской красоты. Он ненавидит лживость этикета, условности, которым должен подчиняться. Его женитьба на Ирен — бунт против правил аристократического круга, вызов прошлому, тихий, но непреклонный.

Д'Уинтер в исполнении Лоренса Оливье — герой, отстаивающий свою индивидуальность, потребность жить без суеты, право на искреннее чувство. Он добр и терпелив, но вовсе не безволен. Под внешней замкнутостью постепенно открываешь темперамент, сжатый до отказа, как пружина. Стоит ей распрямиться, будет худо. Д'Уинтер это знает и старается держать себя в руках. Мы понимаем, что он никогда не сможет выгнать экономку, порвать с родными — жестокость не в его натуре. Мир сложен, все идет не так, и изменить людей не в его силах. В глубоком, умном взгляде Оливье минутами читалась какая-то покорная печаль. Чувство извечной человеческой вины всех перед всеми заставляло его быть терпимым. Он подавлял свой гнев и был

«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»



готов искать причину бед в самом себе. И все-таки, не совершая никаких решительных поступков, герой «Ребекки» имел мужество обороняться от воздействия среды и обстоятельств. В борьбе неслышной, скрытой, но упорной он отстаивал свой взгляд на жизнь, любовь Ирен, естественность их отношений.



«РЕБЕККА»

В 1941 году Оливье сыграл роль адмирала Нельсона в американской картине «Леди Гамильтон» и сразу после ее выхода уехал в Англию, чтобы вступить в морскую авиацию. Театр и кино на время были оставлены. Его назначили пилотом на один из вспомогательных аэродромов. Летчики получили приказ ожидать появления противника. Но нападения на территорию аэродрома так и не произошло.

Летом 1944 года Лоренс Оливье был отозван с военной службы, ограничившейся для него патрульными полетами. Ему было предложено возглавить вместе с Джоном Баррелом и Ральфом Ричардсоном труппу старейшего английского театра «Олд Вик».

Тогда же Оливье начал снимать фильм «Генрих V». Английская печать уделяла много внимания этой картине, которую считали пропагандистской. «Генрих V» выбран для экранизации в военное время, потому что это традиционная английская пьеса, проникнутая воинственным духом», — писала Кэтрин Кэмерон. Другой лондонский критик сравнивал патриотический фильм Оливье с «Александром Невским» Эйзенштейна: «Разгром тевтонских рыцарей под Псковом и победа английских стрелков, вооруженных только луками, над закованными в броню французами при Азенкуре породили героев, подвиги которых до сих пор живут в песнях и легендах обеих стран...»

Роль идеального монарха-полководца играл сам Оливье. Он отказался от патетики, определявшей стиль большинства театральных постановок «Генриха V», и постарался возвратить

шекспировскому образу его естественную грубоватость. Король-солдат был сыгран с легким юмором. Он действовал без околичностей в любви, на поле брани и в дипломатических переговорах: сложность характера Генриха V заключалась, по словам Оливье, в его законченной прямолинейности.

Фильм вызвал восхищение изысканностью красок (он снят в цвете), смелыми переходами от живописи, стилизованной под миниатюры и картины XIV века, к реальному пейзажу, мастерством батальных сцен. Действие начиналось и заканчивалось в Англии 1600 года, на подмостках шекспировского театра «Глобус», где актеры разыгрывали пьесу перед шумной лондонской толпой.

В Лондоне 1944 года «Генрих V» был встречен овацией. Он не сходил с экранов целый год, был послан за границу и завоевал немало премий, среди которых высшая награда киноакадемии США: золотая статуэтка «Оскар». Оливье подарил ее продюсеру Дель Джудиче, пожертвовавшему самостоятельностью своей фирмы, чтобы добыть средства для экранизации исторической хроники Шекспира.

Четыре года спустя, с помощью того же Дель Джудиче, Лоренс Оливье снял «Гамлета» — фильм, получивший уже не один, а четыре «Оскара», премию «Золотого льва» в Венеции и признанный, несмотря на свою театральность, произведением, которое открыло новую страницу в истории кинематографической шекспирианы.

О Гамлете Оливье написано много статей и книг. Его сравнивали с великими трагиками прошлого — Кином, Мочаловым, Моисси — и в то же время неизменно отмечали новое прочтение трагедии, современность образа, созданного Лоренсом Оливье.

Одно из самых тягостных и сильных ощущений своего героя — гнет действительности, чувство узника, запертого в государстве, как в тюрьме,

режиссер воплотил в изобразительном решении картины: толстые крепостные стены, скалы, выступающие в море, угрюмые покои замка, по которым бродит немолодой усталый человек с печальными и зоркими глазами... Гамлет Лоренса Оливье был печальным оттого, что остро чувствовал и видел слишком ясно. Он понимал, что обречен, как каждый из людей, жить по законам своего века. Жестокого века. И действовал, отлично сознавая тщету своих усилий (...весь мир тюрьма. И притом образцовая...). В нем сочетались «странный склад души», болезненная чуткость и глубокий мужественный ум философа.

Главное в этом фильме — мысль героя, проникающая за пределы человеческих конфликтов, способная постичь природу зла и соразмерить «рабство собственных страстей» с вечным круговоротом жизни. В финале, после бурной сцены поединка, торжественно звучала тишина. Предсмертные слова «Дальнейшее — молчанье» актер произносил с полуулыбкой, светлой и трагически покорной. Гамлет — борец, бессильный воссоединить распавшуюся связь времен, уносил свои прозрения в могилу. Они умирали вместе с ним.

«ГЕНРИХ V»

Третий шекспировский фильм Оливье, «Ричард III» (1955), показал, как велик диапазон его таланта. Актер, сумевший передать воинственную прямоту и благородство Генриха V, философскую сложность Гамлета, предстал теперь в обличье мрачного тирана. В трактовке Оливье горбатый герцог Глостер одержим безумной жаждой самоутверждения. Его злодейства титаничны. Он готов померяться с судьбой и отомстить природе за свое уродство. Он рвется к трону, как игрок, с дьявольской дальновидностью обдумывая ходы и не замечая, что готовит собственную гибель. Самый процесс игры, в которой вместо шахматных фигур живые люди, доставляет этому герою Оливье жестокое, нечеловеческое наслаждение. Ритм его жизни — буря. Он всегда в сверхнапряжении. Его интриги гениальны. Но жестокий гений деспота бессилен изменить его конец. Вступив на путь убийств, предательства и подозрений, он неизбежно попадает сам в раскинутые сети.

Оливье в этом фильме обращает свои монологи прямо к зрителям. Он открывает им глубины деспотической души, трагедию безмерного индивидуализма. Ричард, добившийся короны, — на вершине власти и на грани безумия. Он продолжает убивать: теперь уже бессмысленно, из страха. Актер играет постепенное опустошение, духовную смерть личности — возмездие за зло. В искусстве Оливье нет постоянной темы. Его герои, всегда разные и внутренне и внешне, едины лишь в одном: кого бы ни играл артист — счастливого влюбленного, убийцу, честолюбца, рвущегося к власти, или человека, пренебрегшего житейской суетой, — масштаб его духовной жизни грандиозен. Любое чувство достигает высочайшего накала, мысль — небывалой напряженности и остроты.

Конечно, Лоренс Оливье не «рвет страсть в клочья». Отточенная техника актера помогает сделать незаметным мастерство и

обнажить суть образа, его живую душу. По внешнему рисунку его роли чаще всего уравновешенны и гармоничны. Богатство, одержимость, сложность натуры проявляются во внутренних контрастах, в бесконечной амплитуде колебаний душевной жизни. Зрителю сразу предлагают высоту, с которой он уже не спустится до конца фильма или спектакля. Самая сильная страсть становится естественной на этой высоте. Самое патетическое слово звучит просто.

На протяжении всей жизни Лоренс Оливье играл людей, с избытком наделенных индивидуальностью, талантом. Зрители привыкли к истинно шекспировскому размаху его образов, к гиперболической силе переживаний. Но вот в фильме «Комедиант» (1960), поставленном по интересной пьесе Осборна режиссером Тони Ричардсоном, актер явился в новом качестве. На этот раз его герой, стареющий эстрадный комик Арчи Рейс, ничтожен. Он суетлив, бездарен, неумен; его заботы мелки, остроумие банально. Паяц лишен традиционной маски величавого страдания.

В образе Арчи Рейса тоже есть трагизм. Но он совсем иного свойства. Это трагизм бессилия, духовной заурядности. Тщательно нанесенные на дряблое лицо румяна вызывают жалость, смешанную с омерзением: комедиантством Арчи прикрывает пустоту. Оливье здесь жесток. В его работе отразились размышления о мире, оскудевшем страстью и бездарно суетливом.

«РИЧАРД III»

После успеха в «Комедианте» (Оливье получил за эту роль главную премию на кинофестивале в Карловых Варах) актер вернулся к теме, некогда затронутой в «Ребекке». В фильме Питера Гленвилла «Судебный процесс» (1962) он сыграл школьного учителя, мистера Грэхема Уира, чьи добрые

«ГАМЛЕТ»

порывы наталкиваются на постоянное противодействие среды. Ученики, коллеги, даже жена, которую он любит, издеваются над его молчаливым альтруизмом: нельзя же, в самом деле, прозябать в заштатном городке, давать бесплатные уроки беднякам и не желать хотя бы повышения по службе. Быть может, это ханжество? Или слабохарактерность?..

Фильм ироничен. Горькая социальная критика просвечивает сквозь его бытовую ткань. Люди, показанные на экране, вовсе не чудовища. Просто устои общества, в котором они живут, изрядно пропитались цинизмом. Как-то смешно быть праведником в наши дни. Да и кому это поможет...

Естественность, с которой Лоренс Оливье исполнил свою роль, заставила английских критиков признать, что он достиг вершины мастерства. «Его герои никогда не походили друг на друга. И все-таки искусство перевоплощения и техника актера в этом фильме особенно сильны и в то же время абсолютно незаметны», — пишет Гордон Гоу.

Совсем недавно Лоренс Оливье, вновь обратившийся к Шекспиру, сыграл в театре роль Отелло. Его выступление — крупнейшее событие сезона. По мнению театральных обозревателей лондонской прессы, Оливье играет так, как будто он всю жизнь готовил себя к этой роли.

РАДЖ КАПУР

Я *не обласкан, не согрет, и для меня приюта нет. И для меня нигде приюта нет. Уж очень неприютен белый свет. Бродяга я...* Десять лет назад эту песенку знали все. Вместе с людьми она выходила из кинотеатров, ее напевали дома и на улице. Мелодия разнеслась по стране так же молниеносно, как имя ее исполнителя — индийского актера и режиссера Раджа Капура.

«Бродягой» началось наше знакомство с киноискусством Индии. Среди других произведений его привезли в сентябре 1954 года на первый фестиваль индийских фильмов в СССР. Успех превзошел самые смелые надежды постановщика. «Мой бродяга нашел дом и друзей. Его приютили и полюбили в вашей стране. Теперь он уже не бродяга», — шутил Радж Капур.

Восторг тех лет сегодня кажется наивным. Наверное, даже горячие поклонники картины изумились бы сейчас ее несовершенству. Чувствительный, полный несообразностей сюжет, прямолинейный текст, длинноты, бесконечные вставные номера — песни и пляски, неуклюже разрывающие действие: как странно, что мы этого не замечали...

Бывает так: читаешь в детстве сказку, а потом, уже взрослым, забыв ее, все еще помнишь впечатление, которое она произвела. Фильм Раджа Капура ввел некогда нас в новый мир, который показался нам чудесным. И это ощущение свежести, первозданной новизны осталось в памяти. Магия давнего триумфа действует до сих пор: Радж Капур сохраняет популярность, хотя теперь мы очень редко видим его на экране.

Что же так поразило в свое время в его фильме? Экзотика индийского фольклора, необычная музыка, танцы, щедрость пантомимы?

Несомненно. Но не только это. Певец, танцор и остроумный акробат Радж Капур, восхищавший неожиданностью своих трюков, комедийным темпераментом, фантазией, смеясь, умел говорить о серьезном и горьком.

«Добро всегда в душе нашей, и душа добра, а зло привитое», — писал Толстой. «Бродяга», в сущности, был притчей о душе, которая добра, и о привитом зле.

Герой индийского актера — мальчишка из трущоб хотел стать честным человеком. Обстоятельства и люди вынуждали его воровать. Он попадал в тюрьму и через несколько лет выходил из нее бандитом. Встреча с девушкой, которую он знал ребенком и всегда любил, заставляла его задуматься над жизнью. Он бросал шайку, поступал рабочим на завод, но очень скоро его снова выбрасывали на улицу. Все начиналось сначала: тюрьма,

попытка отомстить судье, опять тюрьма... Конец был неожиданно счастливым («дань Голливуду», — как писала не без оснований западная пресса). Судья оказывался родным отцом бродяги, девушка обещала его ждать.

В эту историю, расцвеченную по индийскому обычаю массой душещипательных деталей и невероятных совпадений, Радж Капур вдохнул жизнь своим талантом. Его герой был так наивно плутоват, так бурно темпераментен, стремителен, увертлив и вместе с тем по-человечески незащищен, что дидактическая обнаженность притчи отступала. Мы видели добро в этой неразвитой, дикарски простодушной душе и возмущались злом общественной несправедливости, устойчивостью предрассудков, не чувствуя оскомины нравоучений.

В «Бродяге» и в последующих своих фильмах — «Господин 420», «Под покровом ночи» Радж Капур нападал на общество, которое калечит человека. Идея излагалась грубо, как в театре масок (богатые — всегда злодеи и обманщики, а бедняки отзыв-

чивы. добры, у них есть сердце). Однако в этой огрубленности была и своя прелесть. Борьба героев — социально положительных и социально отрицательных марионеток — открывала простор эксцентрике. Комические приключения Раджа — благородного бандита, честного мошенника, которого преследуют не за мошенничества, а за бедность, — в буффонной форме отражали алогизм «нормальных» человеческих отношений.

Индийского артиста часто сравнивали с Чарли Чаплином. «Мир Раджа Капура очень напоминает мир Чаплина с его несчастным героем, хитрым и простодушным, с его упитанными полицейскими, богатыми усатыми господами и прекрасными, всегда близкими к обмороку дамами», — писал французский киновед и критик Жорж Садуль.

Конечно, не соизмеримы ни масштаб таланта, ни степень сатирического обобщения. И тем не менее в самой манере Раджа Капура, в смешной, лирической и грустной маске маленького человека, заброшенного в неуютный мир, в эксцентриаде его похождений действительно есть близость к ранним чаплиновским лентам. Это не подражание (постановщик «Бродяги» не видел первых фильмов Чарли Чаплина), а, как сказал тот же Садуль, скорее, «сходство, вызванное темпераментом».

«ГОСПОДИН 420»

Радж Капур вырос в артистической семье. Первые роли он сыграл в театре своего отца, Притвираджа. Его дед тоже актер (мы видели его в «Бродяге»). А Радж с детства хотел быть кинорежиссером.

«Давно, когда я еще был ребенком, — рассказывает он, — отец обычно брал меня с собой на прогулку. Прогуливаясь, он нередко шутил, что когда-нибудь будет сниматься в поставленном мною фильме». Предсказание сбылось.

В 1947 году двадцатитрехлетний юноша, успевший уже сняться в нескольких картинах, основал свою студию «Радж Капур филмс». Сотрудников на первых порах было немного. Нехватку людей и средств восполняли энтузиазмом. («Во время съемок работали круглые сутки, часто забывали спать и есть», — вспоминал Радж Капур.) Художники, композиторы, рабочие, по совместительству, участвовали в массовках, иногда играли небольшие роли. Сам Радж был режиссером, сценаристом, продюсером, администратором и героем своих фильмов. Ему помогала его постоянная партнерша, чудесная лирическая актриса Наргис.

«ГОСПОДИН 420»

Первые картины «Огонь» (1948) и «Сезон дождей» (1949) принесли молодому коллективу популярность. Успех, которым они пользовались у индийских зрителей, позволил взяться за большую постановку. Это был «Бродяга».

Из рассказа известного писателя и сценариста Х. А. Аббаса Радж Капур решил сделать двухсерийный фильм. Долго отбирали исполнителей. Особенно трудно оказалось найти актера на роль судьи Рагуната, отца Раджа.

«Казалось, что могло быть более естественным, чем выбрать своего собственного отца, Притвираджа, для этой роли? — говорил Капур. — Он был киноактером еще тогда, когда меня

не было на свете. Но я не решался обратиться с такой просьбой к отцу, ветерану индийской кинематографии и пионеру индийского театра. Мы начали искать других исполнителей. Поиски, однако, не увенчались успехом. Тогда Х. А. Аббас, а вслед за ним и все мы решили, что эту роль все-таки должен сыграть Притвирадж... В конце концов мне удалось уговорить сниматься не только моего отца, но и деда...»

Работа над «Бродягой» длилась почти три года: пришлось серьезно изучить индийскую классическую музыку и танцы, построить сложные, дорогостоящие декорации. Некоторые сцены снимались в павильонах более солидных, хорошо оснащенных студий.

Деньги иссякли раньше, чем была окончена картина. Тогда Капур и Наргис стали сниматься в фильмах других кинокомпаний. Заработок шел на нужды постановки.

В 1951 году кинофильм «Бродяга» появился на экранах Индии и после шумного успеха начал свои странствия по свету. Маленькую студию под Бомбеем стали посещать туристы из разных стран. О Радже Капуре в то время много говорили и писали. В 1955 году зрители присудили ему звание лучшего режиссера Индии за постановку сатирической комедии «Господин 420». Этот фильм, своего рода вариант «Бродяги» (тоже в двух сериях, с большим количеством песен и танцев), получил от Бенгальской ассоциации киножурналистов сразу девять премий.

Следующая картина — « Под покровом ночи» — трагикомическая история крестьянина, которого богатые мошенники, живущие в роскошном доме, приняли за вора, вызвала овации на Международном кинофестивале в Карловых Варах (1957). Радж Капур, сценарист и исполнитель главной роли (фильм был

«ЧЕТЫРЕ ДОРОГИ»

поставлен под его руководством молодыми режиссерами Шамбу и Амит Митра), привез в Бомбей хрустальный глобус — высшую награду фестиваля.

В последние годы слава Раджа Капура несколько потускнела. Время выдвигает новых мастеров. Меняются художественные запросы. Зрители стали уставать от бесконечных песен и балетных интермедий на экране, как бы мастерски они ни исполнялись. То, что некогда считалось обязательной традицией национального искусства, угрожает превратиться в старомодную традиционность. Радж Капур слишком одаренный художник, чтобы этого не чувствовать. Он еще снимается в картинах, сделанных по старому образцу (одна из них — «Четыре дороги» недавно шла у нас), но в режиссуре уже ищет иных путей.

Последний фильм Раджа Капура «Сангам» закончен в 1965 году. Он демонстрировался на Московском международном кинофестивале.

МИШЕЛЬ МОРГАН

18 мая 1938 года кинематографический Париж, присутствовавший на премьере фильма Марселя Карне «Набережная туманов», устроил бурную овацию его создателям. Восемнадцатилетняя исполнительница главной женской роли стала с этого вечера одной из самых знаменитых киноактрис Франции. Вскоре весь мир узнал и полюбил ее под именем Мишель Морган.

Уроженка Нёйи сюр Сен. Симона Руссель приняла этот псевдоним, когда ей было всего пятнадцать лет. Она рано закончила занятия на драматических курсах Рене Симон и уже в 1935 году начала появляться на экране. Успех не заставил себя ждать. После нескольких выступлений в качестве статистки («Мадемуазель Моцарт», «Парижская жизнь», «Майерлинг») юная дебютантка получила роль в фильме «Малышка», а затем еще в двух картинах: «Дочь за отца», «Мои тетки и я».

Ее заметили. В тоненькой полудетской фигурке начинающей артистки, в нежном лице с огромными прозрачными глазами было какое-то особенное, хрупкое очарование. Она казалась сотканной

«БУРЯ»

из воздуха и вместе с тем земной, маняще женственной. Медлительная грация движений, не по годам серьезный, умный взгляд рождали странное, не поддающееся расшифровке ощущение печали. В ней всегда оставалось что-то неразгаданное, притягательно далекое и чистое, как горный снег.

Две главные роли в фильмах Марка Аллегре «Простофиля» и «Буря» (1937) дали Мишель Морган возможность проявить драматизм своего таланта. Ее лирическое амплуа слегка таинственной «голубой героини» типа Греты Гарбо определилось сразу. Но даже самые искушенные знатоки кино не могли обвинить юную актрису в подражании. Своеобразие и подлинность ее духовной жизни исключали всякий штамп. «Голубизна» была обманчивой. Под тихой прелестью меланхоличного, словно окутанного дымкой грусти облика крылась натура неожиданно самостоятельная, чуткая, с тревожно обостренной интуицией и сильным волевым началом.

В «Набережной туманов» Мишель Морган играла Нелли — девушку, которую встречает в Гавре бежавший из колониальных войск солдат (Жан Габен). Тоскливое предощущение беды витало в воздухе туманных улиц, по которым бродили Нелли и Жан. Еще не успев расстаться, они чувствовали остроту поки-

«НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ»

нутости, горечь неминуемой разлуки. Любовь рождалась в атмосфере ностальгической тоски по этим улицам, по настоящему, которое уже уходит. Ее поэзия была окрашена трагизмом.

«Фильм — зеркало своей эпохи, — говорил впоследствии Карне. — Каким же было время в 1938 году? Разве не носили мы в самих себе зачатков смерти и уничтожения? Разве не отдавали себе тогда отчет, что мы осуждены и что, раньше или позже, приговор свершится — без обжалования, без возможности удрать через запасной выход? Будучи выражением эпохи, фильм не мог обойти черты, для нее характерные: потерянность и беспокойство».

В юной душе Нелли жила эта всеобщая тревога смутных предвоенных лет. Героиня Мишель Морган казалась слишком рано повзрослевшей — она вступала в жизнь, готовую разрушиться. В ее утонченной красоте была какая-то пронзительная нота. Герои «Набережной туманов» подняты над повседневностью высоким напряжением любви. Сосредоточенность их чувства, «околдованность» придают фильму очарование творимой на

глазах у зрителей легенды. Жизнь, поэтически преображенная, застигнутая в ее кульминации, определила стиль игры актеров. В конкретном выражалось вечное. Сквозь контуры реальных персонажей проступали трагедийные, значительные в своей статике черты героев романтической литературы. Ничего не теряя в современности характера, Нелли — Мишель Морган казалась олицетворением возвышенного идеала красоты и одухотворенной женственности.

Блистательно начавшуюся карьеру молодой артистки прервала война. После триумфа «Набережной туманов» Мишель Морган успела сняться еще в нескольких картинах, две из которых — «Закон Севера» Фейдера и «Буксиры» Гремийона вошли как классика в историю французского кино. Затем, вместе со многими актерами и режиссерами, она уехала из оккупированного Парижа в Соединенные Штаты Америки.

Голливуд встретил французскую «звезду» гостеприимно: у нее уже было мировое имя. И все же она чувствовала себя там неважно.

«Я жила комфортабельно, в приятной среде, — рассказывает артистка. — Но мне казалось, что я занимаюсь чем-то бесполезным. Я снималась в плохих фильмах, играла плохие роли. У меня было только одно желание — вернуться во Францию». В 1946 году это желание осуществилось. Мишель Морган покинула Америку без сожалений. Она оставила там несчастливое замужество, кабальные контракты с продюсерами и неудачные картины о войне, которую американские кинематографисты плохо знали («Жоан в Париже», «Два билета в Лондон», «Проход в Марсель» и др.).

В послевоенной Франции Мишель Морган быстро завоевала положение «актрисы № 1». Первый же фильм, в котором она снялась по возвращении на родину, принес ей Большую международную премию на Каннском кинофестивале (1946). Это была «Пасторальная симфония» Жана Деланнуа — экранизация романа Андре Жида. В роли слепой воспитанницы пастора Гертруды, ставшей предметом страсти своего духовного отца, Мишель Морган вновь покорила зрителей изяществом и благородной простотой игры. Одна из всей актерской труппы, она сумела избежать налета мелодраматизма, которым грешит фильм, во многом исказивший смысл романа, и сохранила верность ускользающему стилю первоисточника.

Изысканная чистота и строгость линий, «хрустальность» облика, тонкая грация, под которой чувствуется сила, — все эти качества актерской индивидуальности Мишель Морган сложились еще до войны. Они остались неизменными и по сей день. Актриса не ломала свое «я». Она искала роли, близкие ее таланту, и может быть поэтому чаще других оправдывала ожидания широкой публики.

Творческий путь Мишель Морган отмечен серией громких успехов. Экранизации произведений Грэма Грина («Падший идол»), Поля Клоделя («Фабиола»), Викки Баум («Стеклянный замок»), Жана-Поля Сартра («Горделивые»), Пьера Мак-Орлана («Ночная Маргарита» на сюжет «Фауста») укрепили за ней славу тонкой истолковательницы литературных образов.

«Было бы смешно утверждать, что мы обнаружили талант Мишель Морган, — говорилось в одной из многочисленных статей о фильме Клода Отан-Лара «Ночная Маргарита» (1955). — Скажем только, что эта изумительная актриса необычайно естественно играет трудную роль, и эта естественность придает еще больше трогательности классическому образу Маргариты». Во Франции эта осовремененная киноверсия легенды, некогда

MAZDA

вдохновившей Гёте, была оценена, пожалуй, слишком высоко (Национальный киноцентр присудил фильму премию «За высокое качество» еще до его выхода на экраны). Отан-Лара, с присущим ему постановочным размахом, создал эффектную, умело стилизованную и весьма поверхностную мелодраму. Герой, потомок Фауста, подписав договор с таинственным месье Леоном (Мефистофель), обретал молодость и любовь прекрасной Маргариты — певицы из ночного кабачка. Но тут же его начинала терзать мысль о муках ада. Он раздражался, ныл, дрожал от страха и требовал, чтобы возлюбленная нашла человека, который согласится выкупить его душу, отдав свою. Самоотверженная Маргарита после безуспешных поисков сама подписывала кровью роковую бумагу и приходила на пустой вокзал, где ее ждал нереально красивый поезд с черными окнами. Мефистофель, успевший полюбить красавицу, хотел порвать контракт, но было уже поздно — поезд тронулся, Маргарита умерла.

От философской темы Фауста, как видим, не осталось ничего. Отан-Лара гораздо больше занимала фантастическая сторона легенды, возможность поинтриговать с потусторонним и неотвратимым. Он ставил фильм, рассчитанный на зрелищный

эффект, в роскошных декорациях и символически использованном цвете (кроваво-красный спуск, ведущий в «преисподнюю» ночного кабачка, призрачный серебристый свет на эстраде, где поет Маргарита, огненный зигзаг молнии, разрезающий стену в момент подписания адского договора, черные и белые кресты на кладбище и проч.).

Мишель Морган с ее усталой грацией, тонким лицом в оправе бледно-золотых волос и лучезарными глазами была одним из «чудес» фильма. Печальный образ Маргариты приобрел в ее исполнении аристократическую утонченность. Эстетизация (в декоративном строе фильма переходящая подчас в красивость) придала роли некий холодок. Живое чувство и страдания несчастной Маргариты остались за пределами картины. Героиня Мишель Морган скорее вызывала восхищение, чем трогала сердца. Она была самоотверженной из гордости и своим мужест-

вом доказывала, что, во искупление грехов, на свете существуют щедрость, благородство, высокое достоинство души.

Мишель Морган — актриса романтического склада. Она умеет извлекать поэзию из повседневности и превращать реальную действительность в легенду. Образы, созданные ею, внутренне статичны. Но это статика духовных кульминаций, высшего напряжения сил в переломные моменты жизни. В ее игре отсутствуют не важные детали. Она проходит мимо мелких свойств характера, приподнимая своих героинь над бытом и заставляя видеть их преображенные черты в волшебном свете идеала. Ее искусство привлекает окрыленностью. Реальность слита в нем с мечтой, обыденному придано таинственное измерение. При этом ей не свойственна сентиментальность. Актрисе удавалось быть естественной и в пошлых мелодрамах, и в картинах псевдопоэтических, ложно многозначительных («Глазами воспоми-

наний», «Минута откровенности», «Одержимость» и др.). В ее манере исполнения есть то неуловимое «чуть-чуть», которое не позволяет преступить границу правды.

Тонкое чувство меры, строгость стиля — неизменные достоинства игры Мишель Морган. Она слегка романтизирует и своих королев, и своих крестьянок (среди ее ролей: Мария Антуанетта в одноименном фильме Деланнуа, Жозефина в «Наполеоне» Гитри, Жанна д'Арк в одной из новелл фильма «Судьбы», крестьянка в франко-американской картине «Сбор урожая»). Но даже там, где романтическое обобщение вынесено на поверхность, актриса сохраняет достоверность чувств, непринужденность, простоту.

Один из лучших образов Мишель Морган — Мария-Луиза в фильме Рене Клера «Большие маневры» (1955), — изящно стилизованный и вместе с тем глубокий портрет француженки начала века. Он соткан из тончайших нитей юмора и грустного лиризма. Артистка безошибочно воссоздает ушедший дух эпохи полковых донжуанов и восторженных провинциалок: немного церемонный колорит, пленительную беззаботность, старомодную наивность представлений. Под этой патиной, однако, скрыто чувство сильное и целомудренно высокое. Комедия становится почти трагичной, когда любовь с ее печальной непреклонностью и нравственным максимализмом проглядывает сквозь шутливую интригу.

Не так давно мы видели Мишель Морган в экранизации романа Брейтмана «Ноэль Фортюна» (режиссер А. Жоффе). Ее партнером был Бурвиль, актер предельно достоверный, трезвый, с грубоватым крестьянским юмором. Казалось, что две сильные, прямо противоположные индивидуальности будут мешать друг другу. А между тем дуэт актеров оказался превосходным. Мишель Морган сумела быть правдивой и непринужденной в бытовой картине, не поступившись окрыленностью, изяществом, духовной утонченностью своего искусства.

Прошлой зимой парижские кинематографисты торжественно отпраздновали юбилей «первой дамы французского кино». В то время на экраны вышел 50-й фильм с участием Мишель Морган — «Констанция в аду» Франсуа Вийе. Теперь счет увеличился: за год она сыграла еще несколько ролей. Недавно у Мишель Морган спросили: «Что вы могли бы пожелать себе самой?» Она ответила: «Сняться в веселой, умной комедии, которая доставит людям радость».

СИМОНА СИНЬОРЕ

В жизни Симона Синьоре всего на год моложе Мишель Морган. В кино их разделяет целая эпоха.

Когда на экраны вышла «Набережная туманов», Симона Синьоре еще училась в школе. Экзамены на бакалавра ей пришлось сдавать уже во время оккупации.

В 1940 году отец Симоны бежал в Лондон, где формировался центр антифашистского движения «Свободная Франция». Мать и два маленьких брата остались без средств. Чтобы содержать семью, Симона стала давать частные уроки английского языка и латыни, поступила стенографисткой в газету. Тогда же она начала заниматься на драматических курсах Соланж Сикар.

Однажды ее пригласили в Сен-Жермен де Пре, где собирались прогрессивные писатели и артисты. «В те годы в оккупированном Париже это было одно из редких мест, где сохраняли свободу мысли. Я встретила там Превера, Роже Блена, Клода Жеже (Берже — в Сопротивлении). Они сформировали мое общественное сознание», — вспоминала артистка.

Симона Синьоре не вела подпольной работы. Но ей были близки идеалы Сопротивления, она восхищалась его участниками и помогала им, чем могла. Киноактриса Даниэль Делорм, мать которой в то время была в фашистском концлагере, рассказывает в своих мемуарах, как Симона прятала ее от гестапо и, несмотря на скудные средства, снабжала продуктами и деньгами.

В кино Симона Синьоре вошла (по ее собственному выражению) «с черного хода». В течение четырех лет (1941—1945) она снималась главным образом в массовках. Впервые ее имя появилось в титрах послевоенного фильма о героях французского десанта. Он назывался «Демоны зари» (1946). Симона Синьоре играла небольшую роль служанки. Она провела свою единствен-

ную любовную сцену с таким драматизмом, что критики сразу заговорили о новом, беспощадно правдивом и многообещающем даровании.

В том же году за роль Жизели в «Макадам» артистка получила свою первую награду: приз Сюзанн Бьяншетти, предназначенный для поощрения талантливых дебютантов. Вскоре ее пригласили в Англию. Она снялась в картине Чарлза Крайтона «Против

ветра», посвященной бельгийскому Сопротивлению. Лондонская публика приняла Симону Синьоре восторженно. Молодая француженка, свободно говорившая по-английски, показала себя первоклассной актрисой. На родину она вернулась победительницей. Фильмы 1947—1950 годов «Деде из Антверпена», «Тупик двух ангелов», «Проделки», «Карусель», «Затравленный» принесли Синьоре широкое признание. Ее искусство совершенствовалось, набирало силу под руководством таких крупных мастеров французской режиссуры, как Жак Фейдер, Морис Турнер, Ив Аллегре, Макс Офюльс.

«ЗОЛОТАЯ КАСКА»

В 1952 году на экраны вышла «Золотая каска» Жака Беккера. Симона Синьоре создала в этом фильме образ удивительно полнокровный, играющий всеми красками жизни и, при совершенной реалистичности, полный какого-то таинственного очарования.

Беккер считал «Золотую каску» своим лучшим фильмом. Симона Синьоре всегда говорит, что Мари — ее любимая роль. Приз «Femina», премия жюри британских режиссеров и критиков и «Серебряная лента», полученная несколько позже на фестивале в Венеции, были наградой за эту роль.

Но дело не в наградах. Симона Синьоре получает их достаточно часто, и далеко не всегда за работы, которые сама находит удачными. Так, бриллиантовая звезда, присужденная ей за исполнение роли Николь в «Дьявольских душах» Клузо (1955), не поколебала ее критического отношения к этому детективу, рассчитанному на мрачный эффект. Она справедливо видит в картине Клузо «скорее, игру ума, шахматную задачу, предложенную публике режиссером, нежели реальное отражение жизни». «Дьявольские души» претят ей потому, что они намеренно лишены человечности.

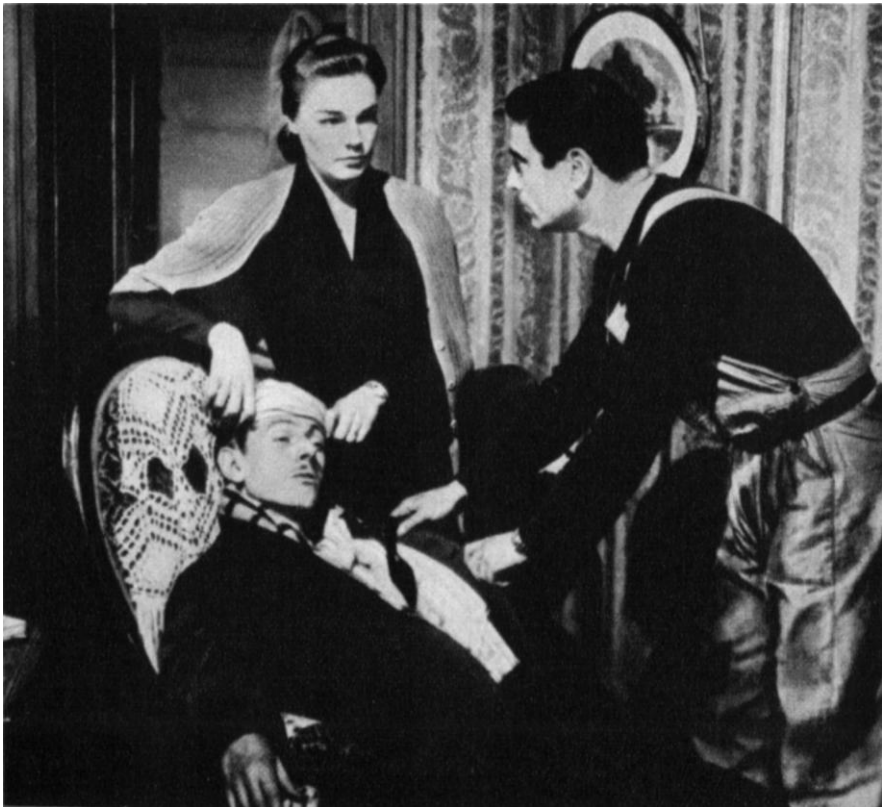
«Золотая каска», напротив, дышит живой поэзией чувства. Она не придумана, ее герои любят и страдают по-настоящему. Фабулу «Золотой каски» Беккер извлек из уголовной хроники конца девятнадцатого века: молодой столяр, влюбленный в женщину легкого поведения по прозвищу «Золотая каска», убил двух своих соперников — парижских апашей и был гильотинирован по приговору суда.

Возьмись за эту историю Золя, он, вероятно, нашел бы в ней богатый материал для обличения общественных пороков. В руках Беккера она превратилась в фильм полусерьезный-полуиронический, овеянный легкой дымкой романтики и поэзии. Печаль здесь

смешана с изящной иронией. «Кровавая жестокость» мелодрамы смягчается улыбкой доброго и чуть насмешливого рассказчика. Стиль этого фильма заставляет вспоминать Мопассана: яркость его рисунка, поэзию, которая вырастает из самой грубой реальности и чудесно преображает предметы. Очарование, скользящее и таинственное, как лунный свет, излучают удлиненные, беспрестанно меняющие свое выражение глаза Мари—Синьоре. Кажется, что ее взгляд обладает какой-то завораживающей, гипнотической силой. В глазах сосредоточена вся жизнь души. Они зовут, жалуются, смеются, тоскуют — и вы не в силах противостоять этой магии, вы прикованы к ним.

В «Золотой каске», живописной и задорной, было трудно предугадать ту строгую, аскетическую манеру, к которой всего год спустя пришла актриса в фильме Марселя Карне «Тереза Ракен» (1953).

Симона Синьоре—Тереза и похожа, и непохожа на героиню одноименного романа Эмиля Золя. Артистка сохранила внешнее хладнокровие, непроницаемость, кажущуюся безвольность Терезы, с детства вынужденной ухаживать за вечно больным Камилем, жить в его комнате, принимать вместе с ним лекарства.



«ТЕРЕЗА РАКЕН»

Но характер, созданный ею, прямо противоположен характеру лживой, безнадежно испорченной «модели» Золя, в которой, по мысли писателя, голос проснувшейся плоти заглушил все человеческое. Симона Синьоре здесь поступила так же, как некогда поступил Жан Габен, игравший машиниста Лантье в фильме Ренуара «Человек-зверь» (1938). Оба «очеловечили» героев Золя, притушили подчеркнуто примитивную драматичность их образов и сумели опоэтизировать страсть, которая представлялась писателю проявлением грубой физиологии.

Тереза, какой ее увидела Синьоре, сложнее, одухотвореннее героини Золя. Она современна не потому, что модернизированы ее платья, а потому, что изменился строй ее чувств. В немой отчужденности Терезы, в лихорадочно напряженном ритме ее внутренней жизни, в подспудной тревоге актриса передала трагедию цельного человека, живущего в мире, враждебном цельности, и остро ощущающего эту враждебность.

В 1955 году «Терезу Ракен» привезли на Неделю французского кино в СССР. Это было наше первое знакомство с Симоной Синьоре. Артистку сразу полюбили.

«...Мы видели, каким лихорадочным волнением были охвачены зрители, когда показывали «Терезу Ракен», — писал корреспон-

дент, сопровождавший французскую делегацию. — ...В кинозалах царила напряженная тишина. Каждый зритель всей душой переживал любовь, назревавшую между Терезой и итальянским рабочим. Когда зажегся свет, стало видно, как все взволнованы... Одна из женщин сказала:

— Как чудесно переданы чувства, любовь! Симона Синьоре — самая замечательная из когда-либо виденных мною актрис. Какая сила переживаний, какая внутренняя жизнь, какая сдержанность!»

Симона Синьоре, действительно, артистка очень сдержанная (и в этом она тоже сродни Габену). Она выносит на экран лишь самое необходимое — малую часть того, что удается накопить в подготовительный период. Естественность и лаконизм игры основаны на глубине внутренней жизни. Чувство не выплескивается наружу, не форсируется. Но многообразие оттенков и красок при внешней сдержанности огромно.

Искусство Синьоре сильно своим подтекстом. Она умеет думать на экране. В «подводную» часть роли артистка вкладывает не только наблюдения над жизнью и людьми, но и свое осмысление общих процессов, происходящих в современной действительности, собственный взгляд на мир. Симона Синьоре остро

«САЛЕМСКИЕ КОЛДУНЬИ»

чувствует излом времени, дисгармонию общественной жизни. И все же она верит в неистраченные возможности человека. Трагедийность ее образов рождается из силы чувства, остроты восприятия, непримиримой цельности натуры, отрицающей путь компромисса. Каков бы ни был сюжет, как бы мрачна ни была атмосфера действия, актриса находит точку опоры в способности человеческой души к потрясению, а значит и к бунту против несправедливости.

В отличие от Мишель Морган, Симона Синьоре никогда не делает персонаж непосредственным воплощением идеала. Ее таланту чужды романтические краски. Она не приподнимает своих героинь, не заставляет их парить над жизнью. В ней нет воздушной хрупкости Мишель Морган. Искусство Синьоре материальнее, «тяжеловеснее», но и разностороннее. Оно земное.

Тема естественной, широкой человечности присутствует во всех ролях Симоны Синьоре. Здесь нет случайности. Это сознательный выбор.

В 1954 году, когда она уже была известной киноактрисой, ей впервые представилась возможность сыграть в театре. Раймон Руло, один из лучших театральных режиссеров Франции, предложил ей роль Абигайль в пьесе Артура Миллера «Салемские колдуньи». Симона Синьоре давно мечтала о театре. И все-таки от роли Абигайль она отказалась. Образ этой хорошенькой и лживой девчонки, развращенной ханжеским обществом, не представлял для нее интереса. В пьесе Миллера, которую она высоко ценит, Синьоре привлекала другая роль — немолодой, замкнутой, глубоко страдающей жены салемского фермера Элизабет Проктор.

Суровая прямота Элизабет, цельность ее натуры, мужество, с которым она идет до конца в своем неприятии лжи, мракобесия и нетерпимости, были близки актрисе. Она сумела убедить режиссера, а затем и многочисленных зрителей, в том, что это действительно ее роль. Спектакль «Салемские колдуньи» и одноименный фильм, поставленный в 1957 году, имели большой успех.

Однако гпавная победа была впереди. Актриса одержала ее в 1958 году в английском фильме «Место наверху» («Путь в высшее общество»). На Каннском кинофестивале ей присудили за роль Элис Эйзгилл Золотую пальмовую ветвь. Кроме того, артистка получила «Оскара» и премии Британской и Французской киноакадемий.

Слава была заслуженной. Тонкое, умное искусство Синьоре достигло в этом фильме совершенства. Роль Элис — ее лучшая работа. Быть может, этому способствовало то, что в «Месте наверху» Симона Синьоре, пожалуй в первый раз, получила возможность сыграть человека, близкого ей не только по душевному скпаду, но и по интеллектуальному уровню. Артистке не пришлось (как это было в прежних ролях) укрупнять характер своей героини, чтобы выразить то глубокое, художнически тонкое понимание современности, которое составляет отнюдь не счастливую привилегию людей одаренных и самостоятельно мыслящих.

Философский подтекст образа миссис Эйзгилл очень не прост. За горькой нежностью последней, заведомо обреченной любви немолодой женщины, за приступами каменно-тяжелой, неизъяснимой и как будто бы беспричинной тоски, которой подвластна Элис, встает в исполнении Синьоре разорванный, синкопический

«ПУТЬ В ВЫСШЕЕ ОБЩЕСТВО»

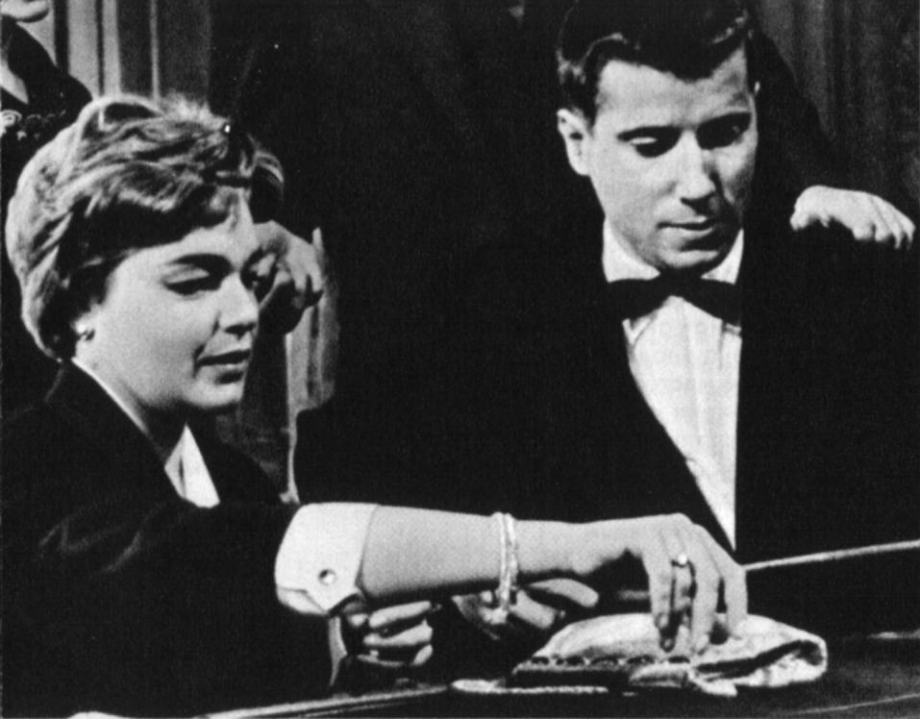
ритм послевоенного существования, изматывающая неустойчивость общественной жизни, выморочность затасканных идеалов. Любовь Элис к Джо Лэмптону потому так и сильна, что это ее последняя ставка на человечность, подсознательное стремление цельной и чистой натуры найти хоть что-нибудь настоящее в обесцененном мире.

«Нашу любовь не сотрешь, как пятно. Это все, что у меня осталось в жизни. Все, во что я могу еще верить», — говорит Элис Лэмптону, пришедшему к ней объявить, что они расстаются: он женится на молоденькой дочери миллионера Сьюзен Браун. С великолепным лаконизмом Симона Синьоре передала в этой сцене ощущение внезапно разверзшейся пустоты. Предательство Лэмптона разрушает не только их будущее, но и их прошлое. Любовь низводится до обыденной, никчемной интрижки, и Элис — Синьоре вдруг с нестерпимой ясностью осознает всю отвратительную бессмысленность, скуку, ненужность существования, сразу ставшего убогим и голым.

Пожалуй, ни в одной из ее прежних ролей актрисе не удавалось выявить с такой силой общественное начало любви. В «Месте наверху»

нет той неотвратимости внезапной, роковой страсти, которая соединяла героев «Терезы Ракен». Не только завязка, но и самая основа отношений Элис и Джо другая. «Любовники-друзья», они по-человечески необходимы друг другу. Элис, желая сохранить в Джо то хорошее, что в нем есть, недаром так часто повторяет ему: «Нужно оставаться самим собой».

Интеллектуальная утонченность горького и сильного чувства Элис не делает его ни умозрительным, ни бесплотным. Симона Синьоре очень земная актриса; в богатейшей палитре жизненных красок, которой она владеет, плотское, чувственное начало занимает не последнее место. Страсть, пусть даже не внезапная и не роковая, это все-таки страсть, и артистка вовсе не пытается подменить ее нейтральным лиризмом. Напротив, именно терпкая, зрелая сила чувства, которую мы ощущаем в исполнении Синьоре, придает такую подлинность переживаниям героини.



Спустя два года в фильме Леттерье «Удары судьбы» Симона Синьоре попробовала продолжить тему Элис Эйзгилл — трагическую тему человека, живущего в опустошенном, безыдеальном мире.

Сниматься было очень трудно. (« Никогда ни один фильм не стоил мне стольких усилий, столько «меня самой», — признавалась актриса.) Это не удивительно. Зерно современного характера, которое Симона Синьоре усмотрела в роли Роберты, было погребено под наслоениями ложно многозначительных диалогов и мелодраматических ситуаций. Тоска неизбежного «одиночества вдвоем», опустошение, которое герои — муж и жена тщетно пытаются скрыть друг от друга, пытка воспоминаниями об ушедшем счастье — вот, собственно, и все, что составляет проблематику картины.

Симона Синьоре сумела опрокинуть схему, обратившись к реальной жизни. Ей удалось вырваться из узкого круга семейных мотивов и создать образ не только психологически многогранный, но и социально значительный. Ее Роберта — человек того же склада, что Элис. Но (если уж исходить из их сходства) это Элис,

пережившая свою смерть, давно приучившая себя к самым горьким разочарованиям и больше не способная на решительный шаг. Внезапное крушение любви, которое стало для Элис крушением самой жизни, здесь уже невозможно. За долгие десять лет Роберта притерпелась к слабостям мужа, привыкла прощать обычные («как у всех») измены, мелкие подлости, деспотический эгоизм. При этом она слишком умна, чтобы надеяться на счастливые перемены и не понимать, что любовь, когда-то обладавшая взрывчатой силой, понемногу, день за днем, изживала себя, идеалы растлились, и жизнь, на поверку, оказалась прожитой зря. Теперь иллюзия семьи необходима ей как наркотик. Роберта опьяняется ею, отлично зная, что это иллюзия. Но она уже не хочет ничего изменять. Способность к действенному протесту утрачена, остается играть в прятки с самой собой.

С жестокостью, на которую может решиться только большой, до конца верный правде художник, Симона Синьоре показала, как общий процесс распада захватывает и разрушает мир человеческих чувств. Дисгармония существует уже не только вовне, но и внутри человека. Она проникает все глубже, постепенно подтачивая, разъедая самый фундамент душевной жизни.

Драма потерянных идеалов, нереализованных возможностей оказывается тем более страшной, что жертвой ее становится характер, некогда цельный, натура сильная и счастливо одаренная.

Симона Синьоре—актриса большой темы, сильного трагического темперамента. Она всегда узнаваема и, так же как Габен, всегда неповторима. В движении не только характеры ее героинь. Движется, развивается во времени личность самой артистки. «Чем старше я становлюсь, чем больше я переживаю горя, любви, счастья, тем мне легче играть, — говорит она. — Все это питает мое искусство. И все, что я получила от людей, я должна вернуть им...»

Новые роли, сыгранные Синьоре в картинах 1960—1963 годов — «Адуя и ее товарки», «Знаменитые любовные истории», «Судебный процесс», «День и час», — принесли ей звание лучшей киноактрисы Франции. Мнения критиков и непрофессиональных зрителей, опрос которых провели в 1964 году французские журналы, на этот раз совпали.

Последняя ее работа — в фильме Стенли Крамера «Корабль дураков» (США) — только что закончена.

АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ

Апостол Карамитев — актер, которого любят в Болгарии. Он играет в самом большом театре страны — Софийском народном театре имени Крыстю Сарафова. Много снимается: «В каждом втором фильме», — говорят его соотечественники.

Карамитев типичный южанин: живой, темпераментный, с черными вьющимися волосами, белозубой улыбкой. Он родился в приморском городе Бургасе, болгарской Одессе. Яркое солнце, море, шумное оживление порта — впечатления его детства. Отец Карамитева был портовым грузчиком. Жилось нелегко. Семья еле сводила концы с концами. Подростком во время каникул Апостол тоже нанимался на пристань. За лето успевал почернеть от загара, нарастить мускулы и кое-что подработать.

Осенью без особого удовольствия садился за парту. Учение давалось ему с трудом. Куда интереснее было ходить в театральный кружок или читать в журналах новости про актеров. Иногда он писал им письма, восторженные и наивные.

В 1942 году Апостол Карамитев получил аттестат зрелости — и сразу попал на фронт. Когда война кончилась, ему было уже двадцать два года. Он устроился рабочим в бургасскую типографию. Но проработал недолго. Из первых же денег взял билет до Софии и уехал поступать в театральное училище.

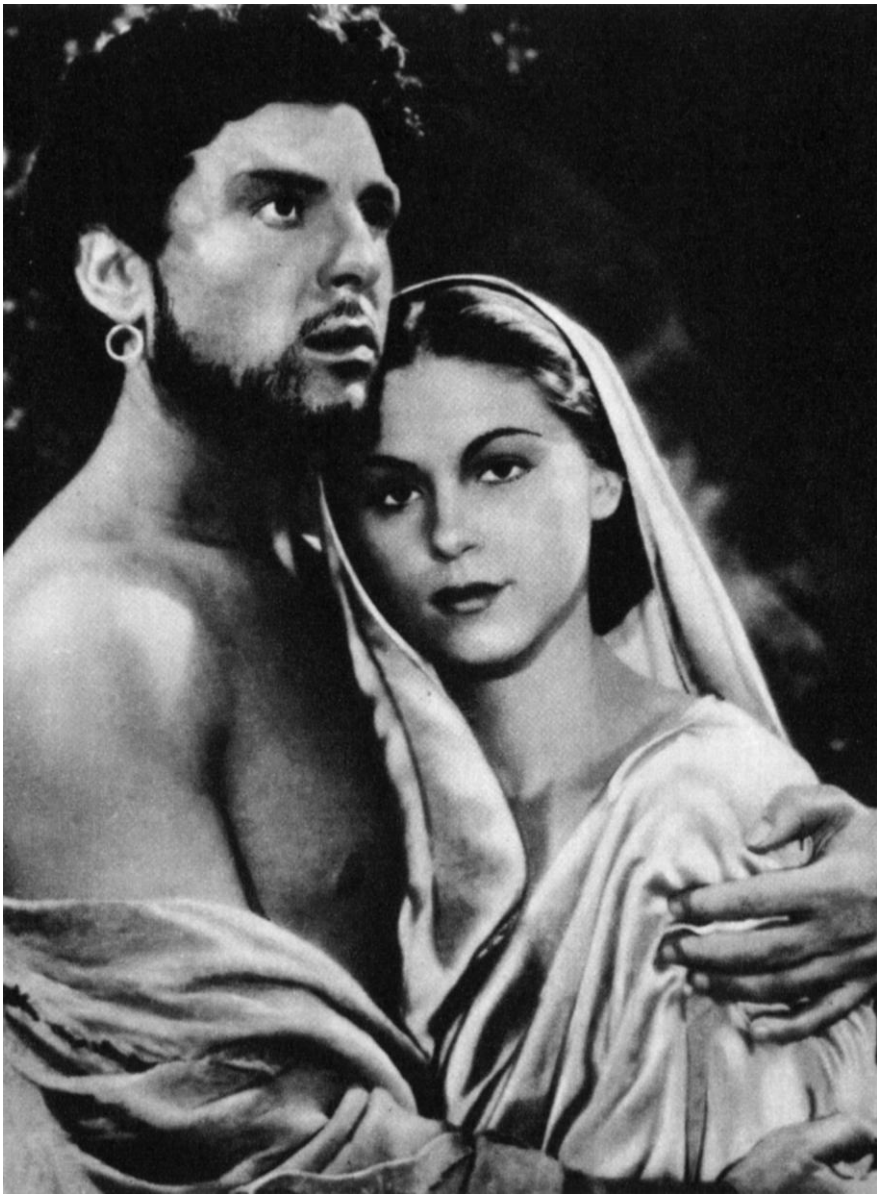
В столице снова пришлось совмещать занятия и работу. Вечерами студент Карамитев становился кельнером в ресторане. Свободного времени у него почти не было.

Все же училище он окончил одним из лучших. В 1947 году сразу после выпускного спектакля его пригласили в Софийский народный театр. Здесь он довольно скоро стал признанным исполнителем главных ролей, героем «высокой классики». Ромео, маркиз Поза («Дон Карлос» Шиллера), Инсаров в инсценировке романа Тургенева «Накануне», Орландо в пьесе Шекспира «Как вам это понравится» — коронные роли его романтического репертуара.

Однако с годами актера все больше тянет к характерности. Сыграть «не героя» — задача, которая кажется ему тем интересней, чем дальше, и внешне и внутренне, он должен «уйти» от себя. Давно и охотно начав расширять амплуа, он с успехом меняет свои театральные маски. Два персонажа — Кэтл в сатирической пьесе Пристли «Скандал в Брикмиле» (1960) и Глумов в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1961) принесли ему новую популярность. «Романтичный» Карамитев доказал, что он может играть и в сатире.

«ПЕСНЬ О ЧЕЛОВЕКЕ»

«ГЕРОИ ШИПКИ»

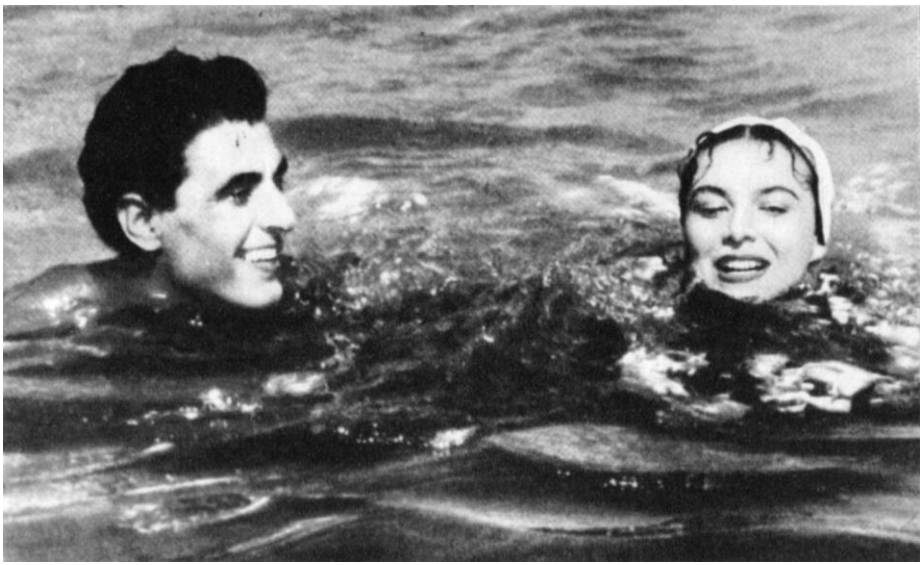


«ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ»

Театральная биография актера сложилась счастливо. Зато в кино ему довелось испытать немало горьких минут. Он сыграл на экране шестнадцать ролей — и ни одной интересной. Успех был подчас незаслуженным: награды присуждались «за тему».

Советские зрители видели фильмы, в которых снимался Карамитев: «Утро над родиной», «Песня о человеке», «Это случилось на улице», «Гайдуцкая клятва», «Любимец № 13», «В ночь на тринадцатое» и другие. Что греха таить, это все не шедевры: комедии, на которых почти не смеешься, высокопарные драмы, детективы с наивной претензией на социальность...

Болгарское кино еще очень молодо, хотя кинофирмы существовали в Софии с 1910 года. Производство долгое время было в руках случайных предпринимателей. Фильмы ставились силами театральных актеров, зачастую беспомощных на экране.
После второй мировой войны в Софии построили киностудию. Появилась необходимая материальная база, современная техника. Но художественного опыта не было. Начинали, в сущности, на пустом месте. Режиссерам пришлось осваивать азбуку мастерства, операторам — учиться снимать, сценаристам — писать сценарии. На первых порах пошли в ход неизбежные театральные штампы.



Не умели создать атмосферу реальной жизни. Сбивались на иллюстративность, ходульность.
Апостол Карамитев начал сниматься в этот трудной период. Он пришел на студию в 1950 году. Киноискусство новой Болгарии только рождалось («Утро над родиной» — второй фильм, поставленный после национализации).
Актеров в то время подбирали по внешним данным. Похож на задуманный персонаж — значит подходит.
Карамитев с его фигурой атлета получал роли спортсменов, разведчиков — ловких и сильных людей. Мы не раз видели, как

он плавает, скачет на лошади, носится по футбольному полю. Действительно, здорово. Зрителям это нравилось.

Иногда он играл отрицательных персонажей: врага новой власти в «Утре над родиной», инженера-вредителя в фильме «В ночь на тринадцатое». Образы были несложными — без глубин, без подтекста. Но типаж убеждал. Апостол Карамитев может казаться злым, неприятным. В нем есть жесткость, и он не боится ее обнаружить.

Инженер Примов, герой детектива «В ночь на тринадцатое», — явный злодей. Зато веселый шофер Мишо в «Это случилось на улице» и футболист Радослав в «Любимце № 13» — отличные парни. Их прямодушие видно с первого взгляда. Тут уж не ошибешься.

За последние годы на софийской студии многое изменилось. Начали разрушаться привычные схемы. Их вытесняют реальные наблюдения: точно увиденный быт, живые пейзажи, люди, которые больше не кажутся манекенами. Молодое кино Болгарии набирает настоящую силу. «Бедная улица», «Первый урок»,

«В НОЧЬ НА ТРИНАДЦАТОЕ»

«Как молоды мы были», «Плененная стая» — фильмы, которые получили признание и у себя на родине, и за границей. К сожалению, Карамитев в них не снимался. Его не без оснований считают чересчур «театральным». Современное кино требует большей естественности. Чувство должно выявляться свободно. Игра без аффектации, без приподнятых жестов и преувеличенной мимики стала законом актерского существования на экране.

Апостол Карамитев не всегда соблюдает этот закон. Он сформировался как театральный актер, и фильмы, в которых он долгое время снимался, напоминали экранизированные спектакли. Теперь ему нелегко изменить манеру игры. Но он готов это сделать. В последней картине с его участием, «Двое под небом», немало удачных сцен. Актер попытался создать своеобразный и трудный характер. Чувствуется, что он много работал, стремясь избежать декламации и нажима. Образ Стефана, молодого человека, восставшего против мещанской среды, получился правдивым, хотя и не слишком значительным.

Апостол Карамитев очень критично относится к своей работе в кино. Он понимает, что настоящие роли еще впереди. Он их ждет.

ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА

Без жалости, 1947. Реж. Альберто Латтуада. Роль Марчеллы; Огни варьете, 1951. Реж. Альберто Латтуада, Федерико Феллини. Роль Мелины; Закрытые ставни, 1951; Красивая горничная ищет места, 1951; Семь часов несчастий, 1951; Европа, 1951, 1951. Реж. Роберто Росселлини. Роль Джульетты; Ванда-грешница, 1952; Белый шейх, 1952. Реж. Федерико Феллини. Роль Кабирии; Роман моей жизни, 1953; На окраине большого города, 1953. Реж. Карло Лидзани. Роль Джины; Честные женщины, 1953; 100 лет любви, 1953; Дорога, 1954. Реж. Федерико Феллини. Роль Джельсомины; Улица Падуи, 46, 1954; Мошенники, 1955. Реж. Федерико Феллини. Роль Ирис; Доброй ночи, адвокат! 1955; Ночи Кабирии, 1957. Реж. Федерико Феллини. Роль Кабирии; Фортунелла, 1957. Реж. Эдуардо де Филиппо. Роль Нанды; Ад в городе, 1958. Реж. Ренато Кастеллани. Роль Лины; Ионс и Эрдме, 1959. Реж. Виктор Викас. Роль Эрдме; Девушка, одетая в искусственный шелк, 1959. Реж. Жюльен Дювивье, «Джульетта и духи», 1965. Реж. Федерико Феллини. Роль Джульетты.

ОТТО ВИЛЬГЕЛЬМ ФИШЕР

Бургтеатр, 1936; Последний Антон, 1939; Моя дочь живет в Вене, 1940. Реж. Э. Эмо. Роль Карла Гаузера; Крестьянин-клятвопреступник, 1941; Вена 1910 года, 1942; Любовь летом, 1942; Обе сестры, 1943; Семь писем, 1944. Реж. Отто Питтерман; Игра, 1944; Счастье в пути, 1944; Шива и плод виселицы, 1945; Светящаяся тень, 1945; Скажи наконец да, 1945; Бессмертное лицо, 1949; Розы любви, 1949; Сказки счастья, 1949; Триумф любви, 1949; Проигранные бега, 1950; Туда и сюда, 1950; Большая любовь эрцгерцога Иоганна, 1950; Гейдельберский романс, 1951. Реж. Пауль Ферхёвен; Дни, проведенные в мечтах, 1951; Последний рецепт, 1951. Реж. Рольф Хансен. Роль Ганса Фалькнера; Цветет тысяча красных роз, 1952; Я так к тебе привык, 1952; Когда мы встретимся вновь, 1952; Куба-Кабана, 1952. Реж. П. Бух; Мечтательные уста, 1952. Реж. Иозеф фон Баки; Сердце фальшивит, 1953; Пока ты со мной, 1953. Реж. Гаральд Браун. Роль Франка Торнау; Дневник влюбленной, 1953. Реж. Иозеф фон Баки; Любовная история, 1953; Портрет незнакомки, 1954; Наполеон, 1954; Людвиг II — величие и падение одного короля, 1954. Реж. Хельмут Койтнер. Роль короля Людвига; Хануссен, 1955. Реж. О.-В. Фишер; Я ищу тебя, 1955. Реж. О.-В. Фишер. Роль Пауля Веннера; Мой отец актер, 1956; Властелин без короны. 1957; Эль Хаким, 1957. Реж. Рольф Тиль. Роль Ибрагима; Скандал в Ишле, 1957; ...и ничего, кроме правды, 1958; Герои, 1958; Дон Везувио и дом бродяг, 1958; Петер Фосс, миллионщик, 1958; Дама с жемчугами, 1958; Черная Лорелея, 1959; Водоворот, 1959; Люди в отеле (Гранд отель), 1959. Реж. Готфрид Рейнгардт; И это в понедельник утром, 1959; Прощание с облаками, 1959; Гигантское колесо, 1961. Реж. Геза Радовани; Не всегда можно быть икрой, 1961. Реж. Георг Маришка. Роль Томаса Ливена; Аксель Мунте — врач из Сан-Мишель, 1962. Реж. Рудольф Югерт. Роль Акселя Мунте; Завтрак в двуспальной кровати, 1963. Реж. Аксель фон Амбессер; Тайна черной вдовы, 1963. Реж. Ф. И. Готлиб.

ГЕНРИ ФОНДА

Фермер берет себе жену, 1935. Реж. Виктор Флеминг; Я слишком много мечтаю, 1935; Далеко на Восток, 1935. Реж. Генри Кинг; Тропинка одинокой сосны, 1936. Реж. Генри Хетауэй. Роль Дэва; Лунная соната, 1936. Реж. В. А. Сейтер; Мот, 1936. Реж. Р. Вальш; Вы живете только один раз, 1937. Реж. Фриц Ланг. Роль Эдди Тэйлора; Крылья утра, 1937; Та самая женщина, 1937; Иезавель, 1938. Реж. Уильям Уайлер. Роль Престона Диллиарда; Блокада, 1938. Реж. Уильям Дитерле. Роль Марко; Я снова встретил свою любовь, 1938; Отродье Севера, 1938; Безум-

ная мисс Мэнтон, 1938; Юный мистер Линкольн, 1939. Реж. Джон Форд. Роль Авраама Линкольна; Барабаны в долине, 1939; Давайте жить, 1939; История Александра Грэхема Белла, 1939. Реж. Ирвин Кэмминг; Джесси Джеймс, 1939. Реж. Генри Кинг; Гроздья гнева, 1940. Реж. Джон Форд. Роль Тома Джоада; Лилиан Рассел, 1940; Возвращение Франка Джамеса, 1940; Дикие гуси зовут, 1941; Ты принадлежишь мне, 1941; Сказки Манхэттена, 1942. Реж. Жюльен Дювивье; Кольца на ее пальцах, 1942; Чудесный дурман, 1942; Большая улица, 1942; Инцидент в Окс-Бау, 1943. Реж. Уолтер Уэнджер; Бессмертный сержант, 1943; Леди Ева, 1945. Реж. П. Стюржес; Моя дорогая Клементина, 1946. Реж. Джон Форд. Роль Уайта Ирпа; Беглец, 1947. Реж. Джон Форд. Роль беглого священника; Долгая ночь, 1947. Реж. Анатоль Литвак; Дэзи Кэньон, 1947; Форт Апач, 1948. Реж. Джон Форд; Наш веселый путь, 1948; Мистер Робертс, 1955. Реж. Джон Форд и Мервин Ле Рой; Война и мир, 1956. Реж. Кинг Видор. Роль Пьера Безухова; Не тот человек (Самец), 1957. Реж. Альфред Хичкок; Двенадцать разгневанных мужчин, 1957. Реж. Сидней Люмет. Роль Дэвиса; Жестяная звезда (Звезда шерифа), 1957. Реж. А. Манн. Роль Морга Хикмана; Человек, понимавший женщин, 1959. Реж. Нанелли Джонсон; Буря в Вашингтоне (Совет и согласие), 1961. Реж. Отто Преминжер; Два золотых кольта, 1963. Реж. Эдвард Дмитрик. Роль Шерифа; Самый достойный. 1964; Реж. Франклин Шеффнер. Роль кандидата в президенты.

ЯНА БРЕЙХОВА

Свинцовый хлеб, 1953. Реж. Иржи Секвенс. Роль Пидялки; Вина Владимира Ольмера, 1956. Реж. Вацлав Гайер. Роль Камилы; Размолвка, 1956. Реж. Мирослав Губачек; Золотой паук, 1957. Реж. Павел Блюменфельд. Роль Марии; Щенки, 1957. Реж. Иво Новак. Роль Марии Марковой; Волчья яма, 1958. Реж. Иржи Вайс. Роль Яны; Жижковский романс, 1958. Реж. Збинек Бриних. Роль Яны; Мораль пани Дульской, 1958. Реж. Иржи Крейчик; Стремление, 1958. Реж. Войтех Ясный. Роль Ленки; Майские звезды, 1959. Реж. Станислав Ростоцкий. Роль Яны; Обреченные на жизнь (Пробуждение), 1959. Реж. Иржи Крейчик. Роль Итки Андрашевой; Высший принцип, 1960. Реж. Иржи Крейчик. Роль Яны Скаловой; Зеленые дали, 1961. Реж. Иво Новак. Роль Яны Мусилковой; Лабиринт сердца, 1962. Реж. Иржи Крейчик. Роль Яны Вавровой; Барон Мюнхгаузен (Приключения барона Прашила), 1962. Реж. Карел Земан. Роль принцессы Бианки; Сон капитана Лоя, 1962. Реж. Курт Метциг. Роль Патриции Бинчи; Сколько слов нужно для любви, 1963. Новелла «Пожалуйста, такси». Реж. Иржи Секвенс. Роль подруги лейтенанта; Воскресенье в будний день, 1963. Реж. Феликс Мариашши. Роль Яны Ландовой; Замок Грипсхольм, 1963. Реж. Курт Гофман. Роль Лидии; Дом на Копровой улице, 1964. Реж. Курт Гофман; Тот, кто рядом с тобой, 1964. Реж. Ульрих Тайн. Роль Бары Мелихаровой; Отвага на каждый день, 1965. Реж. Эвальд Шорм. Роль Веры.

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ

Августовское воскресенье, 1949. Реж. Лючано Эммер. Роль Эрколе; Надежды на море, 1949; Собачья жизнь, 1950. Реж. Стено, Марио Моничелли; Париж всегда Париж, 1951. Реж. Лючано Эммер; Против закона, 1951; Обвинительный акт, 1951; Девушки с площади Испании, 1951. Реж. Лючано Эммер. Роль Марчелло; Чувственность, 1951. Реж. Клементе Фракасси; Герои воскресного дня, 1952. Реж. Марио Камерини; Повесть о бедных влюбленных, 1953. Реж. Карло Лидзани. Роль Уго; Люли, 1953; Лихорадка жизни, 1953; Черные перья, 1953; Аллея надежды, 1953; Лучше поздно, чем никогда. 1953; Дни любви, 1954. Реж. Джузеппе де Сантис. Роль Марселино; Рабыня греха, 1954; Издательство Рикорди, 1954. Реж. Кармине Галлоне. Роль Доницетти; Грех одного негодяя, 1955; Прекрасная мель-

ничиха, 1955; Там-Там Майумбе, 1955; Судьба — это только женщина, 1956; Вечная цепь, 1956; Принцесса Канарская, 1956; Самый прекрасный момент, 1956. Реж. Лючано Эммер. Роль Пьетро; Отцы и дети, 1957. Реж. Марио Моничелли. Роль Чезаре Маркетти; Самая прекрасная горка, 1957; Соленая девчонка, 1957; Белые ночи, 1957. Реж. Лукино Висконти. Роль Марио; Врач и знахарь, 1958; Неведомые обычаи, 1958; Летние рассказы, 1958; Один гектар неба, 1959. Реж. Аглауко Казадио. Роль Северино; Закон, 1959. Реж. Жюль Дассен; Любовь и горе, 1959; Сладкая жизнь, 1959. Реж. Федерико Феллини. Роль Марчелло Рубини; Фердинанд I, король Неаполя, 1960. Реж. Джанни Франчолини; Призраки в Риме, 1960. Реж. Антонио Пьетранжели; Ночь, 1961. Реж. Микеланджело Антониони. Роль Джиованни; Убийца. 1961. Реж. Элио Петри. Роль Марчелло; Моя любовь, 1961. Реж. М. Болоньини; Развод по-итальянски, 1961. Реж. Пьетро Джерми. Роль Фердинанда Чефалу; Частная жизнь, 1962. Реж. Луи Малль; Семейная хроника, 1962. Реж. Валерио Дзурлини; Восемь с половиной, 1962. Реж. Федерико Феллини. Роль Гвидо Ансельми; Вчера, сегодня, завтра, 1963. Реж. Витторио де Сика; Товарищи, 1964. Реж. Марио Моничелли. Роль Синигалья; Человек с пятью шарами, 1964. Реж. Марко Феррери; Иностранец, 1964. Реж. Лукино Висконти; Час смерти, 1964. Реж. Франческо Рози; Брак по-итальянски (по пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано»), 1964. Реж. Витторио де Сика. Роль Доменико; Казанова 70, 1964. Реж. Марио Моничелли. Роль Казановы.

ЛЮЦИНА ВИННИЦКА

Под фригийской звездой, 1955. Реж. Ежи Ковалерович. Роль Мадзи; Настоящий конец большой войны (Этого забыть нельзя), 1957. Реж. Ежи Кавалерович. Роль Ружи; Поезд, 1959. Реж. Ежи Кавалерович. Роль Марты; Безмолвная звезда, 1960. Реж. Курт Метциг. Роль репортера телевидения; Крестоносцы, 1960. Реж. Александр Форд. Роль княгини Анны Мазовецкой; Мать Иоанна от ангелов, 1961. Реж. Ежи Кавалерович. Роль Иоанны; Час пунцовой розы, 1963. Реж. Галина Белиньска. Роль Элеоноры; Дневник пани Ганки, 1963. Реж. Станислав Ленартович. Роль Ганки; Костюм почти новый, 1963. Реж. Влодимеж Хаупе. Роль пани.

ФАТЕН ХАМАМА

Счастливый день, 1952; Борьба в долине, 1953. Реж. Юсеф Аш-Шахин. Роль Амаль; Встреча со счастьем, 1954. Реж. Эз-Эль Дин Зульфакар. Роль Эсхан; Борьба в порту, 1954. Реж. Юсеф Аш-Шахин; Любовь и слезы, 1956. Реж. Камаль Эль Шейх. Роль Фатмы; С нами бог, 1957. Реж. Эз-Эль Дин Зульфакар; Ночь без утра, 1957. Реж. Салах Абу Сейф. Роль Нади; Песни соловья, 1957. Реж. Баракат; Темные воды, 1958. Реж. Юсеф Аш-Шахин; Я не стану плакать, 1958; Не прячьте солнце, 1958. Реж. Салах Абу Сейф; Крик птицы, 1959. Реж. Генри Баракат. Роль Амины; Тайна письма, 1959. Реж. Камаль Эль Шейх; Их пути разошлись, 1960; Река любви, 1960. Реж. Эз-Эль Дин Зульфакар. Роль Наваль; Нет времени для любви, 1961. Реж. Салах Абу Сейф; Свидание с жизнью, 1961; Не пытайся изменить солнцу, 1961; Открытая дверь, 1964. Реж. Баракат. Роль Лейлы.

ЛОРЕНС ОЛИВЬЕ

Свадебное путешествие, 1927; Соломенная вдова, 1929; Слишком много плутов, 1930; Друзья и любовники, 1931; Желтый билет, 1931; Западный проход, 1932; Полное взаимопонимание, 1933; Невеселое занятие, 1933; Как вам это понравится

(по пьесе Шекспира), 1936. Реж. Пауль Циннер; Московские ночи, 1936; Пламя над Англией, 1937. Реж. Уильям К. Ховард; Развод леди X, 1938; Грозовой перевал, 1939. Реж. Уильям Уайлер. Роль Хитклиффа; Самолеты типа Q, 1939; Ребекка, 1940. Реж. Альфред Хичкок. Роль Максима Д'Уинтера; Гордость и предубеждение, 1940. Реж. Р. Л. Леонард; 21 день, 1940. Реж. Бэзил Дин; Леди Гамильтон (Эта женщина Гамильтон), 1941. Реж. Александр Корда. Роль адмирала Нельсона; 49-я параллель, 1941; Полурай, 1943; Генрих V, 1944. Реж. Лоренс Оливье. Роль Генриха V; Гамлет, 1948. Реж. Лоренс Оливье. Роль Гамлета; Магический удар, 1951; Керри, 1952. Реж. Уильям Уайлер; Опера нищих, 1953. Реж. Питер Брук. Роль Мэккита. Ричард III, 1955, Реж. Лоренс Оливье. Роль Ричарда III. Принц и комедиантка (по пьесе Реттигана), 1957. Реж. Лоренс Оливье; Ученик дьявола (по пьесе Шоу), 1959. Реж. Г. Гамильтон. Роль генерала Баргойна; Комедиант (по пьесе Осборна), 1960. Реж. Тони Ричардсон. Роль Арчи Рейса; Судебный процесс, 1962. Реж. Питер Гленвилл. Роль Грэхема Уира.

РАДЖ КАПУР

Огонь, 1948. Реж. Радж Капур; Сезон дождей, 1949. Реж. Радж Капур; Бродяга, 1951. Реж. Радж Капур. Роль Раджа; Чистильщики, 1954. Продюсер и худож. руководитель Радж Капур. Реж. Пракаш Арора; Господин 420, 1955. Реж. Радж Капур. Роль Раджа; Под покровом ночи, 1956. Реж. Шамбу Митра, Амит Митра. Роль крестьянина; Четыре дороги, 1958. Реж. Ходжа Ахмад Аббас. Роль Говинды; Я опьянен, 1959. Реж. Нареш Сахгал; Хороший человек, 1959. Реж. Радж Капур; Земля, по которой течет Ганг, 1961. Реж. Радж Капур; Сангам, 1965. Реж. Радж Капур.

МИШЕЛЬ МОРГАН

Мадемуазель Моцарт, 1935. Статистка; Парижская жизнь, 1935. Статистка; Майерлинг, 1936. Реж. Анатоль Литвак. Статистка; Малышка, 1936; Дочь за отца, 1936; Мои тетки и я, 1936; Буря, 1937. Реж. Марк Аллегре; Простофиля, 1937. Реж. Марк Аллегре; Набережная туманов, 1938. Реж. Марсель Карне. Роль Нелли; Коралловый риф, 1939. Реж. Морис Глейз; Обольстительница, 1939; Закон Севера, 1939. Реж. Жак Фейдер. Роль Жаклин; Небесные музыканты, 1939; Буксиры. 1939. Реж. Жан Гремийон; Такой-то отец и сын, 1940. Реж. Жюльен Дювивье; Жоан в Париже, 1940; Любовь и свинг, 1940; Два билета в Лондон, 1943; Повсюду и везде, 1943; Проход в Марсель, 1944; Погоня, 1946; Пасторальная симфония, 1946. Реж. Жан Деланнуа. Роль Гертруды; Глазами воспоминаний, 1948. Реж. Жан Деланнуа. Роль Клер; Падший идол, 1948. Реж. Кэрол Рид. Роль Жюли; Фабиола, 1949; Вот она, красавица, 1950. Реж. Жан-Поль Ле Шануа; Стеклянный замок (по роману Викки Баум «Разве знаешь?»), 1950. Реж. Рене Клеман; Мария Шапделен, 1950. Реж. Марк Аллегре; Странная мадам X, 1951. Реж. Жан Гремийон; Семь смертных грехов, 1952. Новелла «Гордость». Реж. Клод Отан-Лара; Минута откровенности, 1952. Реж. Жан Деланнуа. Роль мадам Ришар; Горделивые, 1953. Реж. Ив Аллегре. Роль Нелли; Судьбы, 1954. Новелла «Жанна д'Арк». Реж. Жан Деланнуа. Роль Жанны д'Арк; Одержимость, 1954. Реж. Жан Деланнуа; Большие маневры, 1955. Реж. Рене Клер. Роль Марии-Луизы; Наполеон, 1955; Оазис. 1955. Реж. Ив Аллегре; Ночная Маргарита, 1955. Реж. Клод Отан-Лара. Роль Маргариты; Мария Антуанетта, 1955. Реж. Жан Деланнуа. Роль Марии Антуанетты; Если бы Париж нам рассказал..., 1956; Поворот ручки, 1956.

Реж. Дени де ла Пательер; Сбор урожая, 1957; Двуликое зеркало, 1958. Реж. Андре Кайятт. Роль Мари-Жозе; Летние рассказы, 1958; Максим, 1958; Почему ты так поздно приходишь?.., 1959. Реж. Анри Декуэн. Роль Женщины-адвоката; Зимние каникулы, 1959. Реж. Камилло Мастрочинкве; Люди в отеле (Гранд отель), 1959. Реж. Готфрид Рейнгардт. Роль балерины Грушинской; Альберта, 1960; Злодеи, 1960. Реж. Робер Оссейн. Роль Тельмы Руленд; Ноэль Фортюна, 1960. Реж. Алекс Жоффе. Роль Жюльетты; Источник трех правд, 1961. Реж. Франсуа Вийе. Встречи, 1962. Реж. Филипп Агостини; Преступление нельзя искупить, 1962. Реж. Жерар Ури; Констанция в аду, 1964. Реж. Франсуа Вийе; Потерянные следы, 1964. Реж. Жак Робен; Круги под глазами, 1964. Реж. Робер Оссейн. Роль мадам Вольмер.

СИМОНА СИНЬОРЕ

Очаровательный принц, 1941. Реж. Жан Буайе. Статистка; Болеро, 1941, Реж. Жан Буайе. Роль горничной; Вечерние посетители, 1942. Реж. Марсель Карне. Статистка; Прощай, Леонар!, 1943. Реж. Пьер Превер. Роль немой цыганки; Идеальная пара, 1945. Реж. Бернар-Ролан и Раймон Руло. Роль горничной; Демоны зари, 1946. Реж. Ив Аллегре. Роль служанки; Макадам, 1946. Реж. Марсель Блистен. Худож. руководство Жака Фейдера. Роль Жизели; Фантомас, 1947. Реж. Жан Саша; Деде из Антверпена, 1947. Реж. Ив Аллегре. Роль Деде; Против ветра, 1947. Реж. Чарлз Крайтон; Тупик двух ангелов, 1948. Реж. Морис Турнер. Роль Марианны; Проделки, 1949. Реж. Ив Аллегре. Роль Доры; Карусель, 1950. Реж. Макс Офюльс. Роль Леокади; Затравленний, 1950. Реж. Борис Левин. Роль Денизы Вернон; Тень и свет, 1950. Реж. Анри Калеф. Роль Изабеллы Лериц; Золотая каска, 1952. Реж. Жак Беккер. Роль Мари; Тереза Ракен, 1953. Реж. Марсель Карне. Роль Терезы Ракен; Роза ветров, 1954. Новелла «Жанина». Реж. Яника Беллон. Общее руководство Иориса Ивенса. Роль Жанины; Дьявольские души, 1955. Реж. Анри-Жорж Клузо. Роль Николь; Смерть в этом саду, 1956. Реж. Луис Бюнуэль. Роль Джин; Салемские колдуньи, 1957. Реж. Раймон Руло. Роль Элизабет Проктор; Место наверху (Путь в высшее общество), 1958. Реж. Джек Клейтон. Роль Элис Эйзгилл; Адуя и ее товарки, 1960. Реж. Антонио Пьетранжели. Роль Адуи; Удары судьбы, 1960. Реж. Франсуа Леттерье. Роль Роберты; Знаменитые любовные истории, 1961. Реж. Мишель Буарон. Роль Женни де Лакур; Судебный процесс, 1962. Реж. Питер Гленвилл. Роль Анн; День и час, 1963. Реж. Рене Клеман. Роль Терезы Дютей; Корабль дураков, 1964. Реж. Стенли Крамер.

АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ

Утро над родиной, 1951. Реж. Антон Маринович, Стефан Сырчаджиев. Роль Велизарова; Под игом, 1952. Реж. Дако Даковский. Роль дьякона Викентия; Наша земля, 1953. Реж. Антон Маринович. Роль капитана Велкова; Песня о человеке, 1954. Реж. Борислав Шаралиев. Роль Будинова; Герои Шипки, 1955. Реж. Сергей Васильев. Роль ополченца Петко; Это случилось на улице, 1956. Реж. Янко Янков. Роль шофера Мишо Крыстева; Легенда о любви, 1957. Реж. Кирил Илинчев. Роль Ферхада; Гайдуцкая клятва, 1958. Реж. Петр Василев. Роль воеводы Страхила; Любимец № 13, 1958. Реж. Владимир Янчев. Роли Радосвета, и Радослава; Дорога проходит через Беловир, 1960. Реж. Петр Василев. Роль Стамена; Три звезды, 1960. Реж. Золтан Варкони. Роль разведчика Михаила; В ночь на тринадцатое, 1961. Реж. Антон Маринович. Роли Тодора и Пырвана Примовых; Мастер на все руки, 1961. Реж. Петр Василев. Роль Апостола; Двое под небом, 1961. Реж. Борислав Шаралиев. Роль Стефана.

СОДЕРЖАНИЕ

ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА 5
ОТТО ВИЛЬГЕЛЬМ ФИШЕР 15
ГЕНРИ ФОНДА 25
ЯНА БРЕЙХОВА 34
МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ 42
ЛЮЦИНА ВИННИЦКА 54
ФАТЕН ХАМАМА 67
ЛОРЕНС ОЛИВЬЕ 75
РАДЖ КАПУР 88
МИШЕЛЬ МОРГАН 95
СИМОНА СИНЬОРЕ 107
АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ 120
Фильмографическая справка 129

С О К О Л Ь С К А Я
А Р И А Д Н А Л Е О Н И Д О В Н А
«АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО»
выпуск второй

М. «Искусство» 1965. 136 стр. 778И

Редактор Н. Р. МЕРВОЛЬФ. Оформление и макет книги А. И. ПРИЙМАКА. Художественные редакторы Я. М. ОКУНЬ и Е. И. ШИЛИНА. Корректоры Н. Н. ПРОКОФЬЕВА и Г. Г. ЭЛЬКИНА. Подписана в печать 20/VII-1965. Формат бумаги 60x84 1/16. Печатных листов 8,5 (условных 7,9). Учетно-издательских листов 8,71. Тираж 350.000 экз. (1 завод — 150.000 экз.) М-25978. «Искусство». Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Цена 1 р.

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

серия

«Мастера зарубежного кино»

●

Е. КАРЦЕВА
БЭТТ ДЭВИС

●

В. НЕДЕЛИН
КИНОРЕЖИССЕР
СТЕНЛИ КРЕЙМЕР

●

М. СУЛЬКИН
КИНОАКТЕР
ЭРВИН ГЕШОННЕК

●

КИНОРЕЖИССЕР
АНДЖЕЙ МУНК

●

И. СОЛОВЬЕВА
В. ШИТОВА
ЖАН ГАБЕН

1 руб.