АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Вышли из печати:

Серия «Мастера зарубежного кино»

В. Неделин
«СТЭНЛИ КРЕЙМЕР»

А. Гершкович
«ЗОЛТАН ФАБРИ»

И. Янушевская, В. Демин
«ЖАН МАРЭ»

Е. Карцева
«БЭТТ ДЭВИС»

Издательство «Искусство» Москва 1970

АКТЕРЫ

ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Георгий Калоянчев

Анджей Лапицкий

Джерри Льюис

Анна Маньяни

Жанна Моро

Робер Оссейн

Ирен Папас

Ирина Петреску

Любиша Самарджич

Стефания Сандрелли

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

ГЕОРГИЙ КАЛОЯНЧЕВ

В Болгарии об этом актере не говорят равнодушно. Его называют ласковым именем Калата, которое он получил от коллег по Театральному институту. Стоило только Калоянчеву появиться на театральных подмостках, стоило принять участие в первых болгарских фильмах, завоевать симпатии зрителей, как имя Калата получило гражданственность, становясь выражением любви, симпатии и преклонения перед актером и человеком.

Профессиональная деятельность Калоянчева соответствует масштабам его таланта – от эстрадных номеров и юмористических передач по радио и телевидению до больших, сложных, остросатирических, гротесково заостренных, трагикомических или драматических ролей в театре и кино. Его путь в искусстве всегда сопровождается неожиданностями, иногда счастливыми, иногда грустными, которые, однако, всегда помогают Калоянчеву подняться на новую ступень развития как актера.

Георгий Калоянчев родился 13 января 1925 года в приморском городе Бургасе. В школе не проявлял большой склонности к наукам, но неожиданно для родителей успешно закончил курс занятий в гимназии. Конечно, и здесь не обошлось без инцидентов. Склонность к юмору и веселым историям, мастером которых Георгий был еще сызмала, сделали его любимцем не только школьников, но и учителей. Однажды на экзамене он так ловко и уверенно сымитировал интонации немецкой речи, что все присутствующие пришли в восторг. Один только преподаватель немецкого языка разобрался, что из уст Калоянчева низвергается бессмысленный набор слов, но и тот был так удивлен дерзостью гимназиста, что поставил ему желанную удовлетвори-

тельную оценку со словами: «Парень, из тебя выйдет большой актер».

Другого мнения были друзья и наставники Георгия по Театральному институту, куда вскоре ему удалось поступить. Уроки актерского мастерства с трудом даются этому увальню из провинции, о системе Станиславского, о магическом «если бы» он никогда раньше не слышал. К тому же вежливое удивление окружающих, взгляды свысока не добавляют смелости. Но происходит то, что рано или поздно должно было произойти: долгие консультации с актрисой Бургасского театра Тинкой Ангеловой послужили своеобразным катализатором, количество полученной им самой разнообразной информации перешло, наконец, в качество игры, и на первом же курсовом просмотре этюд Калоянчева прерывается восторженным криком: «Браво!». Добавим, что за всю историю Театрального института Калоянчев оказался единственным студентом, который окончил первый курс, участвуя в одиннадцати экзаменационных этюдах. А еще через год его пригласили в Народный театр на главную роль в пьесе тогда еще молодого болгарского драматурга Анжея Вагенштайна «По московскому времени». О самой этой пьесе мы найдем в истории болгарского театра только упоминание, тогда как игра Калоянчева была расценена авторитетными критиками как свидетельство о рождении молодого и большого таланта.

В 1952 году Калоянчев заканчивает Театральный институт, участвуя в нескольких постановках студентов-актеров, а также в работах режиссеров-дипломников, и поступает в труппу Народного театра. Однако на протяжении следующих пяти пет он выступает только в одной серьезной роли. Чаще всего ему приходится заменять заболевших коллег. За несколько часов до представления он готовит роль и вдохновенно претворяет ее на сцене. Именно тогда художественный руководитель театра сказал о Калоянчеве: «Он может играть все. Он может даже бабу сыграть».

Еще студентом Калоянчев дважды снялся в кино. В фильме «Утро над Родиной» эпизодическая роль веселого и доброго цыгана Сали: блестящие зубы, широкая улыбка, задорные глаза... В фильме «Димитровградцы» его партнерами были известный драматический актер Иван Димов, а также советские

киноактеры – Б. Чирков и И. Макарова. Преодолев голую схему сценарного образа, Калоянчев в роли Штери смог создать запоминающийся характер яркого, незаурядного человека, близкого по темпераменту самому актеру, – жизнерадостного, остроумного, земного и романтического одновременно.

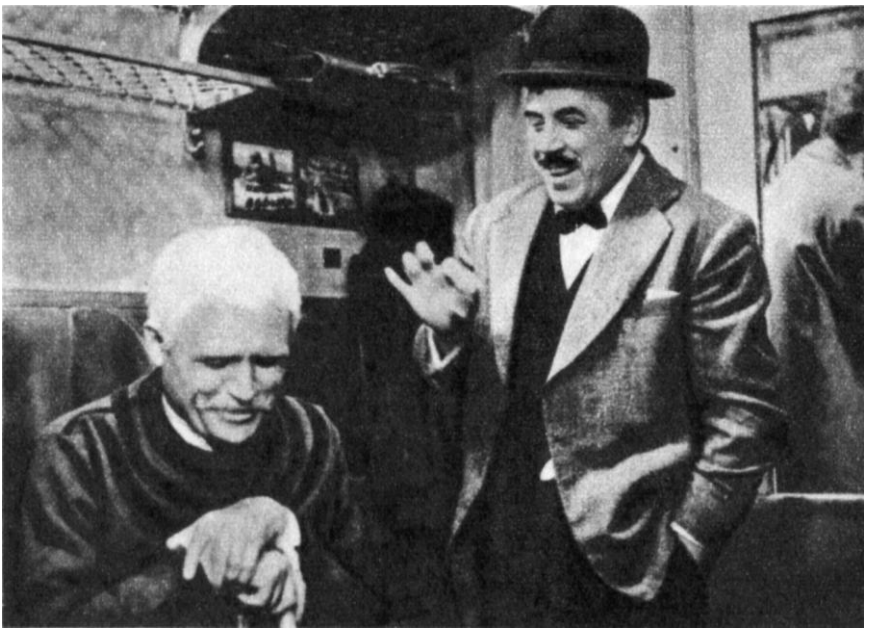
Возвращаясь теперь к годам, когда болгарское кино только зарождалось, когда кинематографическое мастерство его создателей еще не окрепло, оценивая первые работы молодого тогда актера с

«Первый урок»

сегодняшней точки зрения, мы не можем не отметить с чувством удовлетворения, насколько эти роли превосходят как общий уровень постановок, так и большинство тогдашних актерских работ. Как ни странно, именно эти небольшие, но колоритные кинематографические роли Калоянчева становятся помехой дальнейшей работе в театре. Возникло мнение, что кино якобы испортило его актерские способности, в связи с чем Калоянчева даже отказались включить в труппу вновь организованного Сатирического театра. Только заступ-

ничество многих театральных актеров позволило Калоянчеву поступить в эту труппу.

Жизнь Сатирического театра началась премьерой «Бани» Маяковского, где Калоянчеву была доверена роль Велосипедкина. И снова произошло чудо – второстепенный герой стал гвоздем постановки, самым живым образом, внешне и внутренне подвижным, эмоционально заразительным. Разбив предубеждение ортодоксальных театралов, Калоянчев до сего дня получает в Сатирическом театре центральные роли: Присыпкин, Артуро Уи, Бидер-



«Самая длинная ночь»

«Золотой зуб»

ман, Сила Копилов, Хлестаков, Големанов и другие. Каждая роль в репертуаре этого актера становится открытием, доказательством все растущего комедийного таланта. Его герои отличаются броским рисунком внешнего облика и сразу же приковывают к себе внимание зрителей. В каждом образе Калоянчев находит нечто характерное, сатирическое, иногда открыто гротесковое, что придает особую значимость и масштаб создаваемому образу.

Может быть, здесь причина того, что Калоянчев никогда не пренебрегает эпизодическими ролями.

Даже находясь на вершине своей славы, он с готовностью выходит на съемочную площадку для маленькой сценки, иногда в несколько слов. Вспомним лирико-комедийную роль Спиро Кирова в «Мастере на все руки» или «злодейскую маску» в фильме «Малышка»; вспомним остроумного киномеханика-антифашиста в фильме «Первый урок» или тупого, но точного, как механизм, Милия из картины «Золотой зуб»... За дерзким, гротесково заостренным образом пожарного Караиванова в «Невероятной истории» последовала лирико-драматическая фигура Инспектора из фильма «Инспектор и ночь». После напряженной творческой работы над образом воспитателя Кондова в картине «Волчица» актер снова вернется к более маленькой по объему роли иллюзиониста в фильме «Самая длинная ночь». От парадоксальной, почти буффонадной роли в «Аэростате» (режиссер Бинка Желязкова) он доходит до драматическо-романтической роли Джордано Бруно в «Галилео Галилее» (режиссер Лилиана Кавани). От лирики к сатире, от драмы к гротеску и трагикомедии – вот путь Калоянчева в кино. Актер все время открывает зрителю нечто новое, неожиданное в своей творческой палитре.

«Невероятная история»

Творческое сотрудничество между Калоянчевым и Рангелом Вылчановым началось еще с институтской скамьи; студент-актер участвовал в большинстве постановок студента-режиссера. Во втором самостоятельном фильме Вылчанова Калоянчев получил большую роль, с которой он успешно справился. Немалых споров стоило режиссеру добиться утверждения на «серьезную» роль Инспектора признанного комедийного актера. Необходимо было бороться не только с недоверием, но и с привычной реакцией зрителей на хорошо известный облик Калоянчева, вызывающего улыбку уже первым своим появлением. Но режиссер и актер добились успеха. По ходу фильма этот смех перерастал в выражение искренней симпатии, в сочувствие и человеческое понимание. Юмор в руках Калоянчева стал дополнительной чертой драматического образа. Инспектор – не супергерой, не привычный по такому сюжету гениальный детектив, а обыкновенный человек, хотя и со странностями, которые как раз придают ему особенную жизненность и достоверность. Иной раз Инспектору приходится быть

грубым – его манера поведения определяется прежде всего поведением человека, который пытается его обмануть. Умные глаза Инспектора то жгут собеседника, то смотрят на него ласково или иронично, иногда доводя до замешательства своей добротой. В его голосе можно уловить нотки сухой деловитости, и остроумно и легко поднесенного парадокса, и грустной самоиронии, и поэтического мечтания.

Естественным продолжением этого образа была роль воспитателя Кондова в другом фильме Вылча-

«Инспектор и ночь»

нова, «Волчица», хотя на первый взгляд Кондов не похож на Инспектора: он лишен многословия, не склонен к самоиронии, не страдает приступами колебаний, тревожными сомнениями, и все же, искренний, простой, даже несколько простоватый, он создан для действия. Всю свою жизнь он подчинил основной педагогической задаче, которую новое время поставило перед ним как перед воспитателем и гражданином – коммунистом. Он принадлежит к той категории людей, которые, взявшись однажды за выполнение определенной работы, доводят ее

до конца с изумительной преданностью и настойчивостью.

Действие фильма разворачивается в воспитательной колонии для девушек, куда прибывает новенькая. Между директором школы Кондовым и учителем Кирилловым возникает спор о методах воспитания молодежи. Для Кириллова девушки – преступницы, и церемониться с ними нечего. Кондов видит в них доброе, человеческое начало, которое по разным причинам, не зависящим от них, не могло пока проявиться. Каждая девушка – своя судьба,

«Инспектор и ночь»

каждое досье – свидетельство трагедии, обвинительный акт против родителей и окружающих. Кондов побеждает в споре не потому, что он логичен и более аргументированно излагает свои мысли и доводы, а потому, что он по-человечески прав и его убежденность в правоте своего дела передается окружающим. Калоянчев в этой сцене подобен поэту в момент творчества. Выразительный жест, прерванное слово, искрящиеся гневно и страстно глаза, голос, то тихий, доходящий до шепота, то граничащий с криком, становятся завершающими

штрихами в целостном образе Кондова. Калоянчев позволяет себе резкие контрасты – от скупости до безудержного расточительства жестов и мимики; от интимных ноток в голосе до бурного потока гневных, изобличающих слов; от внешней скованности до самозабвенной экспрессии движений. Этот большой диапазон актерских приемов раскрывает образ с разных сторон и делает несовместимые на первый взгляд черты характера органически связанными и обусловленными.

С особым увлечением Калоянчев работал над своеобразным, обладающим большим символическим звучанием образом крестьянина Риксы из фильма «Аэростат». Главное действующее лицо фильма – аэростат, который оборвал путы, связывающие его с землей. В одно прекрасное утро он долетел до бедной деревушки и повис над крышами домов. Узнав о количестве шелка, из которого он сделан, крестьяне соседних сел начинают долгую и утомительную погоню за аэростатом. Мало-помалу они забывают о цели погони, очарованные его великолепием и свободным духом. Пока они раздумывают, взбесившаяся полиция расстреливает громадное искрящееся на солнце шелковое туловище аэростата... Рикса – вожак крестьянской группы. Рикса труслив, но прикрывает свою трусость напыщенными позами. Душевно добрый, он одним из первых осознает символическую силу и очарование аэростата, преследуемого им же самим. В этой роли Калоянчев снова дает простор своему воображению, фантазии, склонности к импровизации, создавая образ на грани эксцентрики и буффонады. Этого требовал не только индивидуальный образ Риксы, но и весь фильм, не лишенный символов и аллегорий.

«Аэростат»

«Галилео Галилей»

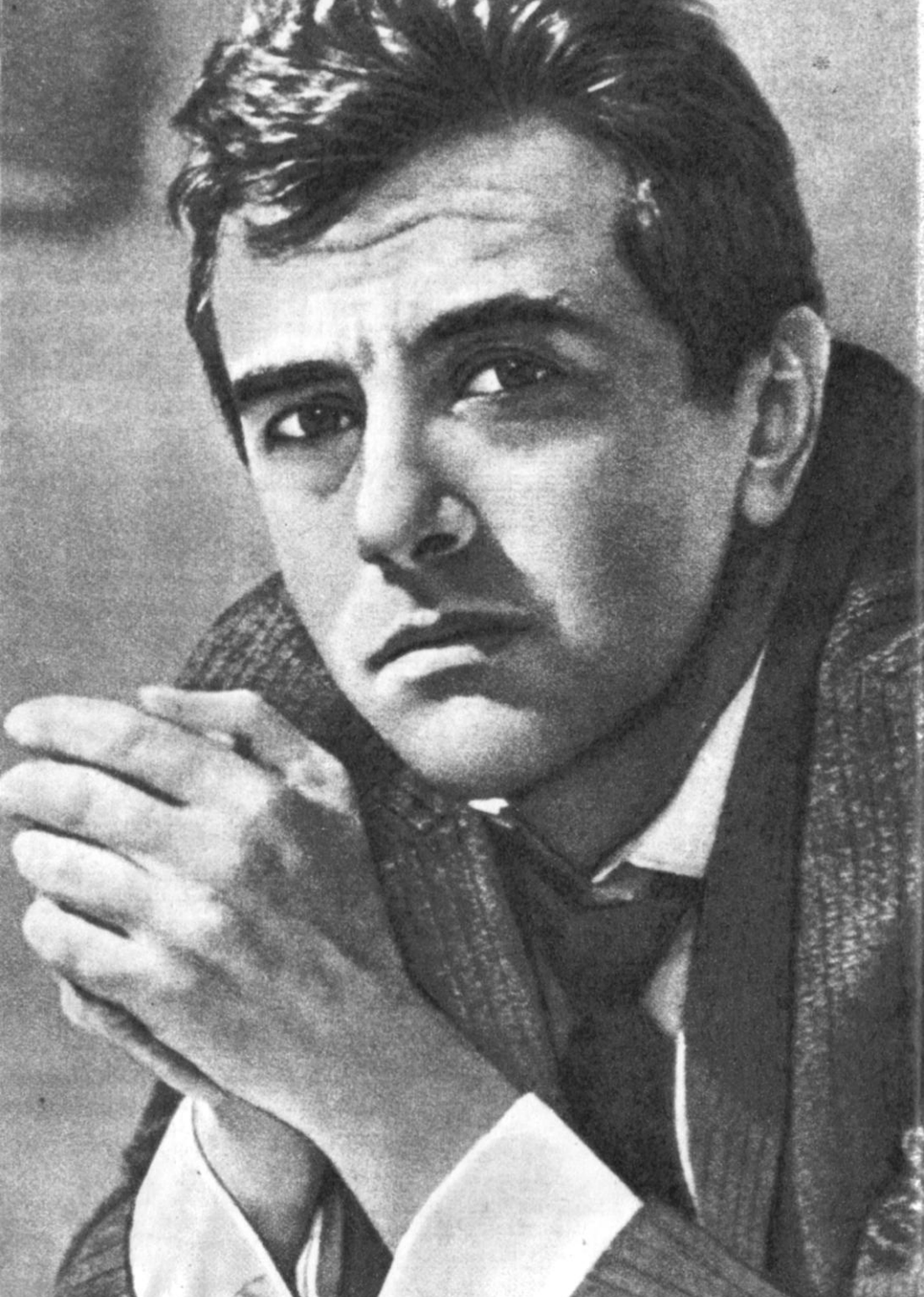
Две последние роли Калоянчева в кинематографе намного отличаются от всего, что он сделал до сих пор не только на театральной сцене, но и перед кинокамерой. Это Джордано Бруно в совместном итальянско-болгарском фильме «Галилео Галилей» и Эзоп из одноименного фильма режиссера Р. Вылчанова, который он делает совместно с чехословацкими кинематографистами. Этими работами Калоянчев доказал, что он может создавать не только комедийные, но и лирико-драматические образы. Актер взялся за создание роли Джордано Бруно,

привлеченный неистовой верой этого предшественника современной науки в правоту своей гипотезы. Калоянчев отказался от юмора и чудаковатости всех созданных им до сих пор персонажей, от всяких контрастов во внешнем рисунке героя. Он сосредоточил свое внимание на внутреннем мире Джордано Бруно, стремясь передать и художнически защитить его убежденность, отсутствие всякой склонности к компромиссу. Никогда до сих пор глаза актера не выражали такую богатую гамму чувств и переживаний – от восторга до обыкновенного человеческого страха перед смертью, от веры в силу логики до отчаянного неверия в гуманность католического суда.

Фильм «Эзоп» еще не закончен, и говорить об актерских удачах или неуспехах пока еще нельзя, но, мне кажется, не надо быть большим пророком, чтобы многого ждать от этого чрезвычайно интересного начинания.

Мастерство актера, уже ни для кого не подлежащее сомнению, в последние годы все более углубляется и отдаляется от комедийности. Кто знает, не поджидает ли Калоянчева успех в чисто трагической роли? Известно, что все большие комедийные актеры мечтают сыграть в трагедии. Думается, что кульминация актерской судьбы Калоянчева будет именно такой.

К. Герчева



АНДЖЕЙ ЛАПИЦКИЙ

У Анджея Лапицкого необычная кинокарьера. В кино считается обычной примерно такого рода история: помреж случайно (главное дело, «случайно») находит в толпе претендентов на роль молодого человека (еще чаще — очаровательную девушку), показывает его постановщику, тот нехотя снимает, и вот рождается новая звезда! Лапицкий стал звездой польского экрана вдруг, после первой же роли. Однако никто его «в толпе» не разыскивал. И ничего в этом «вдруг» не было неожиданного: в 1960 году, когда состоялся его кинодебют, Лапицкому было тридцать шесть лет и он пользовался большой известностью и уважением как актер и режиссер театра.

Отвлеченно говоря, не было никаких причин — по крайней мере внешних, — которые бы мешали тому, чтобы этот дебют состоялся на пять или десять лет раньше. Но он случился именно тогда, когда «польская школа кино», сделавшая чуть ли не единственной своей темой осмысление недавнего военного прошлого страны, начала расширять тематику и — в который уже раз! — переоценивать прошлое. Очевидно, Лапицкий потребовался польскому кино именно в этот трудный период, который в свое время отдельные критики называли кризисным периодом, но который был, как можно судить с перспективой в десятилетке, лишь временем творческих исканий и обращения к несравненно более сложной современной тематике.

Лапицкий был принципиально новым актером, потребовавшимся для показа новых героев польского кино. Чтобы понять это, вспомним незабываемого Мацека Хельмицкого — вдохновенное создание Анджея Вайды и покойного Збышека Цибульского. В «Пепле и алмазе» мир увидел трагедию

«Поиски прошлого»

поколения, еще мальчишками взявшегося за оружие, вынесшего на своих плечах главную тяжесть борьбы с фашистскими оккупантами и слишком юного, чтобы разобраться в том клубке интриг, каким представало польское Сопротивление, руководимое из Лондона. Это была трагедия обманутого поколения. Но они были не только жертвой истории, но и ее подсудимыми. И Вайда не только отдал Мацеку свою любовь и жалость, но и обвинил в неумении думать, анализировать, сравнивать...

Нет нужды повторять то, что написано об этом шедевре «польской школы» и этой роли Цибульского, – нам важно здесь обратить внимание лишь на давно подмеченный критиками факт: герой «Пепла и алмаза» погибает потому, что жил без «руководящей идеи», жил импульсами, по годаровскому термину – «на последнем дыхании». Для героев Лапицкого такая жизнь – их юность.

Он дебютировал в кино ролью, рассказывавшей о жизни одного из представителей того же самого поколения пистолетчиков и варшавских повстанцев. Это один из вариантов судьбы Мацека при условии нескольких «если бы». Если бы он ускользнул от патрупя и добрался до лесной банды Коссецкого, если бы смог потом убежать за границу и т. д.

«Поиски прошлого»

Фильм называется «Возвращение» (в советском прокате – «Поиски прошлого») и принадлежит режиссеру Ежи Пассендорферу и писателю Роману Братному. Пассендорфер – один из наиболее верных военной теме польских режиссеров. На его счету и строго документальный фильм «Покушение», воссоздавший историю казни в 1942 году палача Варшавы генерала Кутшера, и оптими-

стические «Цвета борьбы», показавшие сложные взаимоотношения различных сил польского Сопротивления, и эпическое полотно «Направление – Берлин» и ряд других картин, рассказывающих об отдельных эпизодах и целых эпохах борьбы за свободу Польши. Большинство его фильмов характеризуется предельной простотой сюжетного построения: с одной стороны – «наши», с другой – «враги»; между ними идет борьба, за перипетиями которой и следит зритель, с самого начала догадываясь о том, как она окончится. Но фильм «Возвра-

«Поиски прошлого»

щение», если не самый интересный, то, конечно, самый сложный в творчестве Пассендорфера по сегодняшний день, фильм, вызвавший споры и раздражение – у одних критиков, восторг – у других.

Сложен и герой Лапицкого. Сложен психологически. Неожиданность финала – элегантный мужчина, поразивший друзей юности своими манерами миллионера, шикарной машиной, оказывается слугой западного коммерсанта – это лишь «ловкий ход» сценариста, ничуть не более сложный, чем любая такая выдумка. Герой Лапицкого мог бы

CIRK
B

добиться большего на чужбине, он мог бы приехать и на собственной машине, но его личная драма не стала бы от этого проще.

Пятнадцать лет назад Седой был лихим солдатом «боевиком». Ему было тогда менее двадцати лет. У него был капитан, которым он восхищался. Были друзья, которым он беззаветно верил. Была девушка, связная их отряда, которую он любил. Главное же – было дело, дававшее смысл жизни. Сегодня нет ничего. И Седой, вернувшись в Варшаву, пытается вернуть прошлое...

Критики, увидевшие в фильмах Пассендорфера чуть ли не оскорбление героев Сопротивления, упускают из виду тот момент, что в Варшаву приезжает «недружественный свидетель». Для него невозможно признание, что, как бы его друзья, которых пощадила смерть, ни жили неустроенно и бедновато, они живут тем не менее реальной жизнью. У них есть трудности, но есть и вера в будущее: у него же – лишь чудовищная душевная опустошенность и циничное неверие ни во что.

Что увидел Седой? Капитан превратился в выжившего из ума скаредного старика. Сподвижник Анджей – в обывателя. А Инка – «ласточка», так любовно называли своих связных повстанцы, – в стареющую истеричную бабу. Все они живут маленькими своими делишками, от романтики не осталось и следа. Презрительно усмехнувшись, Седой прикурил от вечного огня на могиле жертв... Ужасно? Пожалуй. Но Пассендорфер не виноват, что все это приписали ему. Еще во время съемок он заявил, что делает фильм, который должен освобождать людей от «военных комплексов», предостерегать от бесцельного копания в старых ранах. Критические замечания, думается, порождены недоразумением, в котором повинна и игра Лапицкого.

«Сегодня ночью погибнет город»

«Недружественный свидетель» дает недружелюбные показания – такова особенность этого фильма. Сложность в том, что этот свидетель до финального кадра не кажется тем, кто он есть на самом деле. Седой – Лапицкий предельно сдержан, холоден, объективен. Он ничему не дает ни оценок, ни комментариев. Он даже моментами обаятелен и прекрасен – когда перерождается в мальчишку-автоматчика, напоминающего Мацека...

Таким образом, спорить стоит лишь о том, можно ли было негативную и простую в своей сущности роль – человека, который проиграл в жизни и может вспомнить лишь страшные дни оккупации, – давать такому обаятельному и тонкому актеру, как Анджей Лапицкий. Но, вероятно, именно благодаря его игре фильм «Возвращение» оказался одним из памятных в польском кино 60-х годов.

Кстати, вот загадка, которую могут отгадать только социологи, – почему именно «Возвращение» наряду с фильмом «Как быть любимой» имело самый большой успех в нашем прокате?

«Сегодня ночью погибнет город»

Вслед за «Возвращением» последовала картин «Сегодня ночью погибнет город», в которой Лапицкий сыграл роль поляка Петра, присутствующего при гибели Дрездена (сценарий Леона Кручковского и Яна Рыбковского, режиссер Рыбковский).

...Петр бывал до войны здесь и когда-то восхищался этим сказочно красивым городом. Но сейчас у него за плечами годы оккупации, разрушение Варшавы, плен и концлагерь. И он с ненавистью

смотрит на все, что вдруг открылось его глазам в этом еще не тронутом войной городе. Люди, уничтожившие каждого пятого из его соотечественников, унизившие его родину, живут сытно и спокойно, не чувствуя вины и похоже не беспокоясь о расплате...

Впрочем, это фильм не столько о приключениях лагерника, которому повезло, сколько о философских вопросах, вставших перед людьми после разгрома фашизма. Как все у Кручковского, это прежде всего драма идей, которые воплощены в живые,

«Сегодня ночью погибнет город»

почти документальные образы. Это фильм о соотношении возмездия и гуманизма, об ответственности немцев и о правах и обязанностях победителей.

В начале бомбежки Петр попадает в квартиру старого профессора. Наблюдая за разрастающимся над городом заревом пожаров, Петр не в силах скрыть своего торжества.

– Это за нас. За наши города. За наших людей. Профессор берет его за руку и подводит к окну.

– А вы считаете, что это не ваше? Цвингер, Фрауэнкирхе – не ваше? Неужели вы не пони-

маете, что гибель этого города касается всего человечества, всей цивилизации?..

Профессор ни в чем не убедил Петра. Потребовалась долгая ночь блужданий между пожарищами с Магдой – случайно приставшей к нему молодой женщиной, – потребовался личный опыт, чтобы Петр согласился: сегодняшнее торжество ничего не решает. Ему еще неизвестен тот факт, что превращение Дрездена в «европейскую Хиросиму» было бессмыслицей с военной точки зрения, что американцы руководствовались политическими сообра-

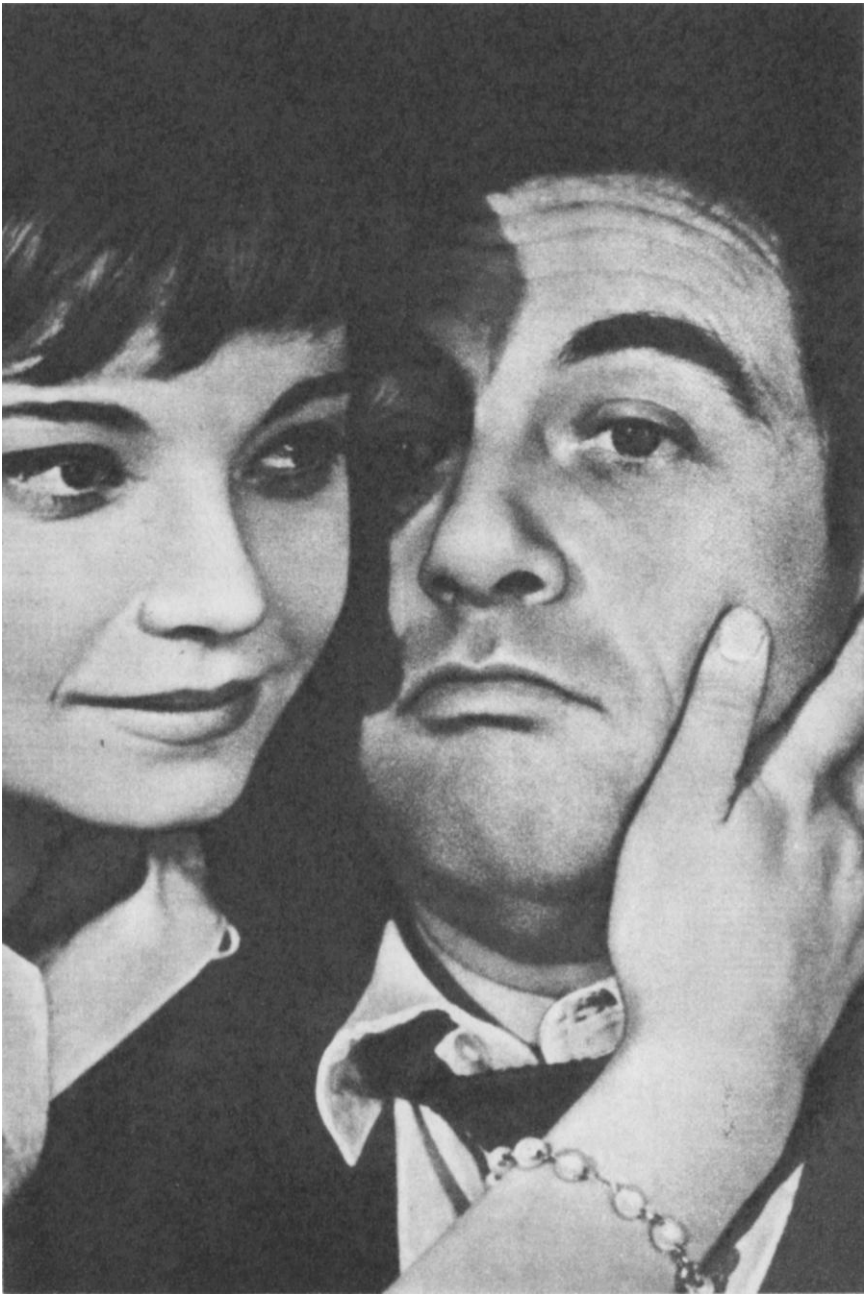
жениями. Его убедили картины гибели женщин и детей, такие же ужасные, какие запомнились по Варшаве, картины страданий людей, беспомощных перед машиной уничтожения. Когда в финале эсэсовцы деловито разделяют беженцев из города на немцев и чужестранцев, восстанавливая «ордунг», Петр уже не удивляется, но и не бесится от злобы. Он понимает: да, все может начаться сначала – ненависть людей друг к другу, смерть, уничтожение культуры, – но нельзя жить только ненавистью, поступать по библейскому принципу «око за око».

Лапицкий необычайно точно подошел к роли Петра – бывшего студента-архитектора, интеллигента, военными пертурбациями сброшенного на дно жизни. Даже в лагерном тряпье он выглядит элегантным, даже измазанное сажей его лицо интеллектуально и одухотворенно, даже сверкающие ненавистью его глаза пытливы и вдумчивы. Врожденная интеллигентность Лапицкого придала достоверность фильму, сущность которого заключалась в постановке философских проблем, но который оказался перегруженным событиями.

В 60-х годах Лапицкого нередко приглашали в фильмы только потому, очевидно, что у него чрезвычайно, скажем так, импозантная внешность. Например, в фильме «Дневник пани Ганки» ему нечего было делать, как только показать свое обаяние и аристократичность. Актер осознает это, в одном интервью журналу «Kino» он говорит: «...у меня на совести страшные вещи. Когда мне снится «Дневник пани Ганки», то я от стыда просыпаюсь. Это был мой самый большой успех среди учениц средних школ...» Пожалуй, немногим лучше и недавний фильм «Дансинг в ставке Гитлера», в котором Лапицкий выступил в роли немца-туриста.

«Сегодня ночью погибнет город»

Между тем Лапицкий меньше всего думает о том, чтобы слыть звездой. Среди своих лучших ролей он первыми называет роль Мужчины в фильме Рыбковского «Способ бытия» и эпизодического Петуха из «Сальто» Тадеуша Конвицкого, роли по обычным меркам абсолютно невыигрышные. В «Способе бытия» он играет опустившегося, жалкого пропойцу; небритые щеки, трясущиеся руки, глаза загнанного зверя – все это было бесконечно далеко от привычного облика Лапицкого, всегда подтянутого, с точным жестом и легкой походкой. Роль



«Способ бытия»

«Способ бытия»
(спектакль)

была не только необычной, но и трудной: надо было показать, как жизненные компромиссы убивают в человеке душу, как приспособленчество превращает человека в животное. Это была роль-монолог.

В «Сальто», напротив, – Лапицкий лишь один из многочисленного хора, разыгрывающего водевиль на тему «польских комплексов». В этом любопытном фильме иронично, а подчас и издевательски ставится вопрос: а был ли мальчик? А так ли уж все было, как рассказывала «польская школа»? Героя фильма, роль которого Цибульский сыграл с повторением некоторых характерных приемов «Пепла и алмаза», окружают разные люди, которым герой внушает, что у всех у них славное прошлое, все они – участники Сопротивления. Лапицкий, как и другие, поддается на сладкий обман, но, право же, он слишком смешон, чтобы долго мнить себя героем.

Нельзя, однако, не сказать, что задолго до «Сальто» Лапицкий под руководством Рыбковского попробовал силы и в кинорежиссуре, сняв одну новеллу в фильме «Запоздавшие прохожие» и снявшись в другой новелле. То была вполне профессиональная работа, не имевшая, правда, продолжения в кино, но открывшая Лапицкому широко двери на телевидении. Сегодня даже трудно сказать, где он работает больше – в театре, кино или телевидении? Только в 1968 году, помимо обычной работы в театре, он снялся в трех кинофильмах и пяти телефильмах.

Все это разные роли: то он выступает в роли лорда Артура из повести О. Уайльда, то капитана госбезопасности, то ничем не примечательного обывателя-врача и т. д. Иногда это очень большие роли, – например, в фильме Влодзимежа Хоупе «Брачный справочник». Тем не менее они оказываются неизменно «проходными». Десять лет работы в кино так и не принесли Лапицкому его шедевра его фильма, в котором его бесспорный талант выразился бы полностью, как это было, например, у Цибульского в «Пепле и алмазе» или у Веслава Голоса в «Сержанте Калене». И винить в этом актера никак нельзя.

Лапицкий прав, утверждая, что «у нас образ в кино в общем-то не существует. Сначала придумывают проблему, потом вокруг нее создают исто-

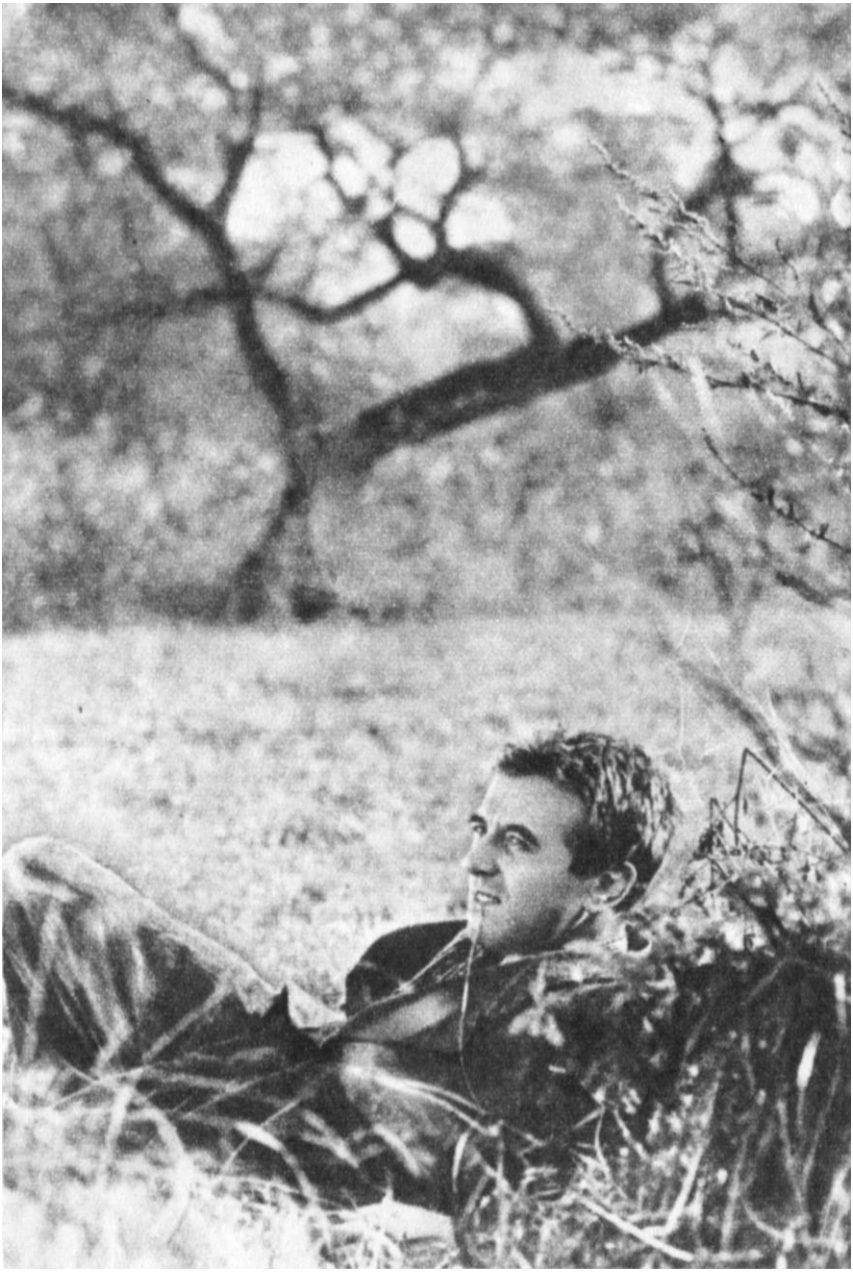
рию... главный персонаж (я говорю прежде всего о тех, кого я играл) не имеет чаще всего никакого характера. Это тень, нуль. Его может сыграть каждый. Нет Голубека – берут Цибульского, занят Цибульский – сыграет Микульский, а не Микульский, так Лапицкий. И действительно, нет никакой разницы, ибо роль с самого начала пуста». Это беда не только польского кино, но в нем она особенно видна сегодня.

Была большая надежда, что чем-то ярким и необычным станет его самая новая работа –

роль Анджея в фильме Вайды «Все на продажу», рассказывающем в современной форме «ассоциативного кино», столь блестяще начатого Феллини в «8½», о людях польского кино. Невидимый герой фильма – Збышек Цибульский. Но это не рассказ о том, кем был и что значил для Польши Цибульский, – это скорее мозаика новелл о том, как люди кино воспринимали Цибульского и что они испытали, потеряв его. Фильм сложный и во многом интимный. Вайда собрал перед камерой ансамбль польских кинозвезд, предложив каждой из них сыграть не роль, а самое себя. И вот Тышкевич на экране – именно красивая пани Беата и никто иная; Эльжбета Чижевская – Эльжбета Чижевская, взбалмошная и очаровательная; Даниэль Ольбрыхтский – талантливый и порывистый Даниэль Ольбрыхтский и т. д. У Лапицкого фактически роль самого Анджея Вайды. Внешне роль исполнена превосходно: сдержанность, холодноватость в отношении даже близких друзей, скупость жестов – все это «вайдовское». Но что скрывается за этой не слишком оригинальной внешностью? Каков он, создатель «польской школы»? Эти вопросы

«Действительно вчера»

«Дневник
пани Ганки»



не имеют ответа в фильме. В Анджее нет глубины, не видно работы мысли, что равно характерно и для самого Лапицкого, как и для Вайды.

Надо думать, что все лучшее у Лапицкого не позади, а впереди. Великолепные данные этого актера кино пока что использовало лишь в самой незначительной мере. Если польские зрители называли его «лучшим актером», то это благодаря его театральным ролям, а не кинематографическим.

Лапицкий сегодня в поиске. «Несколько лет назад мне казалось, что современное актерство – это сотни раз описанная игра с дистанцией, которую предлагает театр Брехта, то есть чисто внешняя демонстрация переживаний действующего лица, – говорит он. – Сейчас я прихожу к выводу, что такого типа актерства долго придерживаться невозможно: это становится неинтересным и для зрителя и для актера. Зритель видит все время одно и то же – актера, которого он хорошо знает...». Мысль Лапицкого весьма интересна, но... посмотрим, как она будет осуществлена в практике. Подождем новых фильмов с его участием. Как бы там ни было, более или менее удачные, но они всегда чем-нибудь захватывают.

Р. Соболев

ДЖЕРРИ ЛЬЮИС

Джерри Льюису, актеру и режиссеру, с чьим именем связываются надежды на возрождение кинокомедии в Америке, необходим Голливуд. Не улицы, не виллы Беверли-Хиллза, не чопорная строгость ресторанов и баров Сансет-Бульвара, где посетители жадно выискивают профили знакомых актеров, а официанты бережно хранят воспоминания об элегантности Эррола Флина и снисходительном высокомерии Хемфри Богарта.

Нет, Льюису необходимы гигантские павильоны «Парамаунта», «Метро-Голдвин-Майер» или какой-нибудь другой студии, необходима добротная реалистичность декораций, отливающих под ослепительным светом юпитеров свеженанесенной краской. В этом художнике есть что-то от старых мастеров, относящихся к кинематографу не только как к искусству, но и как к ремеслу, заниматься которым надо регулярно, не зная отдыха и перерывов в работе: чтобы набить руку, чтобы не дисквалифицироваться, чтобы, закончив фильм, немедленно приняться за другой, не тратя много времени на подбор актеров, на выбор натуры, на придумывание мизансцен.

Льюиса невозможно представить на месте режиссера, сформированного, к примеру, «нью-йоркской школой» или французской «новой волной»; его не встретишь на шумной улице в толпе, с портативным аппаратом подстерегающего спонтанные проявления «жизни, как она есть». В нем сидит закваска стариков типа Форда, Видора, Хичкока. Для них главное – «рассказать историю», они всегда твердо знают, чего хотят, и никакие трепетания моды не в силах поколебать их уверенности. Льюис так ловко вписывается в традицию, что на его съемочной площадке хочется искать глазами легендарное

кресло, на спинке которого аккуратно, по трафарету выведено «Мистер Время»...

И вместе с тем комедиантское начало бушует в Джерри Льюисе. Иногда кажется, что средневековая труппа актеров, прежде бродившая по пыльным дорогам провинций, захватила огромный павильон и теперь обживает его, приспосабливает к представлению, вбивает гвозди, расставляет предметы, готовит машинерию чудес и превращений. И среди галдящей толпы статистов мечется руководитель с мегафоном в руках. Он ругается с оператором, торопит реквизиторов, наставляет актеров, командует статистами; на ходу вырвав у кого-то бутылку с кока-колой и едва смочив горло, мчится показывать, где надо поставить стул и в какой угол повесить яркий кусок материи. И если корреспондент, зашедший на студию взять интервью у знаменитости, задает свои вопросы, ответы ему приходится собирать по кускам, сводя воедино те несколько десятков слов, которые время от времени, в перерыве между дублями, бросает Льюис.

Не нужно думать, будто актер неуважителен по отношению к прессе, он, например, пригласил французского критика Робера Бенайуна, написавшего о нем интересное исследование, за свой счет в Америку. Шесть тысяч долларов в год тратится на то, чтобы отраженный в прессе «мир Джерри Льюиса» — все статьи, эссе, пародии, карикатуры, рекламные заголовки — собрать в огромные кожаные фолианты, выставленные на самом видном месте в гостиной на вилле актера. Льюис, конечно, радуется вниманию журналистов, с удовольствием выслушивает восторги своих ближайших сотрудников, но, быть может, весь блеск их славословия он не променяет на список в каком-нибудь серьезном европейском киножурнале, где его имя названо, просто названо в числе ведущих американских режиссеров.

И опять что-то комедиантское проскальзывает в повышенном уважении актера к печатному слову, к тому, что его, казалось бы, нехитрое искусство может быть декорировано таким количеством мудреных терминов. Подстегнутый похвалами, Льюис пускается в теоретические рассуждения и почему-то вдруг обрушивается на славное прошлое, будь оно отделено от нас веками или только десятилетиями. В своих интервью актер, с уважением и даже какой-то нежностью отзывающийся о коллегах по

профессии, утверждает, что не любит Шекспира, третирует положения аристотелевской поэтики и говорит, что не совсем отчетливо представляет себе, кто такой Джеффри Чосер. Но стоит внимательно прочитать его высказывания, и за наивной игривостью фраз вдруг ощущается неистребимая вера в то, что если существует предопределенность судьбы, то он, Джозеф Левич, родившийся 16 марта 1926 года в городе Ньюарке, штат Нью-Джерси, появился на свет для того, чтобы стать комическим актером, известным под именем Джерри Льюиса.

«Сумасшедший профессор»

Насмешничая над старой культурой, сшибая, как кегли шаром, ее блистательные образы, выворачивая наизнанку и перетряхивая философскую структуру классических произведений, Льюис как будто защищает право на свое актерское первородство. Ученая схоластика страшит Льюиса, и в «Сумасшедшем профессоре» он взгромождает декана американского университета на кафедру, надевает ему на голову продавленное канотье, стаскивает с него брюки и, сунув в руки зонт, заставляет декламировать бессмертное «Быть или не быть...»

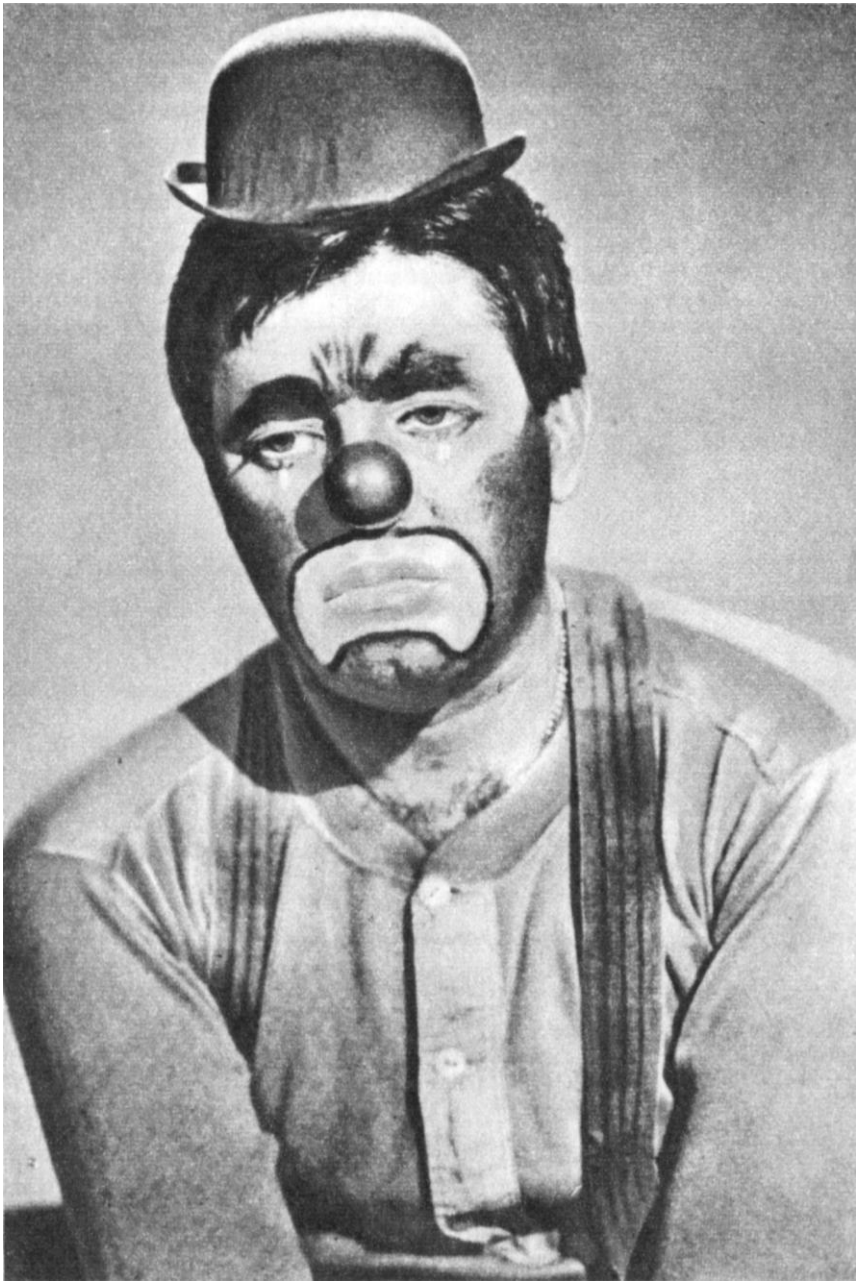
Льюис хочет, чтобы каждый раз на сцене или на экране, в высокой комедии или непритязательном фарсе каждый вечер, каждую секунду происходило чудо заново рождающегося образа. Над строгостью официального искусства и над быстротечностью художественной моды возвышается фигура клоуна, странная и непонятная, не объяснимая аксиомами простой логики, свободная от перипетий сюжета и законов земного притяжения. Его тренированное тело катится по лестницам, взвивается в воздух, падает с немыслимой высоты, и в тот момент, когда

«Сумасшедший профессор»

уже, кажется, произошла катастрофа, на зрителей поднимает глаза и ехидно улыбается ярко размалеванное лицо паяца...

В доме актера клоуны попадаются на каждом шагу, их десятки, сотни – деревянных, фарфоровых, бронзовых. Со стен глядят портреты членов семьи Льюиса и его самого в живописных костюмах уличных гимнастов, и как величайшую реликвию хранит актер диплом «лучшего клоуна года», присужденный ему цирковыми профессионалами.

Для Льюиса павильон киностудии адекватен кругу арены. Он выходит на съемочную площадку, окруженную десятками механизмов, и ведет диалог с партнерами, играет сложнейшие пантомимы, выполняет головоломные прыжки – словом, делает все то, что подробнейшим образом записано в режиссерском сценарии, лежащем на пюпитре перед его креслом. И вдруг, прервав работу, он устраивает представление для съемочной группы, вовлекая в него то помощника оператора, то скрипт-герл, то художника, импровизирует текст, жестоко подшу-



чивает над своими сотрудниками и тут же, в качестве извинения, рассыпает перед ними ворох комплиментов, наконец, заключает пари с осветителями и... царственно проигрывает. И вот уже невозможно отличить, где разыгрывается сюжет фильма, а где идет игра в съемку: все сливается в общую симфонию смеха, шуток, розыгрышей.

Кажется, что Льюис может выжать комический эффект из любой жизненной ситуации. Юмор рождается в нем мгновенно, без видимых усилий. На съемках он весь «выкладывается» в первом дубле, мгновенно обыгрывая те непредусмотренные сценарием возможности, которые ежесекундно рождает атмосфера павильона; второй и третий дубли уже менее удачны – здесь выручает профессиональная техника; а если дело доходит до четвертого – Льюис переносит съемку на другой день.

Журналисты, много и охотно пишущие об актере, обычно не могут отделаться от ощущения, что в какой-то момент интервью им становится непонятно, разговаривают ли они с подлинным Джерри Льюисом или с одним из его персонажей. Комизм стал такой же частью его существования, как вилла в квартале Бель-Эр, как четырнадцать автомобилей, как личный телохранитель Дик Джеррард.

У актера мало друзей, он живет очень замкнуто, и, может быть, там, в кругу семьи, среди сыновей, которых он очень любит, Джерри проявляется с какой-то иной стороны, но перед миром, перед зрителями, перед коллегами, перед прессой, перед продюсерами появляется только Джерри Льюис – популярный американский комик.

Льюис работает давно, гигантски много и почти всегда без провалов. Уже в четырнадцать лет он играл в театре, пел в ночных клубах; в двадцать четыре года был провозглашен «наиболее перспективной звездой телевидения»: на голубые экраны хлынул поток ревю, комических обозрений, музыкальных программ, где иногда самостоятельно, а чаще в паре с актером Дином Мартином Льюис пел, играл, дурачился, пародировал, смешил. В конце концов даже самые строгие критики были вынуждены признать, что благодаря ему американское телевидение обогатилось совершенно новым видом музыкальных обозрений.

«Сокровище семьи»

Потом пришла очередь кинематографа. Его почти не заметили в фильме «Мой друг Ирма», где Льюис

дебютировал в 1949 году, но с тех пор уже более тридцати раз его имя появлялось в титрах картин, а в 1960 году он стал по другую сторону камеры, принеся в режиссуру свой вкус, мастерство и трудолюбие.

Неистощимый пароксизм творческой активности актера приводит к неожиданному результату: ему тесно в рамках одной роли. Он населяет фильмы розличными вариантами Джерри Льюиса. В «Коридорном», своей первой режиссерской работе, он сыграл немого и безответного грума Стенли и са-

«Сокровище семьи»

мого себя, знаменитого актера, бродящего по роскошным залам и лестницам дворца во Флориде. Потом этот ниспровергатель прошлого с комедиантской непосредственностью похитил и переделал старинный сюжет «Золушки», и чудесная сказка, полная фей, превращений, хрустальных башмачков, отзванивающих по каменным ступеням, выплеснулась на улицы современного американского города, получив игривое название «Синдерфелла» или «Парень-золушка». И здесь–двойники, и в «Дамский угодник» – двойники, и в «Мальчике на побегушках» – двой-

ники, и, наконец, двойники, овеянные десятилетиями литературной славы: в «Сумасшедшем профессоре» Льюис переиначил знаменитый сюжет «Доктора Джекиля и мистера Хайда» Р.-Л. Стивенсона. Однажды вечером под влиянием волшебного эликсира в одном из провинциальных университетских городов исчез изобретатель этого чудесного напитка уродливый и скромный профессор Джулиус Келп, и на клавиши рояля в студенческом кабачке «Багряная пещера» опустились руки самоуверенного красавца Бадди Лава.

«Сокровище семьи»

Тема двойников в фильмах Льюиса чаще всего строится на столкновении наивного идеализма маленького работяги, погруженного в повседневные заботы, с блеском идола, несущего в себе головокружительную значимость успеха. Так и в «Сумасшедшем профессоре» скромный герой Льюиса – Келп, достигнув желаемого идеала, с ужасом убеждается, что он стал Бадди Лавом, и за цинизмом этого красавца, ставшего кумиром современной молодежи, нет ничего, кроме ошеломляющего набора банальностей.

Но вот наступает время, когда актеру уже тесно в кругу парных героев, и, словно ударившись о полотно экрана, в комедии «Сокровище семьи» он разбивается на семь равноценных слепков с Джерри Льюиса. Здесь маленькая девочка, обладательница тридцати миллионов долларов, должна выбрать из своих шестерых дядюшек того, кто станет ее опекуном. Всех дядюшек играет Джерри Льюис, каждый из шести, расталкивая соперников, несется к цели, по мере своих возможностей демонстрируя остроумие, деловитость или нежность, дабы завоевать симпатию несовершеннолетней миллионерши. Несусветную чепуху о морских подвигах городит бравый капитан, во время войны чуть не погубивший корабль со всей командой. Хвастает своей исключительностью владелец авиалинии, а потом выясняется, что эту исключительность надо понимать в буквальном смысле – у него одна авиалиния, один самолет, один пилот – он сам и один стюард – тоже он сам. Дядюшка-гангстер, правильно оценив ситуацию, с профессиональной хваткой заглянул в уголовный кодекс и стал готовиться к похищению племянницы... Льюис неутомимо примеряет разнообразные личины, с ловкостью фокусника жонглирует масками, и руки гримера причудливо перекраивают лицо актера. Посмотрите на его фотографии в разных ролях: как они непохожи! Мелькает зловещая красота и обаятельное безобразие, и просто красота, и просто безобразие, меняется овал лица, спадают на лоб уродливо спутанные волосы, удлиняется нос, а над ним повисают огромные лохматые брови.

В конце концов все шестеро дядюшек потерпели полное фиаско, и девочка – «сокровище семьи» – нашла пристанище у своего друга – шофера Уилларда, седьмого воплощения Джерри Льюиса, не исковерканного гримом. Странные маски, повертевшись на экране, уступили место подлинному лицу актера.

«Сокровище семьи»

Он как будто смеется над собственным миром, миром Джерри Льюиса – ярким и неожиданным, населенным десятками персонажей. Над разнообразием легко сменяемых масок возвышается единственная ценность – неповторимость его собственного человеческого лица.

В. Дмитриев
В. Михалкович

АННА МАНЬЯНИ

Ей за шестьдесят, но о покое не может быть и речи. Маньяни умеет ждать: первую крупную роль в кино она получила, когда ей было под сорок. В сорок восемь лет актриса стала обладательницей высшей награды американской киноакадемии — премии «Оскар». Когда ей было пятьдесят четыре года и она уже десять лет не появлялась в итальянских фильмах, итальянские продюсеры поторопились вычеркнуть Маньяни из списка кинозвезд, а она добилась одного из самых больших триумфов своей жизни в фильме Пазолини «Мама Рома». Ее вульгарная, грубая проститутка, которая всерьез переживает старость, унижения, измену сутенера, гибель сына, выросла в трагически противоречивую, бесконечно живую и мощную фигуру, не уступающую по проникновению и человечности лучшим созданиям актрисы прежних лет...

Удивительная судьба Маньяни даровала ей серию долгожданных, поразивших всю Италию триумфов, но она же заставила актрису переживать и периоды вынужденного безделья, временного забвения, недоброжелательства критиков. Здесь нет никакого парадокса: просто в Италии нет актера, чья жизнь и творчество связаны с судьбой страны, с состоянием демократического движения и культуры в такой степени, как искусство Анны Маньяни. Первая «звезда» неореализма, Маньяни прошла вместе с ним все фазы его развития, пережив и его взлет и его кризисы. Отсюда и антипатия буржуазной прессы, и молчание 50-х годов, и бесконечное мужество актрисы, которая идет «против течения». Отсюда же и столь поздний настоящий дебют Маньяни.

Эта своевольная и независимая уроженка Рима начала посещать курсы художественного чтения еще в 1924 году, когда ей было всего 16 лет. За

этим последовала драматическая школа великой Элеоноры Дузе. А потом – провинциальная труппа, роли субреток, короткие реплики «Обед готов, мадам», и вся та отчаянная, томительная скука скитания по захолустным дорогам, которую описали Латтуада и Феллини в своем фильме о кочующих актерах – «Огни варьете».

Положение актрисы мало изменилось и с ее переходом в варьете, где Маньяни пела песенки, выступала в скетчах и комических номерах вместе с начинающими Тото и Альдо Фабрици, и с ее дебютом

«Рим — открытый город»

в кино в мелодраме «Слепая из Сорренто». За десять лет работы в кино (1934–1944) Маньяни снялась в четырнадцати фильмах. Десять лет – и ни одной значительной роли.

Маньяни не обладала тогда ни своим взрывным темпераментом, ни уникальной остротой и силой реакций, ни неукротимым жизнелюбием – словом, ничего из того, что составляет сущность ее актерского и человеческого «я».

Наоборот – именно индивидуальность актрисы стихийно восставала против попыток режиссеров

сделать ее звездой салонных мелодрам и костюмных киноспектаклей. Ее заставляли принимать сладострастные позы, одевали в роскошные наряды, ей поручали роли роковых злодеек. Тщетно: что-то не укладывалось в рамки стандартного амплуа, что-то сопротивлялось всем попыткам сделать из Маньяни любимицу обывателей.

Уже тогда Маньяни поняла, что главное для актрисы – быть правдивой. Итальянское кино 30-х годов ставило перед собой противоположные задачи и очень напоминало кино фашистской Германии: те

«Рим — открытый город»

же жанры, штампы, намеренный «отлет» от жизни и ставка на обывателя. Только коренное изменение общественно-политического климата могло привести к улучшению климата в области культуры. Требовался взрыв. Его подготовили война, поражения фашистского режима на фронте, всенародное движение сопротивления фашизму и реакции.

Первым фильмом нового итальянского кино стал фильм «Рим – открытый город», прозвучавший как взволнованный репортаж о Сопротивлении. Именно здесь зрители увидели настоящую Маньяни, увидели

рождение нового героя и нового стиля актерского исполнения.

Все, что мешало ей раньше добиться успеха в салонных мелодрамах – темперамент и глубинный демократизм, покоряющая искренность и эмоциональность, – стало величайшим достоинством и помогло как бы в сконцентрированном виде передать характерные черты духовного облика римской простолюдинки той поры: отчаянную смелость, силу духа, отвращение к насилию, фальши, лицемерию.

Более всего Пина – Маньяни поражала непередаваемой, почти документальной достоверностью каждого мгновения ее жизни, прожитой на экране. Казалось, актриса не играет. Как будто режиссер Р. Росселлини случайно остановил объектив на одной из женщин, ворвавшихся в булочную, чтобы силой взять хлеб и накормить детей, и потому так знакомы это поблекшее лицо со следами нескончаемых забот, много раз латанная юбка, старенькая кофта, стоптанные туфли, носки вместо чулок. Как будто он попал в одну из бедных квартир, и хозяйке – Пине – не до него: она с привычной сосредоточенностью стирает пыль, расставляет вещи, мучительно ждет запропавшего сынишку. Он нашелся, и аппарат фиксирует лишенную эстетического грима сумму реакций – шлепки, слезы, гнев, поцелуи... Не удивительно, что многие узнавали в Пине себя, свою жизнь, свою судьбу.

Абсолютная достоверность социального типа не помешала найти столь же яркую индивидуальную характеристику Пины.

Напористая и решительная, то резкая, то нежная, наивная, по-своему прекрасная в бесконечной преданности мужу, детям, безгранично твердая и прямая в симпатиях и антипатиях, героиня Маньяни олицетворяла лучшие черты народного характера.

Сочетая удивительную естественность с профессиональным умением обрисовать духовную жизнь персонажа, Маньяни заставляла и верить и сопереживать. Поэтому-то сцена смерти Пины стала одной из кульминаций полного событий и напряжения фильма.

Трагический пафос актрисы, масштаб ее темперамента, сила эмоционального взрыва оказались равны высокому трагизму исторической минуты в жизни Италии. Именно в этом надо искать ключ к гениальному «попаданию», к совпадению актерского и человеческого материала.

«Мечты на дорогах»

Вполне понятно, что от актрисы ждали повторений, и героиня ее нового фильма – «Депутатка Анжелина» (режиссер Л. Дзампа) – оказалась версией Пины в новой исторической ситуации, когда солидарность народных масс стала реальной силой в борьбе за демократическую Италию.

Подобно Пине, новая героиня Маньяни оказывается человеком, не способным примириться с несправедливостью, бесправием, подлостью, и обаяние

сильной, гордой, благородной личности придает уникальный колорит эпизодам, которые в ином случае выглядели бы просто натуралистической экзотикой. Бешеный темперамент, эмоциональные кризисы, неожиданная, как и бешенство, нежность — все то, что станет позже привычным атрибутом лженародных картин об Италии, приобретает убедительное психологическое обоснование в этой истории женщины, возглавившей борьбу народа и испытавшей всю тяжесть ответственности народного доверия и ненависти бывших хозяев.

Весьма прозаичный, «житейский» конец истории Анжелины не претендует, конечно, на «провидческое» обобщение, и тем не менее в нем можно рассмотреть ростки тех ситуаций и тех ролей, которые позже предстоит сыграть актрисе. Анжелина кончает победой и поражением. В конце концов в ней побеждает «частный» человек. Ее муж может быть спокоен. Мир в семье восстановлен — жена по-прежнему будет занята хозяйством, детьми, штопкой и т. д. Общественный же человек терпит крах. Ставшая на мгновение грозной, общественная активность вновь входит в привычное русло каждодневной, суматошной, яростной борьбы за индивидуальное благополучие.

И действительно, следующие за этой роли Маньяни показывают уже комический (или трагикомический) вариант могучего народного характера, приобретающего в новых исторических условиях совершенно иное звучание. За пять лет, с 1946 по 1951 год, Маньяни снялась в десяти фильмах. Здесь были и патетический «Долой нищету, долой богатство», и псевдопоэтический «Человек возвращается», и откровенная мелодрама «Вулкан», и другие, уже забытые картины.

«Мечты на дорогах»

Наиболее примечательна из них, пожалуй, «Бандит» (режиссер А. Латтуада), где актрисе поручена мелодраматическая роль «роковой женщины» из преступного мира. Анна (так зовут героиню) предстает в картине властной и коварной, уверенной в себе, этаким сексуальным вампом.

«Роскошная» женщина средних лет, в пышном пеньюаре, едва прикрывающем плечи и грудь, она выглядит полной противоположностью Пине и Анжелине. Все в ней вызывающе ярко — полуоткрытый чувственный рот, царственная осанка, распущенные черные волосы, за легким прищуром глаз —

огонь и страсть. Актриса лепит образ сочными, яркими красками, не опасаясь некоторой утрировки и условности.

В сцене, завершающей в фильме «роковую любовь» бандита и Анны, Маньяни откровенно идет на театральную аффектацию. Ее игра вполне соответствует романтической вздыбленности мелодрамы. Но благодаря таланту и искренности актрисы мелодраматический и несколько схематичный образ неожиданно получился ярким и запоминающимся, приобрел черты живой человеческой ин-

«Самая красивая»

дивидуальности. Эта победа Маньяни над трафаретом характеризует актрису не менее, чем большие творческие удачи. Все, к чему прикасается по-настоящему одаренный актер, становится благодаря его личности искусством.

После триумфа первых лет неореализма для Маньяни наступили трудные дни. И не только потому, что теперь ее лицо стало знакомо всей Италии, утратив в глазах многих режиссеров обаяние подлинности, превратившись в социальную маску, символ простой итальянки.

«Самая красивая»

Изменилась тематика неореализма: романтический пафос Сопротивления и первых дней свободной Италии, когда народ решал, быть ли стране республикой, а надежды на торжество социальной справедливости во всех сферах жизни казались уже осуществившимися, сменился разочарованием.

В эти трудные годы актриса сумела проявить присущее ей ощущение жизни народной и именно ей удалось проследить и выразить процессы перемены в духовном климате страны, новый этап жизни «простого, маленького человека».

Наиболее характерны в этом отношении роли Линды в фильме М. Камерини «Мечты на дорогах» и Маддалены в картине Л. Висконти «Самая красивая».

С точки зрения мастерства роль Линды ничем не уступает лучшим работам актрисы. Но если раньше необузданность, вспыльчивость, резкость ее героинь была только внешней маской, за которой скрывался большой, сложный и интересный человек, осознающий свое место и ответственность перед историей, то теперь содержание образа ограничилось только этой маской. Конечно, бедняжка Линда, которой так не повезло с ее растяпой-мужем, вызывала сочувствие, однако моральная и социальная сторона проблемы уже отступала перед ее стремлением выбиться в люди любым путем. Энергия героини заключалась в непомерно узкие, камерные рамки, и все то, что раньше удивляло, подавляло, восхищало, теперь вызывало смех. Зритель смеялся и жалел супруга, которому досталась добрая, хорошая, но слишком сумасбродная, экзальтированная жена.

Следующим шагом в эволюции героини Маньяни стала роль Маддалены.

«Ад в городе»

В отличие от Линды, Маддалене нечего беспокоиться о сегодняшнем дне. Ее семья – добрый, работящий муж и миловидная дочурка – не умирает с голоду, не раздета, не лишена крова. Вот-вот они получат новую квартиру. Маддалена – медсестра и может подработать на уколах.

Тем не менее и Маддалене не дано душевного покоя. Виновата в этом и она сама, беспокойная, ничем не удовлетворяющаяся, бурная по натуре женщина. Виновата и новая обстановка – воспитываемые рекламой, фильмами, газетами мечты о мещанском «рае», о состояниях, которые приносит

счастливый случай, о детях, которые становятся кинозвездами. Подобно Линде, Маддалена мечтает о счастье не для себя, а для семьи, но это счастье олицетворяется в разрыве со своей средой, своим классом, своей моралью, то есть со всем тем, что составляло силу прошлых героинь Маньяни.

Поэтому-то чем больше энергии, находчивости, пронырливости проявляет Маддалена, пытаясь сделать свою дочку кинозвездой, тем нелепей, комичнее выглядит эта наивная «выскочка», тем более личная трагедия героини принимает характер комедии, может быть, даже фарса.

Можно смело сказать, что без Маньяни не было бы и фильма Висконти. Раскрывая трагичность эгоистического перерождения героини, актриса не ограничилась одной темой, одной краской. Сложный, колоритный, противоречивый образ Маддалены интересен прежде всего тем, что Маньяни не отказывает ей ни в чуткости, ни в честности, ни в благородстве, и драма простолюдинки, мечтающей о буржуазном рае, становится еще острее. Особенно ярко многокрасочность образа проявляется в одном из лучших эпизодов фильма — сцене с Анновации (обещавшим устроить кинопробы ее дочери) на берегу реки.

Анновации и Маддалена, чуть-чуть хмельные, спускаются к реке. Солнце, вино, жаркий день немного разморили Маддалену, а хмель отогнал привычные заботы. Ее лицо утомлено и прекрасно, движения замедленны и плавны, пропали визгливые, резкие ноты в голосе, смех стал глубоким и грудным. Маддалена, непривычно молчаливая и тихая, смотрит на реку, слушает Анновации В его словах несмелый натиск сменяется намеками на возможную близость, он нежен, вкрадчив, пытается обнять Маддалену.

В этом куске, где Маньяни не дано ни слова, мы переживаем вместе с актрисой захватывающий кусок жизни. Только выражением подвижного лица, глазами актриса передает богатейшую гамму чувств: вот она недоверчиво и чуть цинично улыбается словам ухажера, она-то знает, куда клонит хитрый парень; тут же ухмылка гаснет, глаза становятся нежными и мечтательными, она будто прислушивается к себе. А день так хорош, так нежен и настойчив молодой парень, так ласковы его руки. По лицу Маддалены пробегают, мгновенно сменяя друг

друга, покой, грусть, беспокойство, мгновенная вспышка страха, беззащитность, сомнение, почти бесшабашная решимость, какое-то отчаянное бесстрашие, но нет, Маддалена берет себя в руки. И этот отказ воспринимается не как дань пресной добродетели или страху. Просто она осталась верной чистоте своей натуры, не способной на предательство, на компромисс.

Финальные эпизоды этой мелодраматической истории (а рассказана она режиссером с нескрываемой иронией) захватывают неожиданным трагизмом. Благодаря Маньяни комедия оборачивается трагедией. Достаточно вспомнить взгляд актрисы и жест, которым ее героиня закрывает глаза дочери в момент, когда Маддалена и Мария наблюдают за просмотром долгожданных кинопроб. Это взгляд попавшего в ловушку зверя, это взгляд матери, потрясенной глумлением над ее единственным ребенком, это взгляд трагически прозревшего человека. Прозрение Маддалены поистине трагично, ибо низвергнуты все иллюзии, и среди них самая главная: возможность оградить, защитить своего ре-

«Ад в городе»

бенка от постоянной тревоги за завтрашний день, от нужды, от изнурительного и тупого труда.

«Самая красивая» была одним из последних фильмов неореализма. Роли Маддалены было суждено стать последней неореалистической ролью актрисы.

В 50-е годы, когда в Италии определилась ситуация, крайне неблагоприятная как для самой Анны Маньяни, так и для созданного ею типа женщины из народа, актриса сыграла лишь три значительные роли, две из них – в Голливуде.

На сентиментально-романтическом, розовом и пошловатом фоне коммерческой продукции «любовные драмы» с участием Анны Маньяни не могли не стать вызовом. Могучая и бурная натура поистине ренессансного размаха томилась в узких рамках мелкобуржуазного мирка. В своих «любовных» ролях Маньяни запечатлела трагедию женщин, способных на огромное чувство, яркостью и силой его обреченных на безответность, но не смирившихся, со всей яростью отчаяния утверждающих себя и свою любовь.

В первой новелле фильма Р. Росселлини «Любовь» зритель следит за разговором по телефону стареющей женщины с любовником, решившим покинуть ее. Актриса столкнулась с труднейшей задачей – сорок минут экранного времени держать зрителя в неослабном напряжении, не дать ему заскучать, не утомить однообразием. Этот монолог – удивительный пример актерской техники, богатейшая вариация на тему «покинутой женщины», и последний крик героини «Я люблю тебя!», исторгнутый из неведомых глубин отчаявшейся души, – потрясает. Маньяни кончает сцену на самой высокой ноте безмерного и саморазрушительного отчаяния.

«Сестра Летиция»

Интересна в фильме и вторая его новелла. В маленькую драму «простой души», наивную мечту о «чуде». Маньяни вместила такое величие человеческого страдания, такую страстную веру в право самого маленького человека на счастье, что образ Наннины разросся до символа поруганной и оскорбленной человечности. Благодаря этому чудом в драме становится не простодушная вера в божественное зачатие, а сама человеческая душа – чистая, светлая, незапятнанная.

Здесь, как и во всех своих ролях, Маньяни поражает безжалостной откровенностью по отношению к персонажу. Не боясь показать самые непривлека-

тельные стороны человеческой натуры – будь то вульгарность, несдержанность или цинизм, Маньяни с бесстрашной откровенностью обнажает противоречивую сущность сложной, незаурядной натуры. Ее героини, как и героини шекспировских или античных трагедий, вызывают потрясение, удивление, восторг, сострадание, но не жалость. «Сатанинская» (по выражению самой Маньяни) гордыня ее героинь приподнимает их над публикой, исключает привычное зрительское панибратство с героем. Актриса не допускает этого почти никогда. Даже в самых

своих неприглядных аспектах персонажи Маньяни привлекают незаурядностью, невместимостью в общепринятые рамки.

Может быть, именно потому, что за ее отвращением к чопорно-чистеньким, стандартным идеалам мелкого буржуа стояла правда подлинной, лишенной лжеромантики народной жизни, Маньяни могла появляться старой, уродливой, болтливой, грубой – непривлекательной. И не только появляться, но и сохранять симпатии зрителей, чего не было дано почти никому из итальянских актеров.

Это качество таланта Маньяни и определило ее встречу с одним из самых интересных, сложных, противоречивых драматургов современной Америки, с Теннесси Уильямсом, который написал для актрисы пьесу «Вытатуированная роза» и посвятил ей следующие взволнованные слова: «МАНЬЯНИ! Я пишу это имя большими буквами и ставлю знак восклицания, потому что таков ее стиль. Это происходит не намеренно, и это нельзя объяснить именем или легендой. Просто она редкая индивидуальность. В переполненной комнате она может сидеть молча, но каждый чувствует предгрозовое напряжение ее присутствия. Именно этот феномен исходящей из живого человека энергии рождает величайшее актерское искусство нашей эпохи».

Адресуя свою пьесу, а затем сценарий Маньяни, Т. Уильямс построил роль Серафимы на постоянном столкновении и соединении трагизма с комизмом. Воспользовавшись этим, актриса снова поразила широтой диапазона. Удивительно смешны полуфарсовые эпизоды сватовства Манджоковалло (Б. Ланкастер), когда все еще сопротивляющаяся мысли о новом чувстве Серафима садится на жесткий стул, сидит неестественно выпрямившись и время от времени легкими ударами одеревенелых пальцев охлаждает пыл дурашливого поклонника. Сколько юмора в сцене, где Серафима узнает, что пьяный Манджоковалло чуть не попал по ошибке в постель дочери: здесь и стыд перед девочкой, честь которой оберегается старательно и жестоко, и страх перед соседями, и раздражение на себя, и ярость в адрес пьяного идиота...

«Сестра Летиция»

И все-таки более всего Маньяни – трагическая актриса, потому так волнует подмеченная ею динамика роли: от умиротворенности первых кадров, через духовное оцепенение к яростной патетике

разочарования, завершающейся уничтожением урны с прахом мужа.

Премия «Оскара» за исполнение роли Серафимы укрепила престиж Маньяни. И все же свою следующую крупную роль она получила только через шесть лет.

Для актрисы эта роль стала кульминационной. После нескольких лет кинематографического забвения, мало того – травли в желтой прессе, разговоров об увядании ее таланта, Анна Маньяни вновь опрокинула стену недоброжелательства и снова потрясла зрителей.

Пожалуй, это самая трагическая и безысходная из ролей актрисы. Маньяни вложила в нее, помимо высочайшего профессионализма, всю терпкую горечь своей нелегкой жизни, одиночества, великое и святое материнское чувство.

Не случайно, героиню фильма Пазолини зовут Мама Рома (Мать Рима). Это не жалкая проститутка. Такое прозвище могла получить только незаурядная женщина.

Вольно, широко и бесстрашно идет она по ночному городу, – женщина, испившая до дна чашу унижений и оскорблений, но гордая, несломленная, неистовая. Тем страшнее и трагичнее ее схватка с жизнью, отчаянная попытка разрубить узел, жестоко и прихотливо запутанный судьбой.

Ей неоткуда ждать поддержки и помощи, за все надо платить сполна. Что ж, она знает это правило. От того с таким мрачным и отчаянным весельем поет Мама Рома оскорбительные частушки на свадьбе Кармине – своего бывшего любовника.

В шутовском запале она срывает фату с невесты и надевает ее на себя. Прижав к груди чужого ребенка, она кружится, кружится в каком-то самозабвенном, неистовом танце. В глазах ее, только что жестких и злобных, вдруг открывается такая неизбывная тоска, одиночество и боль, что ощущаешь почти дрожь от того, что заглянул в неведомые глубины человеческой души. Пронзительный смех вдруг обрывается рыданием...

«Мама Рома»

Как и прежние героини Маньяни, Мама Рома предпринимает отчаянные попытки выбиться из этой среды в другую, лучшую жизнь. И прежде всего она хочет устроить счастье своего сына, уберечь его от той жестокой, страшной, порочной жизни, которую ей пришлось прожить самой.

Счастье сына... Для нее это деньги, хорошая одежда, квартира, мотоцикл – как у других, благополучных... Ради такого счастья Этторе она готова на все.

Однако все приходит к логически неизбежной развязке.

Эта жизнь, это общество мстят каждому, кто не хочет быть сломленным. Последняя «ставка» Мамы Рома – ее сын – становится вором, попадает в тюрьму и умирает мучительной, незаслуженно жестокой смертью.

В финале Маньяни, как всегда, подводит героиню к прозрению. На этот раз его цена – вся жизнь, на этот раз – поражение бесповоротно, на этот раз бессмысленность жертвы и абсолютность краха – безжалостно очевидны. Жуткий духовный накал сообщает трагическую значительность короткой немой сцене: соседки и торопятся и боятся сообщить о смерти Этторе. Почувствовав беду, раненой птицей летит к дому Мама Рома. Взбегает вверх по лестнице, распахивает дверь... и видит одежду сына. Мгновение спустя ее будут удерживать у распахнутого окна, за которым лежит безмолвный Вечный город.

«Мама Рома» вышла на экран в 1962 году. С тех пор прошло семь лет. Маньяни уже за 60, но она и не думает расставаться с искусством. Как сказал Т. Уильямс, для нее не существует возрастных ограничений. Это действительно так, ибо во всех своих ролях актриса рассказывает о людях, которые жертвуют всем, чтобы сохранить свое достоинство, свободу и независимость, право быть гордым. Нередко их уделом оказывалось поражение, но само постоянство их стремлений показывает, что Анна Маньяни по-прежнему верит в благородство и величие человека. Для этой темы возраст не имеет значения.

А. Шершова

ЖАННА МОРО

Жанна Моро задала зрителям и критикам загадку. Она взошла на вершины популярности. Ее премируют, почитают, любят. Она некоронованная «королева Моро» – la reine Moreau, «великая Моро» – la grande Moreau. Ее сотрудничества ищут Бюнюэль, Уэллс, Трюффо. Но сокровенная тайна Моро упорно ускользает от дерзающих постичь ее.

Про Жанну Моро трудно сказать, что она «создает образы». Сыгранные ею роли – полнокровные характеры, которым даны богатство чувств, острая мысль, прихотливые неожиданности женской психологии. Как все живое, они неподатливы рассудочному анализу. Роли Жанны Моро очерчены острым, подчас парадоксальным рисунком. В них нет расплывчатости, неопределенности. Есть недоговоренность – недодуманность исключена.

Иногда, чтобы приблизиться к тайне, прибегают к испытанному средству – сравнению. При имени Моро часто возникает образ самой загадочной героини экрана – Греты Гарбо. Что ж, сопоставление, не лишенное оснований. И шведская актриса и ее французская преемница играют женщин, живущих особой, отдельной от окружения внутренней жизнью. Меж ними та разница, что прекрасная, недоступная Гарбо стерегла от чуждого вторжения свое одиночество, а Моро тяготится им, им мучится, его страшится. Жанна Моро на экране – таинственная женщина, которая жаждет открыть свою тайну.

★

В жизни она охотно рассказывает о себе. Ее интервью – увлекательное, необычное чтение. Недюжинный ум, оригинальные суждения, богатые

жизненные и артистические наблюдения выдают в актрисе личность самобытную, крупную. На вопрос, как она оценивает свою судьбу, Моро неожиданно отвечает: «Мне сорок один год. На сороковом году жизни я ощутила некое душевное равновесие». Внешние обстоятельства ее биографии подтверждают неудовлетворенность, метания, беспокойный поиск себя.

Не то, чтобы ее преследовал неуспех.

Дочь среднеинтеллигентных буржуа, она огорчила родителей, заявив, что станет актрисой. Они

увещевали, пытались возражать. — Нет, — сказала юная Моро, — буду актрисой. Она избежала безымянного прозябания во второсортных труппах так же легко, как семейного скандала. Из консерватории ее путь лежал во Французскую комедию. В первый сезон она уже играла Верочку в тургеневском «Месяце в деревне», Инфанту в «Сиде». Прошло всего несколько лет — и вдруг обещающая молодая героиня первой сцены оставляет труппу и уходит в ТНП. «Чтобы играть с Жераром Филипом», — коротко объясняет она недоумевающим.

Жанна Моро любит или уважает многих своих коллег. Чтит же по-настоящему только двоих — великую реалистку американского кино Бэтт Дэвис и великого романтика французского экрана Жерара Филипа. У Бэтт Дэвис она училась бескомпромиссной правде существования в образе, резким психологическим ходам, искусству свободных и органичных перевоплощений. От сотрудничества с Жераром Филипом остались привязанность к активным, действенным героям и абсолютное чувство стиля.

Она покинула ТНП, как только Жерар Филип прервал свою работу в театре Вилара. Строгие одежды трагической героини Моро сменила на яркий комедийный наряд: в театрике на Больших бульварах она с триумфом сыграла в «Пигмалионе».

Театральному продвижению Моро вторит внимание к ней кинематографистов. Она невысокого мнения обо всем, что сыграла в кино до 1958 года: «Я просто зарабатывала деньги, не слишком много, зато систематически; мои потребности не были чересчур Высокими».

Ж. Моро и Ж. Филип в спектакле «Принц Гомбургский»

В каких ролях преимущественно появлялась актриса в ту пору? Круглоглазая, скуластая, она играла преданных простушек или простушек-злюк. Мы видели ее в фильме 1955 года «Люди в белом» верной подругой героя — сельского врача. В прелестной «Жюльетте» (1953) она была капризной невестой Жана Марэ, без устали устраивавшей ему сцены ревности. Она появлялась в гангстерских фильмах и в бытовой драме, ее занимали в рискованных альковных эпизодах и в жанровых сценах. Жанна Моро старалась. Она многое умела и свое умение постоянно совершенствовала. Но

судьба женщин, которых она играла, не волновала актрису

Между ролями, сыгранными ею в 60-е годы, и теми, что были сделаны раньше, — дистанция огромного размера. Даже во внешности двадцатипятилетней Моро трудно разглядеть черты ее зрелого портрета. С тех пор, по видимости, изменилось немногое. Но зажегся внутренний свет, и черты обрели значительность. Преображение довершило сознание достоинства, пришедшее к актрисе с успехом. В 1956 году в роли королевы Марго она выгля-

«Жюльетта»

дела субреткой. В 1963 году в роли горничной она казалась путешествующей инкогнито венценосной персоной.

В 1957–1958 годах люди, связанные с французской кинематографией, почувствовали неизбежность перемен.

Рутина, как ржавчина, проела кино. Затхлый мирок, выстроенный в тесных студийных павильонах, не имел ничего общего с волнениями и тревогами действительности. Режиссура, операторское искусство, актерство — все нуждалось в

кардинальном обновлении. В атаке на одряхлевшее коммерческое кино Жанна Моро приняла самое активное участие.

★

Она сыграла около сорока ролей и получила множество призов. Ее имя – могучий козырь рекламы. Ее портреты – на обложках иллюстрированных еженедельников. Она же категорически не считает себя «звездой»: «Я актриса. Я не могу по-

«Люди в белом»

просить мужа: «Милый, купи мне «Войну и мир», потому что я как раз хочу сыграть Наташу Ростову». «Звезда» может выступить в самом плохом фильме и все равно останется «звездой». Я не могу».

От «звезды» ее отличает достоинство художника и дисциплина художника. Писательница Маргерит Дюра, близко наблюдающая актрису в жизни и в работе, сравнивает ее безупречную дисциплинированность с точностью рабочего, ровно в восемь отбивающего табель в проходной завода Рено. С такой же пунктуальностью, возвратившись после

восьмичасовой съемки домой, она учит текст к завтрашнему дню и так же обязательно ровно в 10.30 ложится спать. Строгая точность, отказ от всего, что не относится к работе, – отнюдь не результат сурового воспитания и не особенность характера. Это элементарный профессионализм, как его понимает Жанна Моро.

Постоянным напряжением воли, вечным тренажем она защищает свой актерский материал от разрушения. За нею не знают скандалов, экстравагантных приключений. Она не может их себе по-

«Лифт на эшафот»

«Любовники»

зволить, потому что это отвлекло бы ее от дела, которому она служит.

Рассказывая о своем отношении к работе, Жанна Моро словно бы признается в своей неполноценности. С грустным юмором вспоминает она о съемках ленты «Вива, Мария!», в которых ей пришлось участвовать вместе с Брижитт Бардо. Сумасбродка Бардо твердо решила переиграть Моро. Ей нужны были немедленные свидетельства победы. Она требовала, чтобы ею восхищались. Режиссер Луи Малль страшился обменяться лишним словом с

Моро, а под конец и вся группа в угоду капризной «звезде» объявила актрисе невольный бойкот. Чтобы ублажить ББ, Малль делал вид, что интересуется только ею. «Меня, – говорит Жанна Моро, – он не боялся. Он знал, что я со съемок не сбегу».

Как ни строга к себе актриса, она лишена и тени аскетизма. Для нее творчество – не фанатическое жертвоприношение, но жизнь – удобная, счастливая ее форма. На стандартный журналистский вопрос, кем бы вы были, если бы перестали существовать театр и кино, она разводит руками: «Я отказываюсь верить, что человечество может довести себя до такой степени духовного опустошения».

«Диалоги кармелиток»

«Модерато контабиле»

Жанна Моро дорожит способностью находить контакт со своим зрителем. Она бережет ее так же тщательно, как свою профессиональную форму. Актрисе не надо, чтобы зал полюбил ее на экране. У нее более сложные отношения со зрителем. Она не боится быть непривлекательной, а то и просто отталкивающей. Важно заставить зрителя понять

героиню, хотя бы для того, чтобы потом осудить ее. Жанна Моро может быть всякой: если надо – глупой, если надо – просветленной, то косной и тупой, а то порывистой, духовной.

Искусство французской актрисы разрушает стройность традиционной классификации, согласно которой в кино работают две категории актеров – актеры перевоплощения и типажные актеры. Идеальная цель первых – достичь совершенной неузнаваемости, в том числе внешней. Вторые ограничены репертуаром: они всегда играют один и

«Ночь»

тот же характер, разными бывают лишь обстоятельства, в которых он проявляется.

Жанну Моро не отнести ни к одной из этих категорий. Ее интересуют разные характеры, но на экране ее легко узнать – она не любит менять свою внешность.

Какими средствами достигаются ее метаморфозы? Актерским умением? Фантазией, питаемой живым наблюдением жизни? Особым даром имитации? – Наверное, на этот вопрос нет однозначного ответа. Маргерит Дюра предлагает свой, поэтически во-

сторженный: «В ней с самого начала предсуществовали все женщины, которых она воплотила или еще воплотит, — все возможные. В ней живут роли, о которых она еще не знает, как и когда они осуществятся. Она спит и просыпается бродяжкой, королевой, куртизанкой, Клеопатрой, горничной, колдуньей». Это Жанна Моро за экраном.

★

И на экране она так же многолика. Вот несколько ее превращений.

Фильм Луи Малля «Лифт на эшафот» (1957) начинается очень крупным планом Моро, разговаривающей по телефону. «Я люблю тебя, я люблю тебя», — страстно и напуганно шепчет она в трубку. Параллельным монтажом показан ее собеседник. Он шепчет те же слова, только, быть может, с меньшей страстностью и с большим испугом.

Потом камера как бы забудет о героине, и нам покажут ее возлюбленного: как он осмотрительно и без шума убьет своего шефа, мсье Караля, в его рабочем кабинете, как по веревке через балкон спустится в своей офис, наденет плащ, захватит свежую газету, зайдет за ни о чем не подозревающей секретаршей, и они отправятся по домам. На улице, уже в машине, он посмотрит наверх и увидит свою веревку, свисающей с решетки балкона: этакая забывчивость! Он вернется, но произойдет непредвиденное: привратник, полагая, что здание безлюдно, отключит свет. Убийца заперт в лифте.

«Лифт на эшафот» — типичный детективный фильм. Но по сравнению со стандартом жанра в нем есть одно существенное дополнение — Флоранс Караль в исполнении Жанны Моро.

Флоранс замешана в преступлении: кто знает, может быть, именно у нее возникла мысль убить мужа. Но за себя она не боится. Она ходит по ночным улицам, плачет, бормочет слова любви, отказывается верить в дурное. И все ходит, ходит.

Луи Малль предложил актрисе мизансцены, какие вскоре станут излюбленными решениями Микеланджело Антониони, в чьих картинах основное физическое действие исполнителей — хождение. В «Лифте на эшафот» монотонность проходов героини преодолена насыщенностью и активностью ее эмоционального состояния. Нежность, страсть, готов-

ность защитить любимого сыграла в этом фильме Жанна Моро. И она сыграла неразборчивость средств для достижения своего счастья. Ни разу на протяжении фильма она не вспомнила об убийстве, не содрогнулась при мысли о нем, не пожалела убитого. Запомним это.

Снявшись в следующем фильме Малля «Любовники» (1958), Жанна Моро стало la grande Moreau. Ее героиня и на этот раз – жена богатого и нелюбимого человека. Жанна скучает в своем загородном доме. Изредка она наезжает в Париж, чтобы развлечься, пополнить гардероб, сменить прическу. Но и в Париже она томится. Опущенные уголки губ, печальные глаза, ленивая походка – все мигом преображается, когда друзья привозят с собой молодого человека, невзрачного, бедно одетого, но независимого в суждениях, открытого и смелого. Широкая, белозубая улыбка освещает лицо влюбленной Жанны. Для нее сразу перестает значить все, к чему она успела привыкнуть, – роскошь, комфорт, положение в обществе. Ее внутреннему зрению открылась природа – таинственные тени парка, гладь уснувших прудов, лунные дорожки в росистой траве. Картинному романтизму этой ночи в фильме аккомпанировала музыка Брамса. За молчаливыми прогулками по лунному саду следовала любовная сцена, откровенная и дословная. Жанна Моро играла всевластие любви, и любовь физическая была естественной частью ее чувства.

На утро героиня «Любовников» оставляла постылый дом, нелюбимого мужа. Оставляла также любимую дочь. Запомним и это.

В 1959 году Питер Брук поставил фильм «Модерато кантабиле» по сценарию Маргерит Дюра. В начале картины в портовом кабачке совершается убийство из ревности. Героиня фильма Анна, опять-таки жена богатого и нелюбимого мужа, – случайная свидетельница происшествия. Впечатление, вызванное в ней убийством, можно сравнить с реакцией Анны Карениной, узнающей на вокзале в Москве, что колеса ее поезда раздавили человека. Недоброе предчувствие, мистический ужас перед смертью обуревают толстовскую героиню. Как известно, ее предчувствие оправдывается.

Оправдывается оно и для Анны из «Модерато кантабиле»: ее убивают из ревности в конце фильма. В исполнении Жанны Моро была обозначена дру-

гая мысль. Ее Анна боялась вспоминать ужасную сцену и не могла ее забыть. В этом событии мотив казался ей важнее убийства: из ревности – значит, из любви. Ее тревожит сознание, что на свете существует любовь, из-за которой убивают. Если бы в ее жизнь вошло такое чувство, она не боялась бы смерти.

Модерато кантабиле означает сдержанно, напевно. Сдержанность – это приглушенный ритм ленты, напевность – протяженность, непрерывность эмоционального существования ее героев. В

«Жюль и Джим»

такой тональности лучше всего себя чувствует Микельанджело Антониони.

Он пригласил Жанну Моро на главную роль в своем фильме «Ночь» (1960). В «Ночи» Моро играет простую и несчастную женщину. Здесь ее порыв лишен разрушительных начал. Она хочет любить и не чувствует себя способной к тому.

Верный себе, Антониони в «Ночи» настаивает на неспособности современного человека к сильным чувствам и привязанностям. Муза итальянского кинематографиста, актриса Моника Витти, совершен-

но воплощает эту эмоциональную анемию. Жанна Моро должна была сыграть непотухшую жажду жизни – для этого Витти не годилась. Пульс произведения – Лидия, героиня Жанны Моро. Но темпераменту французской артистки неуютно в геометрическом, тщательно выстроенном и выверенном мире фильма Антониони. Ей нужен режиссер, который бы предоставил свободу ее фантазии, воображению, который дал бы простор ее трансформациям, перепадам психологических состояний, прихотливой игре чувств. Ей нужен поэт и выдумщик.

Таким режиссером стал Франсуа Трюффо. Он сочинил для нее настоящий мадригал – фильм «Жюль и Джим» (1961), в котором актриса полушутливо-полувсерьез высказала важные для себя мысли.

В первых эпизодах фильма Жанна Моро играет девушку, почти подростка, с угловатыми ключицами, неровной, даже смешной походкой. С категоричностью юности ее Катрин утверждает дружбу и с той же категоричностью отрицает любовь. Временами она облачается в мужской костюм, рисует жженой пробкой усики, чтобы в таком виде вместе с верными Жюлем и Джимом бродить по беззаботному Парижу кануна первой мировой войны. Франсуа Трюффо придумал, что в этих сценах актриса будет носить костюм и клетчатую кепку чаплиновского Малыша, разумеется, соответственно увеличенные.

В «Жюле и Джиме» Моро, досталась роль в определенном смысле единственная в ее репертуаре. Обычно ей приходится играть состояние – его подробности, его вероятные предпосылки, его возможную перспективу. В ленте Трюффо она воплотила развитие.

«Дневник горничной»

За парижскими фрагментами следовали сцены на побережье, где троица друзей проводила каникулы. Катрин, как и раньше, сорванец, но теперь ее угловатое своенравие сменилось лукавым кокетством и безудержной, буйной веселостью. В этой части фильма Катрин Жанны Моро – сама пробуждающаяся женственность, новая принцесса Аврора из старой сказки.

Вернувшиеся с купания, Жюль, Джим и Катрин сидят за круглым садовым столиком. Сад залит ровным солнцем. Листьями деревьев играет ласковый ветер. Жизнь прекрасна! Жюль, Джим и Катрин сидят в саду и смеются. Камера дважды обходит их

смеющийся круг и дважды застывает на девичьем лице. Светлому пейзажу, серебряному смеху, волшебному, как бы рифмованному движению аппарата вторит лучезарная музыка Моцарта. Немного найдется в мировом кино таких кадров, где полноте жизни персонажей созвучно вдохновенное счастье творящего художника, где громоздкая техника кинематографа посрамлена вольным поэтическим порывом и кинокадр – дело многих – рожден как импровизация поэта.

В сюжете фильма эти кадры повторены, но повторены они в другой тональности. После долгой разлуки вновь собрались друзья. Теперь к ним присоединилась маленькая дочь Катрин и Жюля. Как и тогда, в саду, они сидят вокруг стола. Только нет неба, нет веселой листвы – темные стены альпийской хижины отняли у кадра пространство. Вместо белого солнца – косые закатные лучи, просачивающиеся сквозь узкое окно. Вместо заливистого смеха – самодельная песенка Катрин. Она поет простодушно и как будто подразнивая, а большие глаза устремлены на Джима: став женой Жюля, не ошиблась ли она выбором? Ночью Катрин приходит к Джиму.

«Жюль и Джим» можно было бы назвать «Игрой любви и случая», если бы не существовало так названной пьесы Мариво. Впрочем, фильм поставлен явно не без оглядки на шаловливого и назидательного автора XVIII века. От него – вкус к затейливой интриге неожиданным переодеваниям, от него – изящество и воздушность красок. Жанна Моро больше других исполнителей помогла режиссеру сотворить стиль. Легкая, как фея, насмешливая и печальная, ищущая счастья и не дорожащая им... Трюффо, сценарист и режиссер, в знак щедрого поклонения актрисе сделал все, чтобы вспыхнули все грани ее редкого дара.

«Вива, Мария!»

Конец Катрин – это жест отчаяния и безнадежности. Моро понимает судьбу своей героини как историю неудовлетворенной любви. Это невостребованная нежность вытравила радость с ее лица. Это нерастраченный, непонадобившийся до того запас душевных сил нашел странное и злое осуществление в самоубийстве-убийстве. Как и другие свои роли, Моро закончила партию Катрин резким волевым актом. Это движение снова сомкнулось с мотивом разрушения: Катрин убила себя, Джима и

заставила Жюля пройти с их останками страшный путь до крематорной печи. Из полусотни сыгранных фильмов Жанна Моро сердечно выделяет «Жюля и Джима». Ей нравится роль, нравится вспоминать работу над нею, нравится режиссер, который лучше других понял ее. Но больше всего ей нравится результат работы: ролью Катрин актриса ясно сказала, кто она, кого ей играть и кого ей, напротив, играть не следует.

Ей не по вкусу пассивные натуры. Она может предстать жертвой, но это будет жертва сопротивляющаяся, яростно противящаяся навязанной ей воле. Героиня Моро – деятельница. Она не позволяет управлять собой, она сама из тех, кто управляет. В своих фильмах она организует действие, творит события – без них ей не осуществиться как личности. Остальные персонажи только движутся в ее фарватере. Недаром партнеры Жанны Моро, даже когда это крупные самостоятельные актеры, всегда играют «на нее»: их линия поведения в картине лишь обрисовывает характер главной героини, укрупняет ее судьбу.

Если события не случаются, Моро мечется, терзаемая умом, энергией, темпераментом. И тогда возникают лжесобытия – чудовищный эрзац деятельности и чувствований персонажа.

В «Опасных связях» героиня Моро плетет паутину интриги и сама становится ее жертвой.

В «Заливе ангелов» ее тоска по сильным страстям выливается в буйную до патологии азартность картежницы.

В «Мадмуазель» она садистски убивает не разделивших ее чувство.

В «Невеста была в черном» она казнит лишивших ее счастья – судья и палач в одном лице.

«Невеста была в черном»

Однако как ни жестоки превратности судьбы женщин Жанны Моро, актриса никогда не играла стяжательниц и карьеристок. Характер, который она талантливо представляет на экране, крупнее эпохи регламентов и стандартов, шире экономических радостей. По существу, это характер трагический, которому не дано трагедийной судьбы. В другие времена она играла бы Медею или леди Макбет, но лучшей ее ролью все-таки должна быть Кармен. Ей выпало работать в эпоху буржуазного процветания. И, повинуясь реалистическому чувству, она играет бунтующую дочь своего времени.

Сотрудничество с Луисом Бюнюэлем дало ее искусству социальные ориентиры. В его фильме «Дневник горничной» (1964) Жанна Моро сыграла самую содержательную свою роль.

...В доме провинциальных аристократов появляется новая горничная. Дело происходит в конце 20-х годов. Аристократов теснят деятельные нувориши. Тем и другим угрожают поднимающие голову фашисты своего, французского образца. В произведении Бюнюэля силы расставлены четко, без недомолвок и иносказаний.

Так же четко актриса играет социальное лицо своей героини. Ее Селестина знает кодекс профессиональной вежливости. «Да, мадам», «Пожалуйста, мсье», «Слушаю, мадам» – и непременная улыбка. Только нет в этой служебной улыбке и намека на подобострастие, восторженное лакейство. Селестина точно знает, что хозяева вправе от нее требовать за свои деньги, а что принадлежит ей одной. Старый господин с ее помощью может тешиться своими жалкими чудачествами. Когда же молодой хозяин рассчитывает удовлетворить более примитивные прихоти, она резко отталкивает его.

В «Дневнике горничной» сжигающая героинь Моро потребность действия мотивирована впрямую и внутренним развитием роли. Походка Моро, ее жесты – Селестина застилает постель, несет завтрак, убирает комнаты, делает покупки – сами по себе демонстрация совершенного мастерства. Для актрисы важно качество профессионального жеста ее героини. Оно отделяет ее от неотесанных провинциальных слуг и от вялых, изъеденных комплексами господ. Бюнюэль скомпрометировал агонизирующий дворянский мир, показав его глазами умной, исполненной достоинства горничной.

Настоящий сюжет Селестины начинается с момента, когда в усадьбе совершается преступление: изнасилована и убита маленькая дочка кухарки. Не мать, напуганная, изможденная женщина, а Селестина принимается за розыски преступника. Возмущенная жестокостью и подлостью содеянного, она решает покарать убийцу. Вот когда разрушительные инстинкты героинь Моро получают оправданную и благородную предпосылку!

Но ниспровергатель Бюнюэль не торопится делать из маленькой горничной героиню без страха и упрека. Ее парижский лоск, профессиональная вышколенность оборачиваются против нее же. Привыкшая обслуживать чужую роскошь, она поддается искушению обзавестись собственной. Селестина становится женой богатого бурбона.

Актриса акцентирует компромисс Селестины. В эпизодах, следующих за бракосочетанием, еще одно удивительное превращение. Вялая, хмурая барыня Селестина – воистину поблекший цветок зла.

Вот роли Жанны Моро. Вот некоторые из ее художнических принципов. Что остается кроме них? Остаются паузы, заполненные тем, что примени-

тельно к современным знаменитостям, неправильно зовется частной жизнью. По поводу этих пауз творятся легенды. Вокруг Жанны Моро их кружит несколько. Есть легенда Сен-Жермена, созданная ее интеллектуальными трубадурами. Есть легенда попроще, та, что понятна предместьям. Помимо легенд, есть сумма сведений – пункты личного досье актрисы. Кому интересно – пожалуйста.

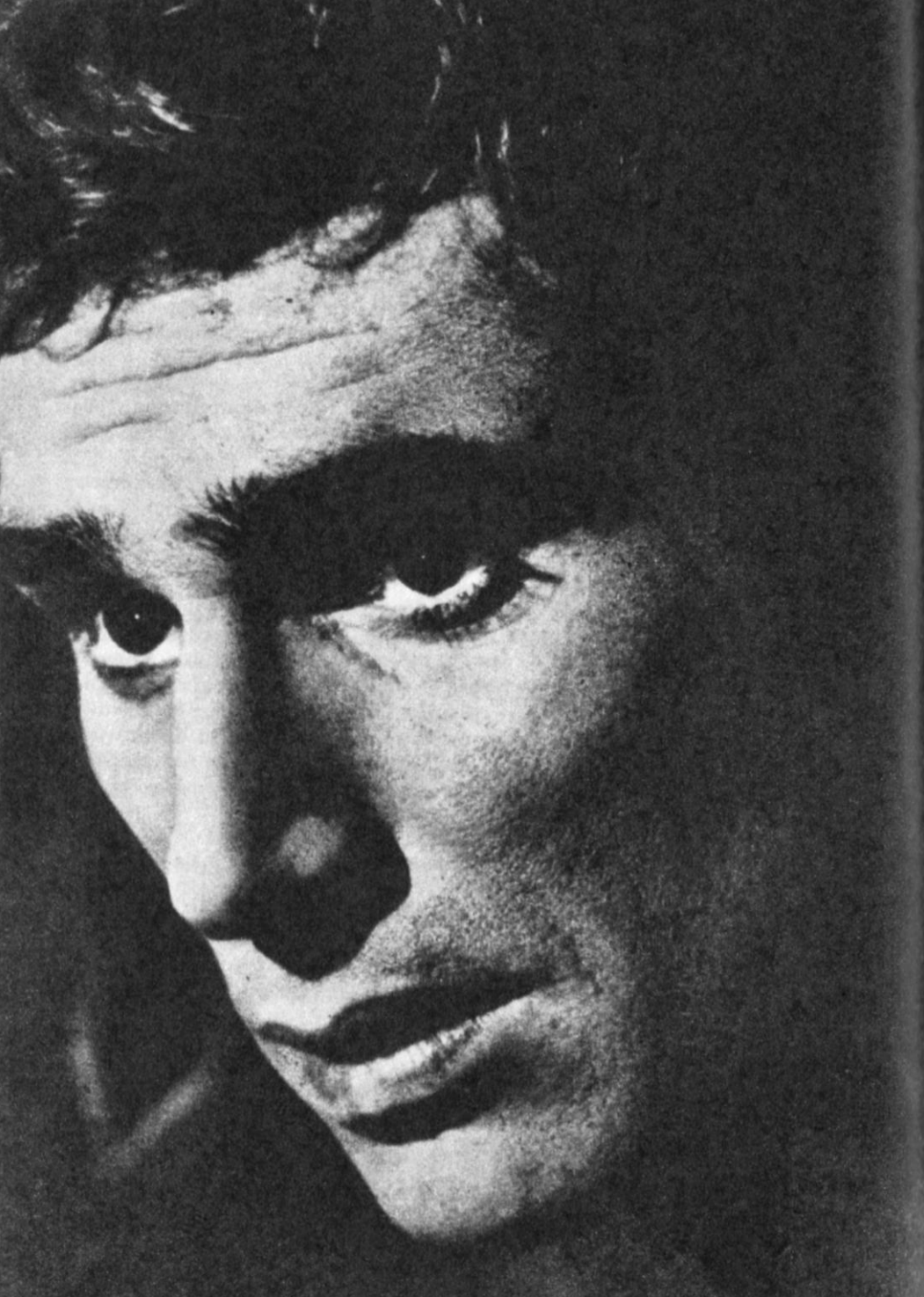
У нее взрослый сын, но с мужем она давно в разводе. Среди ее друзей – Орсон Уэллс, Жан Жене, Франсуа Трюффо, знаменитый модельер Пьер Карден. С последним как будто ее связывает больше, чем просто дружба.

Она хорошо танцует. Еще лучше поет. Впрочем, ее пение недавно из занятия для себя стало профессиональным делом: теперь она дает концерты, наигрывает пластинки.

Она кулинарка. Но редко когда она разрешает себе воспользоваться результатом своих поварских экспериментов: с возрастом все труднее удержаться в назначенной себе норме в 49 килограммов.

Слава принесла ей богатство. Ее провансальское имение состоит из дома старинной кладки и огромных угодий – виноградников, персиковых садов, леса, через который бежит юркая речушка. Каждый год к осени через ее земли гонят в горы стада. Она по сельскому обычаю раскланивается с пастухами, а потом долго смотрит им вслед. Когда она думает о том, что эти люди проведут полгода в совершенном одиночестве, она жалеет их, она завидует им...

И. Рубанова



РОБЕР ОССЕЙН

Как все актеры, Робер Оссейн охотно дает интервью, и, как у всех актеров, в них очертаниями промелькнувшей станции возникают воспоминания детства. Не голодного, не заплаканного, не исковерканного; напротив – детства благополучного, счастливого и в чем-то странного, обделенного чудом. В том придуманном мире, в котором Оссейн выйдет на подмостки сцены или появится на экране, этого чуда, неожиданности, вывороченной реальности будет в переизбытке. В детстве же будущий актер забирался на деревья, наслаждался одиночеством и играл в театр.

Театр был для Робера чем-то большим, нежели простой забавой. Благополучному детству по трафарету полагался театр – инсценированные диалоги на иностранных языках («Вы приехали из Парижа? – Да, я приехал из Парижа! – Как вам нравится Лондон? – Мне очень нравится Лондон!»); благонравные истории из детских журналов, наконец, вершина драматических усилий – живые картины по евангелию: поклонение волхвов, въезд в Иерусалим, Гефсиманский сад, Иоанн Креститель в темнице. Все это было не для Оссейна. Свой театр он придумывал сам, как будто боясь, что прикосновение чужих рук обесценит его фантастическое создание, внесет в него привкус чужого мира. Юноша, ученик колледжа, был автором, режиссером, актером, суфлером, композитором, декоратором, а порой и единственным зрителем своих опусов.

Идея театра постоянно присутствует в высказываниях Оссейна, причем театра собственного и собственной актерской школы. Разумеется, речь идет не о том, чтобы на пятом десятилетии жизни стать во главе доходного предприятия, принимать в своем кабинете с благосклонной улыбкой рецен-

зентов респектабельных газет и выкрикивать из репетиционного зала замечания понурившимся актерам, но о театре, материализующем фантазию Оссейна, его жизненные принципы и художнические устремления; словом, имеется в виду тот же театр его актерского детства, но помноженный на глубину сцены, на блеск фонарей у входа, на талант многих актеров, в каждом из которых будет частица их учителя.

Вероятно, отсюда идет ненасытное желание Оссейна сниматься в главных ролях картин, ко-

торые он делает как режиссер. Конфликты, перипетии сюжета, столкновения, трагедии, мелодрамы – все это родилось в нем, бродило и выкристаллизовывалось в его воображении, как же можно отдать другому актеру, пусть великому и талантливому, то, что являлось им самим, Робером Оссейном?

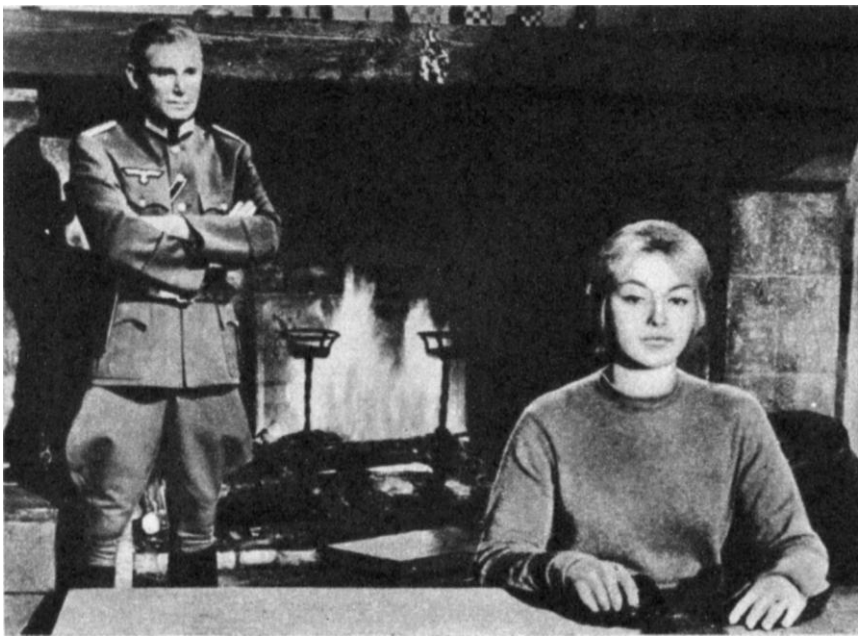
Театр, порог которого уже не в мечтах, а в действительности переступил молодой актер, был не совсем обычным. Ученик знаменитых курсов Рене Симона, юноша, бравший уроки у светил драматической педагогики – у Руло, Марша, Витали, Балашовой, – не избрал для себя священные подмостки «Комеди Франсэз» с его культом классического наследия, с монотонной торжественностью монологов, его не привлек легкий стиль театра «Варьете», и странное лицо актера не увидела публика, заполняющая маленькие подвальчики и мучительно старающаяся проникнуть в тайнопись авангардистских пьес. Оссейн вступил в труппу одного из театров на Больших бульварах, того района французской столицы, который стал синонимом массового зрелища, не гонящегося за интеллектуальной модой и изыском режиссерских решений, но простодушного в своем веселье, трогательного в своем горе и романтически страшного в придуманных кошмарах. Театр, где начал Оссейн, назывался «Гран-Гиньоль», и он был самым знаменитым из своих собратьев – заведений, поставляющих по общедоступной цене страшные истории и кровавые драмы.

Оссейн застал уже закат театра. Представления с ужасами, убийствами, избиениями, маньяками еще посещались публикой, но все больше и больше она относилась к ним как к нехитрым забавам балаганного зрелища, нелепым, набившим оскомину, в серьезность которых никто не верит. Персонажи пьес воспринимались, как восковые фигуры из музея Гревен, которые когда-то во времена детских посещений виделись в своей ошеломляющей натуральности, но потом, по прошествии лет, кажутся раскрашенными муляжами, лишенными даже сотой доли прежней магической власти над воображением.

«Ты — яд»

Кроме внутренних причин изживания принципов театра были и внешние. Экраны Парижа, как и других городов Западной Европы, были захвачены

«черными» американскими фильмами. Не выдуманные ужасы, разыгранные за рампой сцены, а кошмар реальности Нью-Йорка, Сан-Франциско или Чикаго – вот что теперь потрясало умы и заставляло содрогаться. Кровавые игры на сцене «Гран-Гиньоля» были ударными аттракционами, к которым старательно и прямолинейно подстраивалось действие, не пренебрегавшее любой возможностью блеснуть изуверским трюком; зрители могли пугаться, закрывать глаза, выходить в негодовании из зала – все равно кровь, разливающаяся по сцене,



«Ночь шпионов»

не относилась к ним, не была их миром, трагической возможностью, ожидающей их за пределами театрального вестибюля. «Черный фильм» был сугубо американским жанром, порождением десятка факторов, в число которых входили и рост преступности, и маккартизм, и страх перед будущей войной, и трагизм только что закончившейся. Но на чердаках Кливленда или задворках Нового Орлеана, наводненных кланами воров, продажными полицейскими, психопатами-убийцами, проглядывала для француза модель большого города, где нож или

револьвер подстерегал за каждым углом и нельзя было отмахнуться от него, как от театрального реквизита, выпиленного из дерева.

Влияние «черного фильма» на западноевропейское искусство было велико. Для Оссейна же оно стало решающим. Мастеров этого жанра он до сих пор называет в числе своих самых любимых художников, и первым успехом в кино он обязан признанному авторитету в этом виде кинозрелища — американцу Жюлю Дассену, эмигрировавшему во Францию.

В фильме «Потасовка среди мужчин», гангстерской балладе о преступлении и возмездии, Оссейну досталась роль самого ничтожного из всех преступников, садиста-наркомана. Его презирают все герои картины, его презирали бы все персонажи, сыгранные в будущем актером.

В историю кино «Потасовка среди мужчин» вошла знаменитой безмолвной сценой ограбления ювелирного магазина, дотошно воспроизводящей механизм преступления. В режиссерской манере подачи этого эпизода отражается весь фильм, мастерски соединяющий американскую скрупулезность с психологичностью европейской культуры. И характеры героев фильма выстраивались на пересечении этих двух доминант. Люди, появляющиеся в кадре, были мастерами своего дела: хитроумно изобретали план похищения, методично отрабатывали каждую деталь операции, ловко скрывались от преследователей. Но каждый из них, помимо этого, жил и своей особой, неповторимой жизнью, наполненной не столько радостями, сколько заботами и бытовыми неурядицами — один из них, тяжело больной, задыхался в приступах астматического кашля, другой трогательно влюблен в свою семью, третий, не задумываясь о будущем, спускает украденное с девицами кабаре. Понятны все, за исключением героя Оссейна. Он выламывается даже из круга подонков и отнюдь не потому, что совершает поступки, затмевающие мерзостью деяния своих соратников, но потому, что непонятен и немотивирован генезис его психологического склада и его качеств. Оссейн в фильме поистине персонаж «Гран-Гиньоля», странный статист, постоянно вертящийся на втором плане, но в решающие моменты вдруг вылезающий вперед, чтобы заставить содрогнуться от ужаса.

Подобная роль требовала от Оссейна четкости внешнего рисунка, и актер постарался. Трудно забыть его сомнамбулическую вялость, странно и не к месту сменяющуюся истерической активностью, злорадную усмешку в лицо жертве, потухшие глаза человека-автомата. Но при всем рвении Оссейна противопоставить болезненные комплексы своего героя традиционной примитивности «горилл» американских фильмов, головорезов с тяжелыми кулаками, низкими лбами, с квадратными челюстями и добросовестным непониманием происходящего – все равно предложенный им тип страдал той же литературной однозначностью, романтическим представлением о дьявольских нравах дна.

В последующих картинах, когда не на несколько минут, а постоянно герои Оссейна находились в фокусе зрительского внимания, эта однозначность персонажа начинала становиться проклятием художника.

Впервые и сразу остро она появилась в 1956 году в фильме «Преступление и наказание». Эта осовремененная и офранцуженная экранизация Достоевского была старательно провалена всем творческим коллективом – режиссером Жоржем Лампеном, сценаристом Шарлем Спааком, актерами Жаном Габеном, Мариной Влади, Уллой Якобсон. И Оссейн не отстал от коллег. Его Рене-Раскольников, обуреваемый нравственным экстазом, метался в тесных рамках полудетективной истории, совершал поступки, предписанные Достоевским и Спааком, – убивал старуху, выкручивался на допросах у следователя, восторженно глядел на Лили – Сонечку, но при всем этом оставался полубезумным преступником, неведомо зачем терзающимся угрызениями совести, когда ему самое время улепетнуть куда-нибудь в Марсель, а там – в Латинскую Америку, за пределы досягаемости полиции.

Достоевский по Лампену доказал еще одно: Оссейну было невыносимо играть в нейтральных интерьерах, в бытовой индифферентности безликого городского пейзажа, предложенного режиссером. Внешние данные актера становились здесь кричащими, выдуманными, нелепо патетическими, идущими вразрез с сонно-меланхолическим течением повествования. Природа Оссейна требовала не только исключительных характеров, но так же исключительных ситуаций, крайней напряженности

действия, атмосферы тайны, настоятельно призывающей разгадать ее, но мучительно не дающейся в руки.

Вероятно, лучше, чем кто-нибудь другой, это понимал сам художник. В фильме «Ты – яд», который он поставил и в котором сыграл главную роль, Оссейн попытался найти мир, эквивалентный своим актерским особенностям, органичную для себя среду.

В основу картины лег роман Фредерика Дара, автора детективов средней руки, но обладающего

«Приговор»

необходимым для ремесла умением комбинировать сюжеты, нагромождать неожиданные повороты, малопонятные улики и завершать все эффектной развязкой.

Героя Оссейна зовут Пьер, и в начале фильма его ждет Приключение. Ночью на пустынном шоссе перед ним останавливается машина и какая-то женщина, чьи светлые волосы он запомнит навсегда, пригласит его войти и заняться с ней любовью на тесном сиденье. Когда Пьер попытается что-то узнать или понять, женщина направит на него ре-

вольвер и прогонит, а затем умчится на своем автомобиле в темноту.

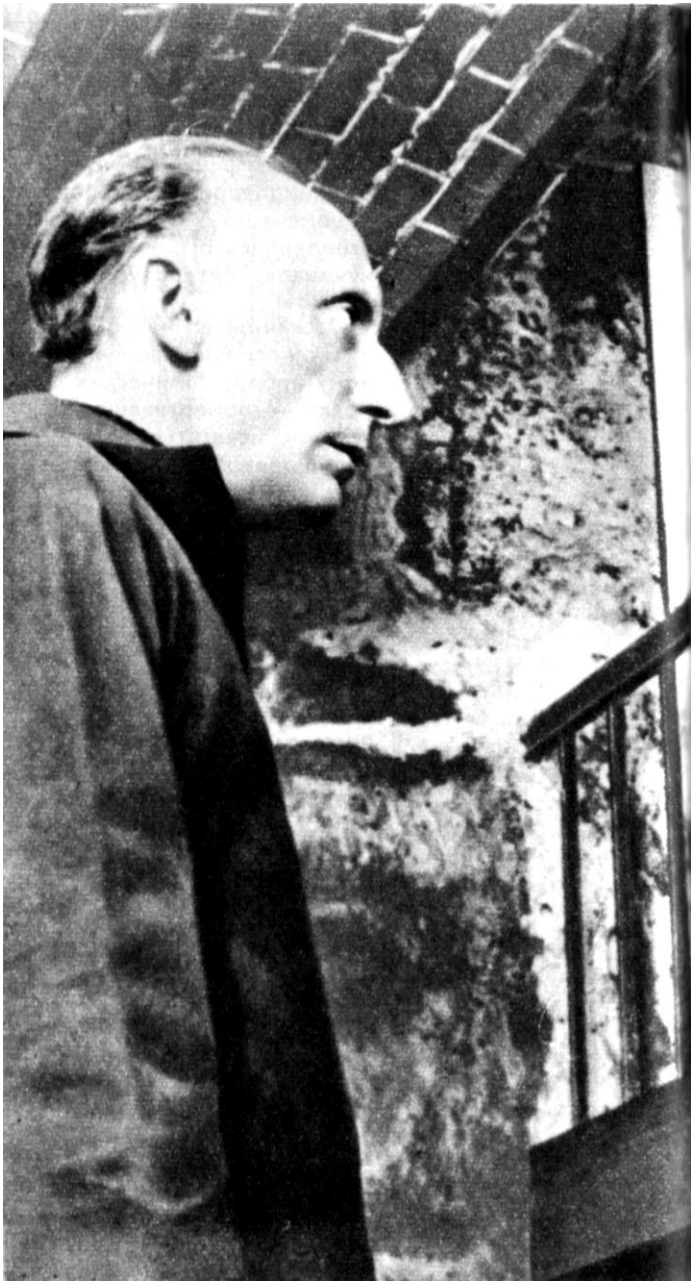
Эту странную завязку можно развивать в различных направлениях, но герой Оссейна избирает продолжение самое беспокойное: не обращаясь ни к чьей помощи, он охотно, со страстной готовностью идет навстречу тайне, с радостью запутывается в следствии и противоречиях. Запомнив номер машины, Пьер легко находит виллу ее хозяев и оказывается перед новой дилеммой: домом владеют две сестры, похожие друг на друга, у обеих длинные, светлые волосы, правда, одна из них парализована и не может ходить. А если она притворяется, что не может ходить... Вторая трогательно ухаживает за своей несчастной сестрой – вызывает докторов, потчует лекарствами и снадобьями, но кто поручится, что в микстурах и пилюлях не содержится отрава, медленно убивающая несчастную?

Бесконечно продолжающаяся неразъясненность ситуации кажется единственно возможным и единственно приемлемым способом существования героя Оссейна. Журнал «Синемонд» был прав, когда назвал «Ты – яд» «драмой наваждения», ибо в ней торжествует нелогичность, непредвиденное, заранее непредусмотренное, то, что нельзя разгадать прямым сопоставлением фактов. Отсюда рождается внешняя насыщенность, эмоциональная плотность образа, созданного Оссейном; он, как металл в магнитном попе, постоянно заряжается от полюсов противоположных обстоятельств. Характер Пьера в фильме дается так, что мы не соотносим его с каким-либо социальным или общественным типом, он – стержень, на который нанизываются определенные психологические состояния. В фильме факты и улики опровергают друг друга столь часто, подозрения так легко перебрасываются с сестры на сестру, что герою, захлебывающемуся в этой лавине, совсем не остается места для внутренних трансформаций, он вынужден приноравливать себя к буйству сюжета. Можно сказать, что здесь произошло преодоление прежней однозначности ролей Оссейна,но сменилась она не глубинной сложностью, а разнообразием состояний, прямо пропорциональным количеству сюжетных ситуаций.

Созданная в фильме «Ты – яд» атмосфера дистиллированного кошмара, почти свободная от за-

мутняющего проникновения реальности, показалась Оссейну счастливой находкой. В этом мнении его еще больше укрепили статьи в журналах, писавшие о принципиально новой для французского кино формуле кинозрелища. И последующие картины актера-режиссера старались не отходить от выработанного рецепта, улучшали его, исправляли, модифицировали, придавали ему все более эффектную орнаментовку, но чем дальше, тем более явственной становилась ограниченность этого метода, его докучливая литературщина, натужность образной системы.

Оссейн-актер не раз повторялся, спасая положение, он все чаще вынужден был прибегать к дежурному набору физических состояний, его постоянная маска – помертвевшее лицо с горящими глазами, готовое исказиться гримасой гнева, – одинаково использовалась для роли агента в «Ночи шпионов», латиноамериканского повстанца во «Вкусе к насилию», преступника, выдающего себя за полицейского, в «Игре в правду», мелкого авантюриста в «Кругах под глазами». В фильмах, созданных самим Оссейном, его актерское однообразие компенсировалось для зрителя хотя бы сюжетной нестандартностью; другие же режиссеры со старательной последовательностью эксплуатировали необычные внешние данные актера и взвинченную эмоциональность его темперамента. И недаром такой апологет коммерческого кинематографа, как Роже Вадим, с игривым наслаждением кокетничающий своей вульгарностью, нашел в Оссейне той поры близкого себе исполнителя. Их сотрудничество, недолгое, но интенсивное, завершилось на пошло патетической ноте: в фильме «Порок и добродетель», ужасающе вольной экранизации маркиза де Сада, имеющей отношение не столько к Саду, сколько к безвкусице Вадима и его сценариста Роже Вайяна, Оссейн сыграл роль полковника Эриха фон Шендорфа, дьявола в эсэсовской форме, аляповато сконструированное воплощение зла. Через быт Франции времен второй мировой войны, куда создатели картины перенесли действие из XVIII века через мешанину движения Сопротивления, заговора генералов, офицерских публичных домов, базарного психоанализа актер проносил плохо пригнанную к нему личину заэстетизированной жестокости, не имеющей ничего общего с реальным кошмаром



«Приговор»

фашизма. Драматические обстоятельства были неправдоподобны, на их фоне темперамент Оссейна отдавал кривлянием и явной дешевкой.

Итак, подведем предварительные итоги. В начале 60-х годов окончательно прояснилось, что ни конкретность быта, от которой актер отворачивался с завидным постоянством, ни условность сконструированных схем не являются благодатными точками приложения его художнических особенностей. Провозвестником нового пути, вероятно, не осознанного самим Оссейном, явилась очень скромная картина

«Приговор»

очень скромного режиссера Жана Валера «Приговор» (кстати, первое знакомство советского зрителя с актером состоялось именно благодаря этому фильму). Оссейн был одним из сценаристов «Приговора», и вместе с Марселем Мусси он придумал сюжет, мало отличающийся от его прежних да и будущих картин, – замкнутую ситуацию, ограниченную четырьмя стенами импровизированной тюрьмы и часовым ожиданием расстрела; он сыграл еще одного человека с болезненным надломом, отказывающегося принять смерть с достоинством,

как его товарищи по заключению и по подпольной группе Сопротивления, он трусит, суетится, разрывает песок, стремясь пробиться наружу, обвиняет соратников, клянется отблагодарить небо, если останется в живых. В торжественно-монотонной атмосфере фильма его движений хватает на всех остальных персонажей. Среди них, задумчиво погруженных в осознание своей миссии, он – единственный живой человек, понятный в своем страхе и в финальном преодолении его. Трудно вспомнить героев картины, застывших перед дулами автоматов, а

«Приговор»

Жорж, сыгранный Оссейном, близоруко вглядывающийся в строй солдат и торопливым жестом одевающий очки, чтобы успеть всмотреться в лица своих убийц, остается в памяти.

Традиционный для Оссейна персонаж и близкий ему сюжет окрасились в «Приговоре» по-новому; на них упал отсвет оккупированной Франции, не книжной, не выдуманной, а реальной, достоверной в своих заботах и воодушевленном героизме. Не антураж условной трагедии, а быт маленького приморского городка, не отторгнутая от мира комната

кошмарного ожидания, но домик на берегу моря, через зарешеченные окна которого виден песок, и чайки, и серое небо, наконец, не абстрактное, вневременное столкновение добра и зла, а, напротив, событие, привязанное к определенному моменту, когда в ожидании конца войны в Сопротивление шли разные люди, не всегда осознававшие ответственность своего шага, – все эти мотивы, порой неразвитые в фильме, намеченные пунктиром, а то и просто декларированные, несли в себе то ощущение правды, которое снимало с пограничной ситуации, плотной, яркой, будоражаще острой, все признаки досужей игры вымысла.

«Приговор» был скромным началом, которое трудно оценивать по большому счету, но через несколько лет принципы этой драмы отозвались в картине, ничуть на «Приговор» не похожей и остающейся до сих пор лучшим творением Оссейна-актера и Оссейна-режиссера, – в «Вампире из Дюссельдорфа».

Замысел фильма возник на сложном пересечении анналов криминалистики, кинематографической традиции и пристрастий художника. В основу картины легла сенсационная история, заполнявшая в начале 30-х годов первые полосы немецких газет, – цепь преступлений Петера Куртена, на совести которого лежала гибель многих женщин, рискнувших ночью в одиночку появиться на улицах города.

Этому делу мировое киноискусство обязано известной картиной Фрица Ланга «М», сделанной по горячим следам судебного расследования и ставшей предзнаменованием грядущего кошмара гитлеризма, хотя в кадрах не мелькала фашистская геральдика и экран не пересекали марширующие отряды штурмовиков.

«Приговор»

Картина Ланга была предчувствием, «Вампир из Дюссельдорфа» – исследованием. При всем внешнем спокойствии и лаже бесстрастности анализа это исследование заинтересованное, внутренне напряженное, посвященное не столько человеческой аномалии, сколько характеру на катастрофическом сломе истории...

Герой Оссейна предстает в фильме в нескольких обличьях. На товарной станции он мрачно грузит уголь, а потом, когда рабочие обедают, отсаживается в сторону и, не замечая никого, старательно жует принесенный из дому кусок хлеба. Чужой

среди пролетариев, он преображается вечером, когда надевает пальто, мягкую шляпу, галстук-«бабочку», перчатки, берет в руки трость, – тогда он подобие оживавшей картинки модного журнала, разумеется, рассчитанного не на богачей, а на сословие малоимущих, не способных блеснуть роскошью и экстравагантностью, зато берущих аккуратностью, добротностью, всем тем, что не выделяет из массы, но вызывает уважение.

Петер Куртен в исполнении Оссейна – самое законченное по пластике творение актера, сложное,

мастерское, ритмически разнообразное. Для подобного персонажа, закосневшего в преступности, хватило бы одной краски, бесконечного повторения одной и той же детали поведения. Оссейн же щедр: как писатель, лепящий образ, собирает по отдельным словечкам речевую характеристику действующего лица, так и актер по крупицам накапливает жесты, движения рук, повороты головы, манеру походки — все, что потом складывается не в условного убийцу, а именно в Петера Куртена, реального человека, объясненного Оссеином.

Он входит в кабачок, где полно табачного дыма, где с трудом проталкиваешься к свободному столику, где солено шутят подвыпившие бюргеры и взвизгивают их дамы, входит не как прожигатель жизни, а как скромный служащий, который имеет право на отдых и на кружку пива после окончания трудового дня. Среди трактирного хамства, сытого, грубого, горланящего, Петер Куртен необычен своей вежливостью, обходительностью, присущей, конечно, не денди, но хорошо вышколенному клерку или приказчику из солидного магазина. Даже будущую свою жертву он выбирает не жадно рыская глазами и предвкушая грядущее наслаждение, а, напротив, — с мягкой, сочувствующей улыбкой, с готовностью слушать сбивчивый рассказ о житейских неурядицах, пожалеть, погрустить, выразить надежду на лучшее будущее. И даже в те моменты, когда Петер Куртен преследует обезумевшую от страха женщину по ночному Дюссельдорфу, он не сбивается на мелодраматическую ярость, но движется мерно, четко отбивая шаг прямыми ногами, все время увеличивая скорость, и черная фигура его летит на фоне домов и поблескивающей брусчатки площадей, как грозная судьба, от которой нет спасения.

«Вампир из Дюссельдорфа»

Конечно, Оссейн играет человека больного, снедаемого комплексами и тайными страстями, но ненормален он лишь в крайностях, а не в предпосылках патологии: в нем скопилась лишь большая доза обывательской униженности, тщеславия, ущемленного самолюбия, жажды власти — и прорвала, наконец, оболочку нормального бытия. Все это могло остаться в сфере отклонений психики, но в фильме оно сначала опосредованно, а затем впрямую сопряжено с массовостью безумия — с надвигающимся фашизмом. В кадрах хроники, переме-

жающих действие, движутся аккуратные колонны людей со свастиками на рукавах, развеваются фашистские знамена, и уже не в хронике, а в сюжете, на столике у постели Петера Куртена появляется «Майн кампф», политическое и моральное обоснование вседозволенной преступности.

«Вампир из Дюссельдорфа» завершается не традиционным возмездием за преступление, а патетической нотой, заставляющей ужаснуться: когда Петер Куртен поджигает кабаре, чтобы из бегущей толпы выхватить свою последнюю жертву, то в полыхающем здании видится начало эпохи, в которой будет гореть рейхстаг, разрушаться под бомбами города, и город Дюссельдорф забудет нескольких девушек, погибших ночью на улицах, перед лицом всеобщего кошмара. История Петера Куртена, убийцы-одиночки, кончается, уступив место истории убийц-профессионалов.

После успеха «Вампира из Дюссельдорфа» Оссейн-режиссер еще раз обратился к документированной легенде XX века и, поставив картину «Я убил Распутина», сыграл в ней роль князя Юсупова. Подтверждением достоверности происходящего на экране должно было служить сотрудничество с подлинным князем Юсуповым, внимательно следившим за тем, чтобы привходящие обстоятельства не оттеснили его с авансцены сюжета, и шедшим ради этого даже на некоторую потерю морального реноме. Но и это условие и то, что фигура Распутина давно занимала Оссейна, не способствовали успеху фильма, оказавшегося весьма плоским и неглубоким, потому что режиссер увлекся лишь внешней канвой событий и не смог проникнуть в сердцевину, в общественный смысл происшествий, в которых так странно переплелись трагедия и фарс.

Собственные фильмы Оссейна в последние годы не так уж часты. Но он продолжает оставаться одним из наиболее активно работающих актеров французского кино, не знающим передышки в своем творчестве. Иногда он повторяется в своих прежних амплуа — преступников и апашей, но в исполнении Оссейна они теряют уже ореол значительности и либо остаются на уровне литературных реминисценций, либо — как это случилось в «Громе небесном» Дени де ля Пательера — превращаются уже в комических персонажей, которые с вызовом посматривают на окружающий мир и которых бьют по го-

лове, шпыняют, как мальчишек, и третируют без всякого почтения к их физическим данным и семизарядным револьверам.

И все чаше и чаше актеру предлагают роли, подобных которым он не играл раньше и которые, как казалось, не лежали в русле его творческих интересов. Так он создал образ Рено в малоудачной картине Роже Вадима «Отдых воина», старательно, хотя и не совсем последовательно, воплотил характер человека загадочного, дорожащего своей внутренней свободой, поэтому добровольно от-

«Вампир из Дюссельдорфа»

чуждающего себя от людей и не видящего, что это превращается в равнодушие, которое больно ранит душу влюбленной в него женщины.

Через несколько лет Маргерит Дюра, автор знаменитого сценария «Хиросима, любовь моя», предложит Оссейну роль в своем режиссерском дебюте «Музыка», психологическом этюде об одиночестве, где трое людей будут долго и медленно выяснять отношения, но так и не придут ни к какому результату. В этой несложной истории, лишенной внешнего действия, актер сыграл роль инженера Ришара,

«Вампир
из Дюссельдорфа»

мучительно пытающегося найти человеческий контакт с женой, с которой расстался несколько лет назад и встретился теперь лишь для того, чтобы оформить бракоразводный процесс.

Когда-то в «Ночи шпионов» герой Оссейна тоже напряженно выяснял отношения с женщиной, а за окнами одинокой хижины на земле оккупированной Франции были голод и мрак, но в этой ситуации, трижды более обостренной, нежели ситуация «Музыки», внутренние движения характеров оттеснялись на периферию зрительного внимания, сосредоточенного на изначальной сюжетной схеме. В фильме Дюра, построенном на принципе противоположном, на внутреннем исследовании человеческой психологии, Оссейн, лишенный подпорок фабульной занимательности, предлагает иной вариант героя, новую трактовку амплуа «странного любовника», персонажа, которому не даровано спокойствие и естественное состояние духа которого — интроспективные метания.

И как часто бывает, свое законченное воплощение эта маска получила не в «Музыке» или в подобных ей кинематографических опытах, а на другом краю искусства — в многочастевом балагане, начавшемся в 1964 году «Анжеликой, маркизой ангелов» и продолжающемся до сих пор.

Создатель «Анжелики» Бернар Бордери не терпит недомолвок, незавершенности, даже намеков, которые могут быть неправильно истолкованы; предложенный им вид кинозрелища отличается категоричностью в расстановке акцентов и уж если что-нибудь, по мнению режиссера, должно быть подчеркнуто, то это подчеркивается такой жирной чертой, что она даже слепому бросится в глаза.

«Длинный марш»

В середине пятидесятых годов роль Пейрака по справедливости была бы предложена Жерару Филипу. Несколько позже, в период кратковременного взлета жанра «плаща и шпаги», на нее с полным основанием мог бы претендовать Жан Марэ. Но Филип умер, а Марэ самые большие свои успехи пожинает не в поэтических сюжетах из времен рыцарей и бретеров, а в комедиях и пародиях, беззлобно вышучивающих его прежние привязанности.

Оссейн заступил на должность, занимавшуюся его предшественниками, не бунтуя против них, но и не принимая всерьез галантные пантомимы их дуэлей и подвигов. Вся романтически-приключенческо-тур-

нирная-атрибутика «Анжелики», где не продохнешь от звона шпал, льющейся крови, похищений и погонь, кипящих реторт с разноцветными жидкостями, хитроумных козней и интриг, изуверских обрядов и лихих разбойников, в общем проходит мимо Жоффре де Пейрака. Среди персонажей фильма он самый незащищенный – не воин, а ученый, не интриган, а отшельник, не блестящий любовник, а калека с изуродованным лицом, не Марэ, а анти-Марэ.

В основу пластического решения образа Пейрака лег не традиционный для жанра стандарт статного

«Анжелика, маркиза ангелов»

красавца, кокетничающего ловкостью своего тела, а сплав, в котором слились качества его многочисленных антиподов – литературных героев, никогда не претендовавших на статус героя «плаща и шпаги», – чернокнижников с заставок древних рукописей, рассчитывающих будущее по кабалистическим таблицам, ученых, корпеющих над колбами, колдунов, настаивающих на волшебных травах эликсир жизни, и даже самого хромого беса, волочащего ногу по мрамору дворцовых коридоров. Оссейн не боится показать своего героя обезо-

браженным, слабым, даже переживающим минуты страха, потому что его Жоффре де Пейрак покоряет не внешними данными, а тем, что живет страстями – страстью к науке, страстью к женщине, страстью к справедливости, – и сила этого внутреннего горения придает значимость его личности и чуть ли не колдовскую притягательность. В этом его право на восхищение и в этом его трагедия: времени, чреватому авантюрами, людям, живущим от дуэли к дуэли, не нужен Жоффре де Пейрак, человек, противостоящий беспокойному фону эпохи.

Герой Марэ был лучшим среди подобных себе, герой Оссейна не находит органичную для себя обстановку, он и окружающие его люди существуют в разных измерениях, не сближенных и несопоставимых. Отсюда рождается мотив отделенности Пейрака, мотив бегства, невозможности сжиться с авантюрной средой и бесперспективности борьбы по ее законам. Романтическая идея о кратчайшем расстоянии от кончика шпаги до восстановления справедливости в «Анжелике» подвергается сомнению – безвинного Пейрака спасает от костра не личное мужество, а прихоть короля, тысячи испытаний выпадают на долю прекрасной Анжелики, а ее муж бродит где-то рядом по подземельям, страдает в гроте, приступ к которому прикрывает морская гладь, и не может спасти женщину, бесконечно любимую.

Так, в лубочной «Анжелике» сквозь беспорядочную сумятицу незатейливых перипетий вдруг опять у Оссейна ясно и отчетливо проглядывает маска странного любовника, сильного и слабого, героя и жертвы, мятущегося и смятенного, владеющего аргументами справедливости и не находящего места, чтобы их выложить. И зритель в зале кинотеатра, уставший от бездумной бравурности зрелищ, может быть, сосредоточится вместе с Оссейном и на несколько минут ощутит усталую горечь бесконечных тревог, никогда не оставляющих человека.

Не давая себе передышки, Оссейн продолжает впечатывать в полотно экрана странные образы своих героев. Уже объявлено о премьерах новых картин с его участием...

В. Дмитриев
В. Михалкович

ИРЕН ПАПАС

Несколько коротких информаций, не так давно появившихся в печати:

Американский режиссер Мартин Ритт завершил съемку фильма «Братство», рассказывающего о мафии, сицилийской террористической организации, мрачной политической силе современной Италии. В главной женской роли – греческая актриса Ирен Папас.

Действие фильма «Се – человек», съемки которого ведет в Сардинии итальянский режиссер Альберто Габурро, происходит в будущем, после термоядерной катастрофы, истребившей все человечество. В числе пяти уцелевших – одна женщина. Ее играет Ирен Папас.

Разные страны: Англия, США, Италия, Франция. Здесь снимается сегодня греческая актриса Ирен Папас. Здесь, но только не в Греции.

Разные фильмы, их ставят разные режиссеры, но поднятые ими темы сходны в одном – все они связаны с политикой, с самыми острыми современными проблемами.

Откуда это неизменное постоянство, эта приверженность, эта страсть к политической теме? Ответ на этот вопрос попытаемся найти в уже знакомых нам по экрану ролях актрисы.

«Антигона». Режиссер Георгос Дзавеллас.

Древние греки с поспешно наклеенными бородами сотрясают экран велегласными речами и безудержным размахиванием рук. Статисты многолюдно и невнятно суетятся на фоне стен из картонного камня и высоких гор, усердно выписанных на полотняных задниках. Надсадно грохочет музыка. Все это не раздражало бы так, будь перед нами какие-нибудь очередные «Подвиги Геракла», а не прекрасная,

«Электра»

пронесшая сквозь тысячелетия дыхание современности и страсти трагедия Софокла.

Но по временам шелуха костюмированной скуки словно спадает с экрана, он наполняется живым воздухом искусства. Искусства прекрасной трагической актрисы Ирен Папас. Внутри неумелой бутафорской киноподделки, а точнее – вне ее, как бы сам по себе существует другой фильм, рассказанный скорбным и гневным лицом Ирен Папас, ее глазами, наполненными болью, ее губами, отвыкшими от улыбки.

«Электра»

Отлаженный механизм фиванского государства, где царь Креонт творит закон, стражники плетьми и мечами внедряют его в мозги подданных, а подданные, если и ропщут, то не громче шепота, вдруг застопорился. Конструктор не учел одну мелочь – живое человеческое чувство. Да и стоило ли принимать его во внимание?

Что может сделать один человек, девушка по имени Антигона перед лицом всесильной власти? Протестовать бессмысленно, протестовать опасно, протестовать, если здраво рассудить, бесполезно.

Но Антигона не размышляет о практической пользе своего поступка.

Иначе поступать она не может.

В молчаливой собранности лица Антигоны-Папас, в ее гордой походке непреклонная решимость. Вопреки запрету она совершает погребальный обряд над убитым братом. Возмездие – казнь. Когда ее хватают стражники, когда ее, окруженную толпой, ведут к царю, а потом к черному провалу пещеры, который навеки закроется за ней, – в глазах Антигоны нет страха, в голосе раскаяния. Она совершила то, что велел закон богов или, говоря проще, совесть, не подвластная догме креонтова закона.

Антигона... Мятежный дух этой героини Софокла, дух неповиновения злу, насилию, тирании, оказался на редкость близким наполненному бурными событиями XX веку.

Кинематограф наших дней, не раз запечатлевавший трагические события истории и трагические поиски и заблуждения человеческой мысли, как это ни странно, почти не знает жанра трагедии. Не всякому времени дано выдвинуть героя, способного принять на свои плечи бремя трагедии. Не всякому художнику – выразить такого героя в искусстве.

Для Ирен Папас трагедия не жанр, один из многих в кинематографе, облеченный присущей ему стилистикой и формой. Это мир, в котором она живет.

Белесое небо и выветренные горы, пропыленная дорога, чахлые виноградники и ветхие крестьянские лачуги, прилепившиеся на склонах. Таким неподгримированным, неукрашенным костюмным великолепием предстает этот мир в «Электре» Михалиса Какояниса – фильме, где Папас сыграла свою лучшую, принесшую ей мировую славу роль.

Аскетическая, суровая красота этой картины одухотворена единственной, безжалостной, подчинившей себе все другие страсти героини – страстью возмездия. Возмездия за убитого отца, за разоренную страну, за доведенный до нищеты народ. Возмездия, которое Электра – и в этом неотвратимость хода трагедии – должна обрушить на свою мать и ее любовника – тирана Эгисфа.

Оно свершится в финале фильма, а до этого мы увидим Электру-Папас, бросающую свои остриженные локоны под ноги убийцам отца – как вызов,

как пощечину, как отринутую навсегда надежду на счастье. Увидим ее плачущую над истоптанной конскими копытами могилой отца. Вспыхивающую надеждой при виде вернувшегося из изгнания брата. Зажигающую его пепелящей страстью мщения. Гневно обвиняющую свою преступную мать. И каждая из этих сцен будет поражать насыщенностью, напряженностью клокочущего чувства и сдержанной, бережливой филигранной точностью его проявления.

Страсть, пафос, открытое чувство, не засоренное бытом, не разменянное расхожей риторикой, – вот стихия Ирен Папас.

Это может показаться странным, но актриса как будто избегает проявлять свое дарование там, где, казалось бы, оно могло раскрыться с исчерпывающей полнотой – в теме любви. Ее героини живут страстью еще более беспредельной, сильной, всесжигающей. Любовь для них – лишь возможность, прекрасная, зовущая, всегда несбыточная.

Папас не играет любовь Антигоны к Гемону. В движении опущенных век при встрече с женихом – лишь чувство вины, просьба о прощении за то, что не сможет стать его женой. Для Электры мысль о любви – лишь еще один груз, отяжеляющий бремя возложенного ею на свои плечи проклятия: кто решится разделить судьбу с женщиной, повинной в преступлении, не имеющем равного, – убийстве матери. И даже в роли, словно написанной затем, чтобы говорить о любви, и только о любви, Папас предпочитает прочерчивать как основную иную тему...

Маленькое, прилепившееся к подножию гор, унылое селение. Молчаливые люди, озлобленные нуждой, безработицей, невежеством. Героине Ирен Папас в американском фильме «Грек Зорба» (его постановщик вновь Михалис Какоянис) не дано имени. Ее называют просто вдова.

«Антигона»

Этот образ кажется пришедшим в фильм через пропасть веков из античной трагедии. И так же, как в трагедии, над ним тяготеет неизбежный, ведущий к гибели рок.

Вдова живет одна, отгородившись от всех беленой стеной забора и стеной молчаливого презрения, которым привыкла отвечать на жадные, липнущие к телу взгляды мужчин.

Эта женщина с легкой и решительной походкой,

гордым и прекрасным лицом, не привыкшая страшиться ненависти, угроз и брани, оказывается неожиданно беспомощной перед простым человеческим участием... Англичанин, новый человек в селении, протянул ей зонтик. Это начало любви. Начало чувства, родившегося из благодарности, глубокой и безмолвной, высказанной одним лишь коротким, дрогнувшим взглядом.

Как много умеет сказать актриса одними глазами. Они могут кричать, смеяться, презирать, надеяться, отчаиваться. Это не просто актерская техника, профессиональное мастерство – это дар жить каждым мгновением роли, ощущать его с той же полнотой и силой чувства, как и саму жизнь.

И столь же выразительным может быть любое движение актрисы. В «Греке Зорба» есть эпизод, где вся сложная, текучая изменчивость чувства выражена одной лишь походкой.

По пыльной проселочной дороге навстречу вдове идет Бэзил (так зовут англичанина). Сначала радость, шаги как будто стали легче – она увидела его. Потом надежда, походка дрогнула – сейчас он остановит ее. Через мгновение боль разочарования, англичанин прошел мимо – на какую-то секунду в движениях растерянность. И вновь в походке презрительная гордость, шаги стали прямыми, решительными, даже чуть-чуть слишком прямыми, слишком решительными.

Потом, через много дней, Бэзил решится прийти к ней. Что могла сыграть в этой первой и единственной в фильме любовной сцене актриса?

Во весь экран сведенное судорогой рыдания лицо Папас, лицо, ставшее некрасивым от горя, таившегося годы и вдруг выплеснувшегося в одну минуту, принесшую освобождение от одиночества, от подавленной жажды человеческого тепла.

Рассказывая о любви своей героини и о ее трагической гибели. Папас говорит одновременно о чем-то еще большем – о несломленном чувстве внутреннего достоинства, о гордой страсти ощущать себя не вещью, но человеком.

Утверждение достоинства человека, ценности человека – главное в искусстве Ирен Папас. И, может быть, именно поэтому так привлекают актрису открытые политические темы. Вопросы политики для нее – это прежде всего вопросы о месте и праве на жизнь человека в огромном, кипящем со-

бытиями, борьбой, полном крика и ярости современном мире...

«Все меняется в мире, – говорила актриса в одном из своих интервью. – Люди завоевывают Луну. На земле не остается места ангелам и раю. Нет, я совсем не за то, чтобы мир стабилизировался, раз и навсегда подчинился традиции. Искусство не может не эволюционировать. Оно постоянно размышляет над всеми проблемами мира и меняется вместе с ними. Но нет ничего более современного, более нового и волнующего, чем микрокосм, чело-

«Грек Зорба»

век... Единственный бог для меня – это человек».

...Ирен Папас, дочь сельского учителя, родилась в 1928 году в маленькой деревеньке неподалеку от Коринфа. Окончив среднюю школу в Афинах, Папас поступила на факультет архитектуры. Одновременно она начала учиться актерскому мастерству в Королевской академии искусств, еще не зная, какой именно изберет в жизни путь.

Дебют на сцене небольшого афинского театра решил судьбу Папас. На следующий же после первого выступления день ее пригласили в «Метропо-

литен-театр», крупнейший в греческой столице. Здесь она выступала в драматических ролях, танцевала, пела. А в 1951 году Папас впервые появилась на экране в греческом фильме «Мертвый город». Затем последовали роли в итальянских картинах. «Неверные», «Драма в Казба», «Водоворот», «Теодора – императрица Византии», «Атилла».

Начали снимать Папас и в американских фильмах. Один из них – «Пушки Навароны» – был показан в дни IV Международного кинофестиваля в Москве. Роль, которую играла Папас, достаточно бегло выписана на динамичном фоне приключенческого сюжета. Но в ней уже прочерчиваются контуры характеров ее будущих героинь.

Группа английских разведчиков должна выполнить ответственную диверсию в фашистском тылу. Две проводницы-гречанки ведут их через оккупированный остров. Одна из них – Ирен Папас. После множества опасных приключений обнаруживается, что ее подруга – предательница. Она должна быть расстреляна. Но кто из благородных англичан согласится стать палачом женщины. Даже тот, на кого выпал жребий, беспомощно опускает пистолет. Но выстрел все-таки раздается. Это героиня Папас, сама, своей волей, возложила на себя безрадостное право свершить приговор...

Уже после успеха «Электры» и «Грека Зорба» Папас снялась в фильме югославского режиссера Жики Митровича «Горькие травы». Она сыграла роль еврейки Леа Клеман, испытавшей все ужасы фашистских концлагерей. Они и сейчас, через многие годы после войны, злым кошмаром преследуют ее память. Вызванная свидетелем на процесс эсэсовского офицера, повинного в гибели сотен узников, Леа не выдерживает тяжести воспоминаний. Потрясенная, травмированная ими, она кончает самоубийством.

«Грек Зорба»

Фашизм – это не прошлое, как бы говорила своей ролью актриса. Он и ныне уродует души людей, ломает их судьбы.

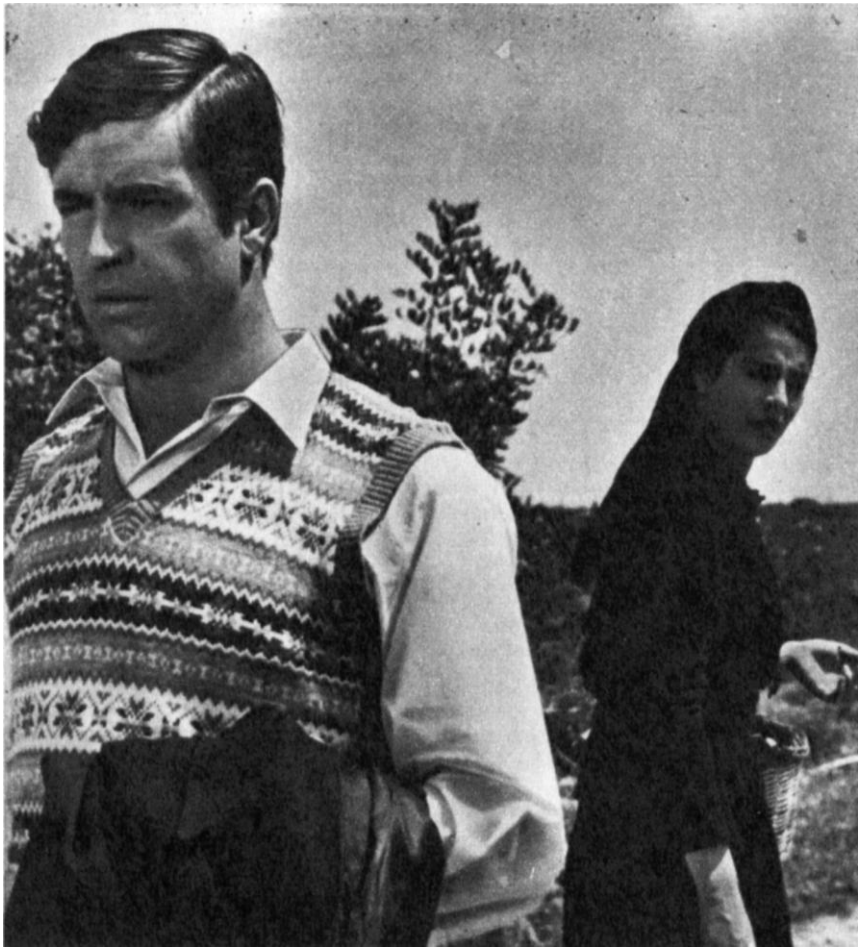
Фашизм – это не прошлое... Очень скоро Греции пришлось узнать правоту этих слов.

Переворот застал Папас за рубежом. Актриса отказалась вернуться на родину. Она продолжает сниматься в кино, играть на сцене вне Греции.

О ее исполнении роли Клитемнестры в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде» (этот спектакль

поставил Какоянис но сцене одного из нью-йоркских театров) газеты писали: «Это все матери мира в страшный час утраты».

В фильме итальянского режиссера Элио Петри «Каждому – свое» Папас играла роль синьоры Луизы, женщины, завлекающей в сети мафии наивного школьного учителя, пытавшегося найти убийцу ее мужа. Эта роль сыграна с темпераментом и мастерством, и все же она кажется чужой для актрисы. Может быть, потому, что не привычно видеть актрису в отрицательной роли, трудно по-



верить, что героиня Папас могла стать орудием мафии. И еще потому, наверное, что знакомые образы актрисы всегда связаны с Грецией.

Трудно избавиться от ощущения, что сыгранные Папас роли – это она сама. Что Антигона, бросающая вызов тирании Креонта, и сама Папас, призывающая к неподчинению власти «черных полковников», – это одно лицо.

«Нацизм вернулся в Грецию» – так начиналось опубликованное в «Унита» обращение актрисы к деятелям культуры всего мира. Ирен Папас говорила в нем о греческой трагедии, происходящей сегодня. О «диктатуре пулеметов». О ненависти режима к духовному наследию национальной культуры. О запрещении «Прикованного Прометея» Эсхила, произведений Софокла, Еврипида, Аристофана, песен Теодоракиса.

Актриса призывала художников всех стран запретить демонстрацию своих произведений в Греции, отказаться от участия в снимаемых там фильмах. «Пусть люди всей земли воспротивятся фашистскому режиму. Пусть Греция будет находиться в изоляции так долго, как долго фашистский режим будет у власти».

Это послание нашло широчайший отклик. Его поддержали Альберто Моравиа и Микельанджело Антониони, Ренато Гуттузо, Нанни Лой, Лукино Висконти, Марчелло Мастроянни и еще многие, многие другие.

И тем же бескомпромиссным пафосом пронизано другое послание актрисы. Послание, принятое от древней культуры народа и переданное миллионам зрителей всех стран. Его несут роли актрисы, ее Антигона, ее Электра. Они утверждают свободу человеческого духа, не подвластного тирании, не сломленного ею.

ИРИНА ПЕТРЕСКУ

Ее актерская биография началась рано и стремительно. В 1959 году режиссер Ливиу Чулей пригласил восемнадцатилетнюю студентку Бухарестского университета на главную женскую роль в своем фильме «Пылающая река». Не прошло и года, как эта картина получила приз фестиваля в Карловых Варах, а имя дебютантки замелькало на страницах газет, ее фотографиями стали пестреть обложки журналов... Без Ирины Петреску не обходится теперь ни одна «престижная» постановка: первый румынский «мьюзикл» («Не хочу жениться» Маноле Маркуса), первая копродукция с Англией (экранизация Фенимора Купера), первый фильм об отечественных «рассерженных» («Женщина на один сезон»)... Когда журнал «Чинема» проводит традиционный конкурс на «лучшую кинематографическую пару года», читатели обычно называют Юрие Дарие и Ирину Петреску. Когда нужно взять серьезное интервью о зарубежных поездках или об актуальных проблемах экрана, тот же самый журнал, не колеблясь, посылает репортеров к Петреску – Ирину отличает не только элегантность, но и юмор и оригинальность взгляда на вещи... Да, всего лишь за какие-то десять лет она превратилась из никому не известной студентки филфака в первую звезду национальной кинематографии, чьи достоинства всеми признаны и неоспоримы.

Но чем же все-таки объясняется такое феноменальное восхождение с нуля на вершину популярности и славы? Может быть, постоянные успехи Петреску – плоды счастливого стечения обстоятельств? Или все дело решают прекрасные внешние данные актрисы, которые действительно редко встречаются даже в кино, где привлекательность все еще служит гарантией удачливости судьбы?

Не будем торопиться с коварными вопросами, присмотримся поближе к самим работам Петреску, сопоставим их с ее собственными оценками и, может быть, определим из этого сопоставления смысл и содержание ее необыкновенной карьеры.

Итак, она дебютировала в «Пылающей реке». Авторы сценария Титус Попович и Франчиск Мунтяну, режиссер Чулей посвятили свою киноповесть героям отечественного Сопротивления, людям, чья жизнь и смерть напоминали стихи: «Нас горю не состарить, любви не отозвать, свисти скорей, товарищ, нам время воевать; умрем с тобой мы рано, задолго до зари, на то мы партизаны и первые в цепи...» Поэтическая взволнованность, приподнятая, трепетная интонация стали ключом картины, определили ее идейное и образное решение, продиктовали особую страстность рассказа. Ирина Петреску была органична в этом фильме. Роль, которая ей предназначалась, выигрышная, эффектная роль молодой новобрачной, чье недолгое счастье безжалостно разрушает война, строилась на острой ситуации и целиком ею исчерпывалась. У юной дебютантки хватило смелости не остаться в границах типажности. Петреску в роли Анны сумела заявить о себе как об индивидуальности, доказать, что ей под силу собственная трактовка персонажа, тонкое понимание замысла произведения.

«Пылающая река»

Вот первое появление ее героини. Ослепительно белое свадебное платье, сияющие радостью исполнившегося желания глаза... Впечатляющая, но рискованная экспозиция – на каждом шагу неопытная исполнительница может впасть в банальность, изображая «хрупкий цветок» или что-то в этом роде. Ирина Петреску избежала такой опасности. Не ме-

лодрама, не душещипательная история разыгрывается перед зрителем. Зрителю рассказывается правда, ему честно и прямо говорят о женской доле и женском горе.

Жена капитана баржи сразу же после венчания сопровождает мужа в рискованном плавании — под дулами немецких часовых судно везет снаряды на Восточный фронт. Река заминирована, и каждый километр пути грозит стать последним в жизни молодоженов. Но даже такое «свадебное путешествие» в дни войны лучше, чем разлука. Героиня Петреску — мужественная женщина, она принимает беду без надрыва и позы, она ищет и находит силы для борьбы с теми, кто принес зло и ей самой и ее земле. Гибель мужа окончательно укрепляет решение Анны — в финале картины она выполняет задание партизанского командования.

Ирина Петреску не любуется Анной, не подчеркивает решительность ее характера, и без того заведомо заданную драматической ситуацией. Наоборот, — она работает на тонких нюансах поведения своей героини. Дважды по ходу действия слушает Анна пластинку с записью старинного вальса: сначала эта мелодия звучит для нее победоносно, как гимн любви, потом — как реквием, как скорбный вестник трагических событий. Оба раза Петреску сидит в одной и той же позе, сосредоточенно рассматривая вращающийся диск. И только неуловимое движение губ и блеск глаз — то нежный, то горестный — выдают ее истинные чувства...

В последних кадрах «Пылающей реки» Анна не произносит ни одного слова: она просто стоит среди жителей освобожденного от оккупантов города и смотрит на проходящие мимо колонны войск. Достаточно посмотреть этот последний крупный план героини, чтобы понять все, что с ней произошло в картине. Перед нами женщина, прошедшая через тяжелые испытания, «ценой потери» нашедшая свой путь, свое место на земле. Следы пережитого и готовность к борьбе за обретение счастья неразделимы на удивительно молодом и удивительно непреклонном лице...

«Не хочу жениться»

Первая роль Ирины Петреску обнаружила в начинающей актрисе редкое даже у зрелых профессионалов умение раскрывать образ «изнутри», насыщать драматургический рисунок психологическим подтекстом.

«Сентиментальная повесть»

Секрет успеха Петреску – и триумфального дебюта и многих последующих картин с ее участием – очевидно, в том состоял и состоит, что на румынский экран пришла своеобразная личность, со своей темой в искусстве.

И если «Пылающая река» давала положительный, позитивный вариант такой темы, то вышедшая два года спустя «Сентиментальная повесть» трактовала негладкую судьбу героини, скорее, со знаком минус. Правда, и здесь Петреску преодолела известные штампы сюжета (избалованная дочь профессора отказывается разделять с мужем тяготы врачебной практики в глухом рыбачьем поселке), не пошла по избитому пути «разоблачения мещанки», а вдохнула жизнь в схематический характер. Актриса в этой картине меньше всего стремится изобразить плакатную негодяйку или «светскую львицу». Удача образа в той сложности, которая возникла благодаря исполнению Петреску. Мы видим в «Сентиментальной повести» драму женщины, искренне любящей и искренне заблуждающейся, эгоистки по воспитанию, а не по призванию. Как всегда, актриса

«История моей глупости»

находит в материале «ключевой» эпизод, объясняющий многие превратности поведения персонажа.

Если в фильме Чулея это был эпизод с пластинкой, то в киноповести Юлиана такого рода «катализатором», «лакмусовой бумажкой», проявляющей суть образа, стала заключительная сцена танца. В этих вихревых кадрах впечатляет не один лишь темперамент и пластичность актрисы, но та странноватая злая надломленность, которая порой проскальзывает в ее порывистых движениях.

«Чужак»

Это похоже на бабочку, судорожно летящую на огонь...

Героиня «Сентиментальной повести» жадно тянется к новой, неудержимо развивающейся жизни, но включиться в ее бурный поток она не в состоянии. Все жизненные силы потрачены на борьбу с собственными капризами. Даже потрясение – потеря и возвращение любви – неспособно спасти ту, кто танцует точно на последнем дыхании. И действительно, через несколько минут это дыхание прерывается – нечаянное падение со скалы...

При всей прямолинейности подобного морального и физического возмездия за эгоизм оно воспринимается как акт трагический — именно потому, что мы видели, как танцует Ирина Петреску...

К чести актрисы стоит признать, что она была далека от идеализации своих первых успехов и отнюдь не считала себя готовой профессионалкой. Не случайно после «Пылающей реки» она долгие годы изучала премудрости актерского ремесла в институте театрального и кинематографического искусства, параллельно с учебой продолжая усиленно работать на съемочной площадке; после «Сентиментальной повести» она приобретала мастерство на театральных подмостках. Не случайно многие журналисты и критики помимо привычных для оценки актрисы эпитетов — «талантливая», «одаренная», «глубоко чувствующая материал», «редкое обаяние», «замечательная культура игры» и т. д. — продолжают до сих пор употреблять по отношению к ней и такие слова, как «неподдающаяся», «трудная» и т. д.

Все дело в том, что Ирина Петреску проявляет поразительную серьезность в работе, не желая сводить свою деятельность в кинематографе ни к капризам новоявленной примадонны, ни к покорности марионетки в режиссерских руках. В одном из своих интервью журналу «Чинема» (1969, № 1) она говорила о том, что «актер не реквизит, как считают некоторые режиссеры, он должен бороться за свой стиль, за свое «я», отстаивать свое лицо... поэтому я мечтаю о режиссере, который требовал бы от актера большего, чем просто знание текста, — он требовал бы от него индивидуальности...».

В поисках утверждения собственной индивидуальности она продолжала в кинематографе и тему личности на повороте истории (Соня в фильме «Чужак» Михая Якоба по роману Титуса Поповича) и тему автобиографического плана (Жаклин в венгерской картине «История моей глупости» Мартона Келети). Нельзя сказать, чтобы эти роли прибавили лавров актрисе.

«Чужак»

Дочь богатого коммерсанта Соня Мурешан в картине Михая Якоба так и осталась «вещью в себе», несмотря на упорное желание актрисы всячески прояснить потаенное существо героини. Этот фильм послужил еще одним подтверждением старой истины о вечной зависимости актера от дра-

матурга и режиссера. Некоторая однолинейность сценарного материала «Пылающей реки» и «Сентиментальной повести» тем не менее преодолевалась в ряде моментов за счет изобразительно-пластических средств; в «Чужаке» Якоба этого не случилось. Михай Якоб, строивший экранизацию романа Поповича на сочетании хроники и психологической драмы, к сожалению, не сумел равнозначно совместить оба стилевых пласта и не избежал поверхностного решения отдельных событий и образов. Приблизительность характера, которая налагалась вдобавок на сухость и аморфность киноязыка, разрушила неоднократные попытки актрисы создать живой образ. Роль распалась на ряд самодовлеющих кусков: доверчивая влюбленность в товарища по гимназии, попытка образумиться самой и образумить близкого человека, муки ревности, уход к другому, невозможность счастья вдали от любимого, невозможность возвращения к любимому, тоска по прошлому...

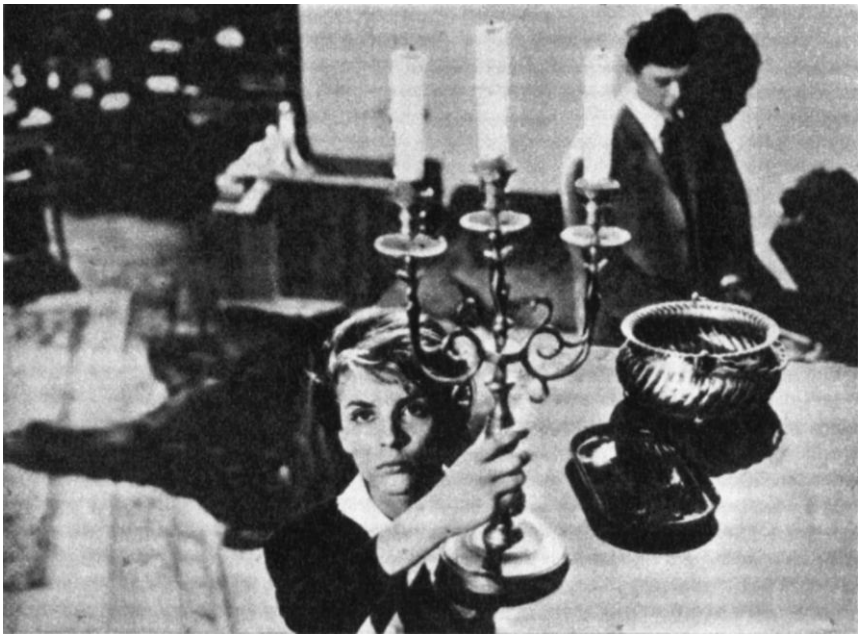
Поскольку социально-психологические корни всех этих метаморфоз оказались невыясненными, Соня Мурешан с ее страстями оказалась персонажем загадочным – и не больше...

Между тем иногда и сам текст предлагаемых актрисе ролей представлял собой не что иное, как причудливую смесь разговорной пошлости и бульварной поэзии. Заграничная кинодива из венгерского фильма «История моей глупости» роняла по ходу действия сравнения типа «ваша жена трогательна, как молодая лань» и т. д. и т. п. Несмотря на характерное для Петреску изящество внешнего рисунка роли, образ приглашенной из Румынии звезды воспринимался как досадная уступка актрисы той рутине кинематографа, против которой она так яростно выступала в прессе.

В первом номере журнала «Чинема» за 1969 год Петреску крайне резко писала о некоторых совместных постановках:

«...в этих фильмах чувствуешь себя, как в ресторане, где за соседним столом сидит иностранец, – все ухаживают за ним, а ты уходишь, не отведав даже второго блюда...» Очевидно, понимая все вышеприведенные издержки кинопроизводства, Петреску постоянно говорит в своих статьях и интервью о надуманных сюжетах, примитивных ролях, отставании кино от бега жизни.

Постоянное недовольство собой, критическое, требовательное отношение к своим работам и работам товарищей рисуют Петреску в том свете, что весьма далек от облика преуспевающей премьерши экрана и сцены. Петреску в гримерной и на площадке придирчива к себе не меньше, чем к партнеру, и к партнеру не меньше, чем к себе. Она считает, что в актерском деле нет мелочей, и потому придает огромное значение «деталям» своих будущих образов – костюмам, прическе: «В первый день съемок я ругаюсь с костюмером, потому что



«Чужак»

он пытается надеть на меня костюм, выигрышно сидевший на актрисе из только что отснятого фильма; я бранюсь с парикмахером, так как он рвется причесать меня на манер героини из нашумевшей недавно картины...»

Она и в жизни далека от благополучия или самоуспокоенности, горда, импульсивна, своенравна и при том обладает редким чувством долга, даже какой-то одержимостью во всем, что касается ее профессии: «Я могу три часа подряд выстоять на голове, когда того требует съемка. Если я приезжаю

поздно вечером из театра, а ночью мне звонят с другого конца света – «На съемках «Следопыта» заболела актриса, выезжайте», – я собираюсь и еду. Дело есть дело».

Ирина Петреску всегда мечтала о ролях глубоких и многогранных, о героинях, чья экранная судьба будоражит ум и сердце. Недавно актрисе удалось сыграть такую роль – в картине Георге Витанидиса «Женщина на один сезон» (фильм демонстрировался у нас на VI Международном кинофестивале). Она создала образ, по достоверности и эмоциональной насыщенности никак не укладывающийся в тесные, порою откровенно мелодраматические рамки повествования. Казалось бы, что может быть тривиальнее истории о преуспевающем красавце враче (разумеется, средних лет и, конечно, с седыми висками, роскошным автомобилем и многокомнатной квартирой впридачу), влюбившемся в одну из ассистенток своей клиники, проведшем с ней пару недель на морском берегу и через пару лет вдруг обнаруживающем в своей душе удивительное превращение курортного романа в единственную и безвозвратно потерянную любовь?..

Трудно было бы не только принять, но даже досмотреть до конца фильм с подобным сюжетом, если бы не вдохновенная работа Ирины Петреску, которая сумела своим талантом вытянуть расхожую мелодраму на уровень волнующего, по-настоящему драматичного рассказа. В тех кадрах, где присутствует актриса, исчезает дешевая многозначительность, псевдоромантическая интонация в стиле Деми или Лелюша уступает место суровым и пронзительным ритмам не выспреннего, а выстраданного искусства.

«Женщина на один сезон»

В роли Анны Патричиу, легкомысленной «пассии» центрального персонажа, Ирина Петреску открыла второй план, нашла, преобразила, облагородила манерность режиссерской и драматургической трактовки, выстрадала щемящие, трагические мотивы в легковесной сюжетной мелодии.

Метаморфоза, происшедшая с образом Анны на экране, лишний раз свидетельствует в пользу одаренного актера как соавтора и даже спасителя режиссера на причудливых и неисповедимых путях воплощения замысла. Петреску не делает из своей Анны ни жертвы, ни тем более роковой соблазнительницы. Актриса подчеркивает в своей героине

парадоксальное сочетание житейского, практического и духовного, антипрозаического начала. Анна не чужда радостям бытия, в ней трепещет неистребимая жажда жизни. Но самая главная часть души этой женщины остается нерастраченной, бережно сохраняется до того часа, когда приходит давно и терпеливо ожидаемое чувство. Поняв, что любимый человек неспособен подняться от случайного увлечения на высоту подлинной любви, Анна предпочитает уйти в неизвестность и одиночество, нежели быть предметом «пикантного романа». Тему

«Женщина на один сезон»

человеческого достоинства, внутренней независимости, мужественной свободы поступков и порывов акцентирует Ирина Петреску в фильме Витанидиса. Именно поэтому так выразительна и даже неотразима ее Анна в тех сценах, где она защищает свое право верить, надеяться, бороться. Как всегда, индивидуальность актрисы наиболее ярко проявляется в немых кусках, где жест и взгляд стоят многих слов. Это сцена первого свидания в кафе, когда Анна нервно курит, напряженно вглядывается в лицо сидящего напротив, чтобы через несколько

минут оборвать тишину словами горестными и ласковыми, словами, за которыми уже просвечивает пока еще далекий, хотя и неизбежный грустный финал... Это кульминационная сцена ночной грозы, когда Анна возвращается в гостиницу, которая в этот вечер стала «клеткой для двоих», возвращается, чтобы уйти, и еще с порога, странно оглядев окна и стены, начинает говорить тем нарочито оживленным голосом, которым говорят люди, принявшие мучительное, единственно необходимое и всегда скрытое, остающееся до последнего момента тайным решение...

Сложный и поразительно цельный, несмотря на кажущиеся противоречия, характер создала Ирина Петреску в картине «Женщина на один сезон». Ее Анна не просто ходит по экрану красивой тенью жизненных тревог. Она дает наглядный урок чувству по большому счету. Ведь иного счета не может, не должно быть среди людей, будь они героями кино или рядовыми зрителями.

Мы знаем многих румынских киноактеров и киноактрис – Юрие Дарие, Маргит Барбу, Сильвию Попович, Джо Бартона, Георге Кальборяну, Ирину Джорджеску, Сильвию Стенкулеску... И все-таки в этом списке знаменитостей Ирина Петреску несомненно первенствует. И, очевидно, не только за счет красоты и таланта. Вероятно, именно в работах этой молодой актрисы с наибольшей очевидностью выразилось то, что составляет дух ее народа: романтичность и практицизм, возвышенность и трезвость, ироничность и теплота, сарказм и тепло сердца.

Петреску больше не сделала, чем сделала. Ее актерская биография – символ динамики, символ непрерывного роста, развития творческих потенций. Ее неудачи не менее значительны, чем успехи... Итак, не надо коварных вопросов, которые задавались в начале этой статьи. Случай с Петреску прост и ясен. Это случай, когда талант достигает цели.

Д. Шацилло

ЛЮБИША САМАРДЖИЧ

Ему повезло сразу: с порога театральной академии двадцатидвухлетний паренек с петушиной шевелюрой и огромным носом шагнул на съемочную площадку, сыграв главную роль в молодежной комедии «Одной больше».

Ему повезло и потом: немудреная комедия о двух юношеских бригадах, строивших автостраду в горах Югославии, стала самым популярным фильмом 1962 года; Любиша Самарджич неожиданно для себя самого получил «Серебряную арену» за дебют на фестивале в Пуле, его растрепанная прическа красовалась на обложках всех иллюстрированных журналов.

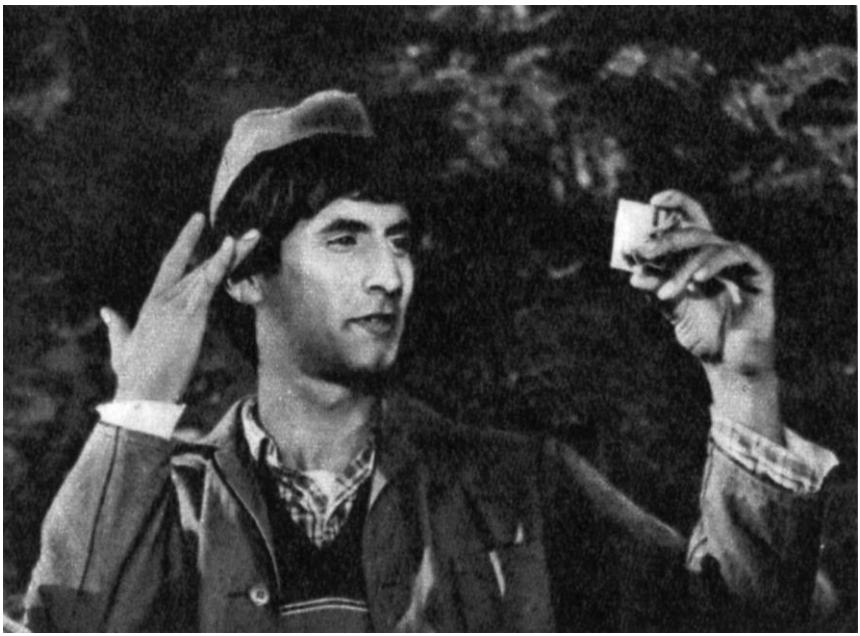
И все-таки ему не повезло: в этой картине он приобрел актерскую маску, от которой не мог избавиться добрую половину своей биографии.

Шалый крестьянский парень, неловкий и влюбчивый, горячий и отходчивый, ехидный и себе на уме, куда больше озабоченный своей любовью к столичной студентке, чем строительством всех автострад на свете, – «большой ребенок» югославского кино, как немедленно окрестила его отечественная критика, – не знал отбоя от приглашений.

Югославские режиссеры нашли в нем, наконец, молодого героя, живьем пришедшего из реальности, свободного от комплексов военной поры. Как было не использовать такую находку на не слишком в то время разнообразном национальном экране? И Любиша с редким удовольствием откликается на любые роли. В эти первые годы он играет решительно все: героических партизан в «Козаре» и «Десанте на Дрвар», провинциальных пижонов и четвертьинтеллигентов в «Песчаном замке» и «Днях», курортного донжуана в «Безумном лете».

«Лишняя»

Ему все равно, кто и как снимает картину, в которой ему уготована роль, – эпический традиционалист Велько Булаич или эпигон французской «новой волны» Боштьян Хладник, внимательный и жестокий реалист Александр Петрович или откровенно коммерческий Обрад Глушчевич. Он повторяет свои излюбленные жесты, гримасы и улыбки в любых ситуациях, сюжетных поворотах и одеждах. И становится самым заметным актером «второго поколения», как принято называть тех, кто пришел на югославский жран в начале 60-х годов (он стано-



«Козара»

вится самым заметным и в буквальном смысле: его долговязая фигура была видна даже в многотысячных партизанских массовках «Козары»).

Но все это кажущееся разнообразие не могло скрыть удручающей монотонности неожиданного амплуа, свалившегося на Самарджича.

«Я был знаменит, почти как старший брат (прославленный центр-форвард национальной сборной), – вспоминает Любиша, – но из этого амплуа, так сказать, из села в город, я выходил целых четыре года».

«Целых четыре года» – эта фраза актера, которому едва исполнилось тридцать, может показаться юмористической. Но короткая биография Самарджича – это двадцать пять ролей за восемь лет работы, едва ли не больше годовой продукции всего югославского кино; это работа на лучшей сцене страны – в белградском «Ателье 212», где Любиша, не отрываясь от съемочной площадки, умудрился сыграть около десятка ролей в лучших пьесах мирового репертуара – от Лукиана до Петера Вейса; это двенадцать серий телевизионной программы для

«Козара»

детей – о всемогущем волшебнике по имени Смоки, спасающем своих юных друзей из самых безнадежных ситуаций.

Наверно, это могло продолжаться достаточно долго: зрителям Любиша не приедался, его лукавая улыбка и вулканическая жестикуляция заранее обеспечивали успех будущей картине, да и сам актер искренне упивался столь блистательным началом творческого пути, не очень задумываясь над тем, что играет, в сущности, не слишком разнообразные вариации на одну и ту же тему...

Но в югославском кино начинались перемены. Вчерашние кинолюбители, критики, документалисты, мультипликаторы, актеры, театральные режиссеры дебютировали в игровом кино, внимательно и непредвзято вглядываясь в противоречивую действительность, оценивая прошлое и настоящее своей страны, ошибаясь, преувеличивая, увлекаясь, подражая не лучшим образцам, торопясь отметить, вскрыть, показать то, что оставалось до тех пор за пределами национального экрана, что кричало со страниц газет и журналов, по

радио и телевидению. Кричало и требовало осмысления.

У дебютантов почти не было традиций – югославское кино только заканчивало второй десяток лет своей истории, не было техники, не было еще и отчетливо видимых и осознаваемых художественных ориентиров. К тому же, далеко идущая децентрализация кинопромышленности и проката требовала от них хоть минимальной уверенности в будущем успехе, в том, что взятые взаймы у государства средства и техника не будут пущены на ветер. В этой обстановке приходилось опираться хотя бы на хорошую актерскую школу, на систему испытанных и популярных масок. Вот почему в фильмах Петровича и Джорджевича, Павловича и Макавеева на одних правах с лицами, словно шагнувшими на экран из грубой, ничем не прикрашенной реальности, играют актеры, многократно проверенные в коммерческих поделках, в традиционных партизанских «вестернах», в пустых комедиях.

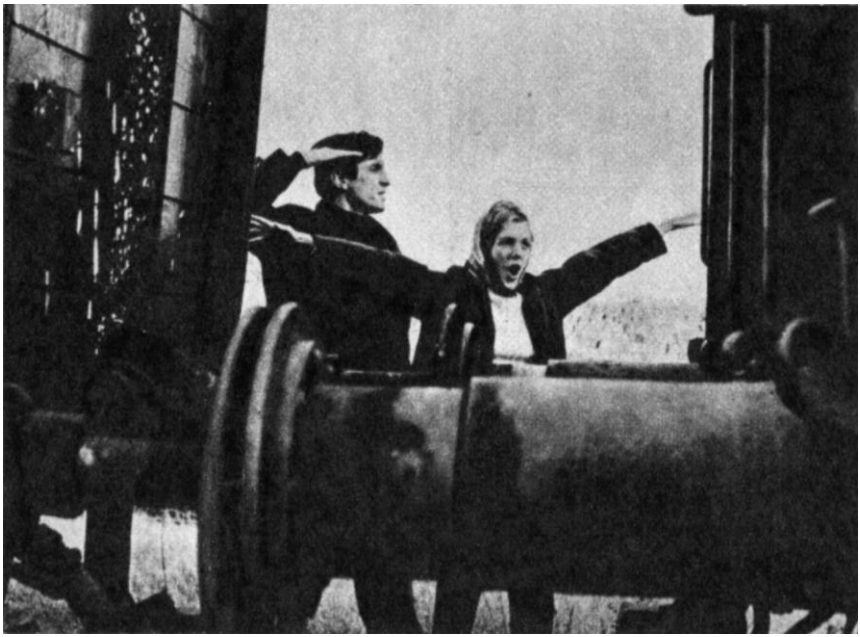
И, странное дело, в социальных исследованиях молодых режиссеров ни, казалось бы, навек «заигранные» актеры старшего поколения, ни ровесники Самарджича не кажутся привычными. Словно сговорившись, дебютанты совершают над ними – над Бранко Плешей и Раде Марковичем, над Батой Живоиновичем и Стево Жигонем – один и тот же отчаянный эксперимент: актерская маска просто опрокидывается в реальный социальный сюжет. И оказывается, что этот пустой иероглиф наполняется содержанием, достаточно ему коснуться реальных конфликтов, кажется выросшим из них, естественным и подлинным.

«Орлы взлетают рано»

Произошло это и с Самарджичем. В первой же картине шестьдесят пятого года, вышедшей на экраны после короткого перерыва, Любиша неожиданно для всех сыграл плута и авантюриста, картежника и сводника, столь же непредсказуемого в эмоциях и реакциях, что и прежде, но только осознавшего, что его повадки и его ужимки могут стать неплохим орудием легкого заработка, умения делать «нечто из ничего», как говорят сербы.

Конечно же, это было до чрезвычайности механистично. Конечно же, «Инспектор» Мило Джукановича был картиной откровенно промежуточной, хотя в нем легко угадывалось продолжение тех ми-

лых и пустоватых ребят из «Песчаного замка» и «Дней», которые таили в себе этот внезапно ударивший отрицательный заряд. Конечно же, никак не сравнить эпизодическую роль Пуба с началом многолетней роли Малыша в «Девушке», первом фильме поэтической тетралогии Пуриши Джорджевича о трагической несовместимости насилия и доброты, о деформации мечты, претворяющейся в действительность. Но все это станет ясно потом, а сейчас, к концу шестьдесят пятого года, и сам Самарджич начинает осознавать возможность дру-



«Карьера авантюриста»

гого пути, осознавать отрицательный потенциал своего положительнейшего паренька.

Разумеется, это проявляется не впрямую. После «Инспектора» и «Девушки» он еще снимается в своем традиционном амплуа в таких картинах, как «Орлы вылетают рано» и «Этим путем не возвращайся», но сразу же за этими фильмами следует роль, которая обратила на Самарджича внимание не только отечественной критики, роль, которая едва не принесла ему кубок Вольпи на фестивале в Венеции, во многом способствовала успеху «Карь-

еры авантюриста» на конкурсе V Московского фестиваля.

На первый взгляд роль Ивана Стояновича не предвещала ничего особенного: провинциальный поэт, пришедший в Белград с тоненькой тетрадкой стихов в кармане, поначалу ничем не напоминает классического Растиньяка, холодно взирающего с холма на великий город, который надлежит покорить любой ценой. Самарджич играет здесь того же искреннего, порывистого, напористого, обаятельного паренька из провинции, который уже из-

рядно поднадоел и ему самому и зрителю. И если бы не сюжет...

Но дело было в сюжете, дело было в прямолинейной драматургии Йована Чирилова и столь же прямолинейной режиссуре Владана Слиепчевича. Авторы не претендовали на открытие, социальный тип был им предельно ясен, оставалось только развенчать его, показать как можно подробнее, вскрыть в самом первом приближении его эмоциональные и социальные корни, его типичность и его индивидуальность. Привычная маска Самарджича как нельзя лучше соответствовала их намерениям: нужно было лишь поставить ее с ног на голову.

«Карьера авантюриста»

И выяснилось, что именно в этом заключалось спасение актера. Его Иван делает карьеру с удивительной непосредственностью и искренностью: обманывает возлюбленную и друга, приятеля и жену, лжет коллегам, интригует, измывается, шантажирует, предает, проигрывает – и все это, осознавая свою натуральность и спонтанность как главное орудие в жизненной борьбе. Чирилов и Слиепчевич пуще всего боятся назвать своего героя аморальным – это было бы слишком примитивно; на

самом деле он просто не знает, что это такое – мораль, с чем это едят, чем запивают. Его мораль сводится к простейшим ощущениям: удовольствие – неудовольствие, польза – вред, сладко – горько, тепло – холодно. Он и проигрывает, со своей, конечно, точки зрения, потому только, что не принимает во внимание те моменты и обстоятельства, когда его обаяние оказывается далеко не беспредельным.

Сила Ивана оборачивается его слабостью: естественность, напористость, обаяние дейст-

«Мечта»

вуют лишь в узком кругу личных контактов, а это оказывается недостаточным для карьеры.

Открывается и другое: герой Самарджича обречен на поражение не потому только, что общество вытолкнет его из себя, почувствовав его несовместимость с социальной нравственностью. Иван Стоянович проигрывает внутренне, и это главное для Чирилова и Слиепчевича. Ибо, ставя себя на службу себе, Иван превращает все свои несомненные способности в своеобразную шагреневую кожу. Чем больше тратишь, тем меньше остается, мог бы ска-

зать Стоянович. понимая к финалу, что естественность и искренность не регенерируют, не могут быть корыстными, программированными. И когда он окончательно осознает это, когда остается единственная надежда – любовь, а любви уже нет, тогда он может умирать физически, ибо морально он мертв уже давно.

«Карьера авантюриста» сделала Самарджича знаменитым и вне Югославии. И актер мог бы быть благодарен сценаристу и режиссеру, открывшим новую страницу его биографии. Мог бы, если бы эксперимент их был не столь схематичен. Ибо простая подстановка отрицательного знака перед всеми достоинствами его персонажа грозила новым штампом – этакого югославского Бельмондо, обаятельного подонка, с одинаковой легкостью способного и на подвиг и на подлость – по любому произволу сюжета. Слов нет, эту моральную непредсказуемость куда интереснее играть, чем демонстрировать из картины в картину полный набор евангельских добродетелей. И кто знает, что случилось бы, не выбери Самарджич именно этот путь, тем более что критика с восторгом приняла «очаровательный релятивизм» его следующего за Стояновичем героя – бывшего алкоголика и шулера, а ныне правую руку и любимчика святого Петра, его посла на земле, в комедии «Боксеры идут в рай».

К счастью, случилось иначе. К счастью, одновременно с «Инспектором» Любиша снялся в шестьдесят пятом году в «Девушке» Пуриши Джорджевича.

«Главная улика»

Его зовут здесь иронически ласково – Малыш – долговязого боевика с детской улыбкой и болтающимися руками, готового в любую минуту, пусть только стихнут выстрелы, прислонить автомат к первому попавшемуся дереву и до темени в глазах гонять футбольный мяч. Быть может, Малыш не слишком дисциплинирован, не слишком послушен, но это не смущает его строгих, вечно озабоченных командиров. Они знают: когда потребуется, Малыш вскинет свой автомат, почти умещающийся в его огромных ладонях, и не подведет. А после боя... После боя пусть мечтает о своем: о том, какой будет жизнь после войны, какой будет его любовь – не такая, как сейчас, застенчивая и трагическая, а настоящая, мужская. Впрочем, в тетралогии Джорджевича мечтает не только Малыш, все его герои одинаково

мечтательны, и режиссер недаром формулирует смысл своих картин несколько косноязычно, но по-своему точно: «В «Девушке» параллельно видится сон о свободе и сон о любви. В «Мечте» суровая реальность войны претворяется в поэтический сон о будущем мире. В «Утре» мир взрывается, точно бомба».

Эти слова о параллельном равноправии двух существований – ключ ко всей тетралогии, ко всем характерам ее героев, в том числе и к характеру Малыша. Ибо и жизнь Любиши в этих картинах –

«Главная улика»

поэтическое существование сразу в двух, казалось бы, несопоставимых плоскостях: суровой реальности боя и иллюзорной реальности будущего мира. Но при этом вторая реальность – его собственная, он строит ее как хочет: сегодня – так, а завтра – иначе, он устраивается в ней как хозяин, уютно и навсегда. Он волен в своих иллюзиях так же, как в перебежках под огнем. Но – «мир взрывается, как бомба», приходится соразмерять иллюзии с жизнью, а этого Малыш не умеет, да и не слишком хочет. И оказывается, что любовно выношенные

мечты не так-то просто превращаются в действительность, что надо решать, применяться, становиться взрослым, что впереди – целая жизнь, неожиданная и сложная... Но это уже другая история...

В последней своей работе, прошедшей по нашим экранам, в унылой детективной ленте Жики Митровича «Главная улика», Любиша Самарджич не делает ровным счетом ничего. То есть он присутствует в каждом кадре, старательно изображает провинциального доктора Ватсона при не менее провинциальном Шерлоке Холмсе, заглядывается на женщин, вовремя вставляет вводные предложения... И оживает только тогда, когда нужно гнаться за подозреваемым по лестницам и переходам Дома моделей; когда нужно свалить его на скользкий мраморный пол безошибочным ударом в живот; когда нужно получить не менее решительный удар в собственную челюсть и покатиться по тому же блестящему полу, а потом встать и оказаться на пути предполагаемого убийцы – бесстрастно и неотвратимо, как сама богиня правосудия...

Наверно, он сыграет еще немало таких ролей – и дома и за границей. После кубка Вольпи на XXVIII венецианском фестивале, где он обошел Мастроянни и Манфреди, Пагера и Рабаля, он отмахивается от множества приглашений английских, американских, французских, итальянских, западногерманских продюсеров; один из них даже предложил ему сыграть роль Сергея Есенина в фильме об Айседоре Дункан, и, когда Любиша заметил, что ему трудно будет изображать невысокого, курносого, кудрявого блондина, продюсер тут же предложил ему не менее драматическую роль шофера танцовщицы, безответно и безмолвно влюбленного в свою хозяйку. «Самый популярный актер» – это тоже амплуа, и за него приходится расплачиваться. Но в лучших своих ролях Любиша показал, что он способен на серьезные работы. И, к счастью для Самарджича, есть в югославском кино режиссеры, которые снимают его не за славу, а за талант. И здесь его ожидают удачи.

М. Черненко

СТЕФАНИЯ САНДРЕЛЛИ

Она еще очень молода. Так молода, что очертить ее творческий профиль – задача не из легких: все еще может перемениться, актриса сможет раскрыть совершенно иные, новые для нас стороны своего таланта. А то, что она очень талантлива, – вне всякого сомнения. Стефания Сандрелли не обладает самоуверенной, агрессивной красотой Софии Лорен, мягкой женственностью Джины Лоллобриджиды, экзотическим очарованием Клаудии Кардинале. Но в свои двадцать четыре года она уже почти столь же широко популярна в Италии, как эти прославленные кинозвезды, причем известность пришла к ней без долгих, мучительных лет ожидания. Ее путь наверх был стремителен, о мере же славы свидетельствует то, что в Италии Стефания Сандрелли – для всех уже просто С. С.

Благодаря чему Стефании, в которой еще так много угловатости и робости подростка, удалось стать одной из самых ярких молодых актрис итальянского кино, конкуренткой № 1 своих куда более опытных и, быть может, более красивых сестер по экрану? Тем более что она не пользуется ни чрезмерной помощью продюсеров, ни поддержкой мощной рекламной машины, ее имя и фото не фигурируют в газетах и иллюстрированных журналах как героини каких-либо сентиментальных или скандальных историй...

Родилась Стефания 5 июня 1946 года в семье среднего достатка в приморском курортном городке Виареджо в Тоскане. Учась в гимназии, участвовала в самодеятельных спектаклях, которые ставили руководившие драматическим кружком католические монахини. С детства Стефания любила возиться с магнитофоном, записывала на пленку песенки и незаметно начала петь сама. К декламации и пению

затем добавились танцы. «Потом, когда я начала краситься, и мазаться, и строить из себя роковую женщину, – рассказывает сама актриса, – меня в 1960 году выбрали Мисс Кино... Да, да, у меня есть лента, на которой написано «Мисс Кино»...

Победившая на этом конкурсе красоты и фотогеничности четырнадцатилетняя Стефания была замечена, ее фотографию поместили на обложке одного иллюстрированного журнала, и это открыло ей путь в кинематограф. Уже в следующем, 1961 году Стефания снялась в крошечной роли в фильме «Ночная молодежь» (режиссер М. Секуи). Теперь актриса настойчиво повторяет, что абсолютно ничего не помнит об этой картине, кроме того, что постановщик, вероятно, желая подбодрить девчонку, похвалил ее: «Ты – молодец», а она, возгордившись, ответила: «Ничего удивительного, у меня, знаете ли, есть опыт». В том же году Стефания снялась в более значительном фильме – «Фашистский вожак», поставленном Лючано Сальче. В этой антифашистской по своему духу ленте Сандрелли играла вторую по значению женскую роль (Лиза) и впервые снималась вместе с таким известным актером, как Уго Тоньяцци, с которым впоследствии она не раз еще встретится на съемочной площадке.

Именно в этом фильме юную актрису заметил Пьетро Джерми. Один из зачинателей неореализма, он по-прежнему сохранял верность социальной теме. Характерным свойством его таланта всегда был дар находить молодых исполнителей –достаточно назвать Сильвию Кошину, ставшую после «Машиниста» одной из популярнейших итальянских актрис. Для Стефании Сандрелли встреча с Джерми тоже стала решающей. Он не только широко распахнул перед молодой девушкой чуть было приоткрывшуюся дверь в искусство, но сделал из нее настоящую актрису. Что могло привлечь режиссера в Стефании, кроме ее молодости?

«Развод по-итальянски»

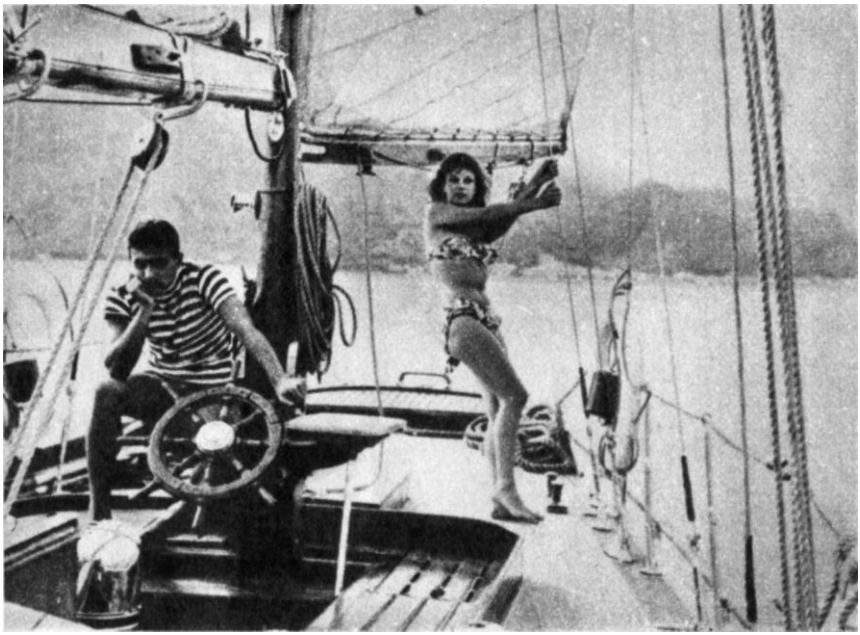
«Причина того, что Джерми выбрал меня, – говорила на этот раз с достаточной самокритичностью Стефания, – быть может, в том, что я еще не актриса, еще полностью завишу от ситуаций и не всегда умею управлять своими реакциями». А затем, уже без ложной скромности, переходя на язык своих сверстников, добавляла: «Он выбрал меня, наверное, и потому, что я не выпендриваюсь».

Джерми пригласил Стефанию играть в своем новом фильме «Развод по-итальянски». Это был фильм новый во всех отношениях. Он знаменовал начало для Италии жанра острой социально-этической сатиры, или, вернее, трагикомедии; он был новым для самого Джерми, никогда ранее не ставившего подобного рода фильмов; он был новым и для исполнителя главной роли Марчелло Мастроянни, создавшего вполне гротесковый образ. Фильм, как известно, имел общественное звучание – он явился вкладом в борьбу итальянской общественности против средневекового законодательства, отсталых нравов, вековых предрассудков.

«Развод по-итальянски»

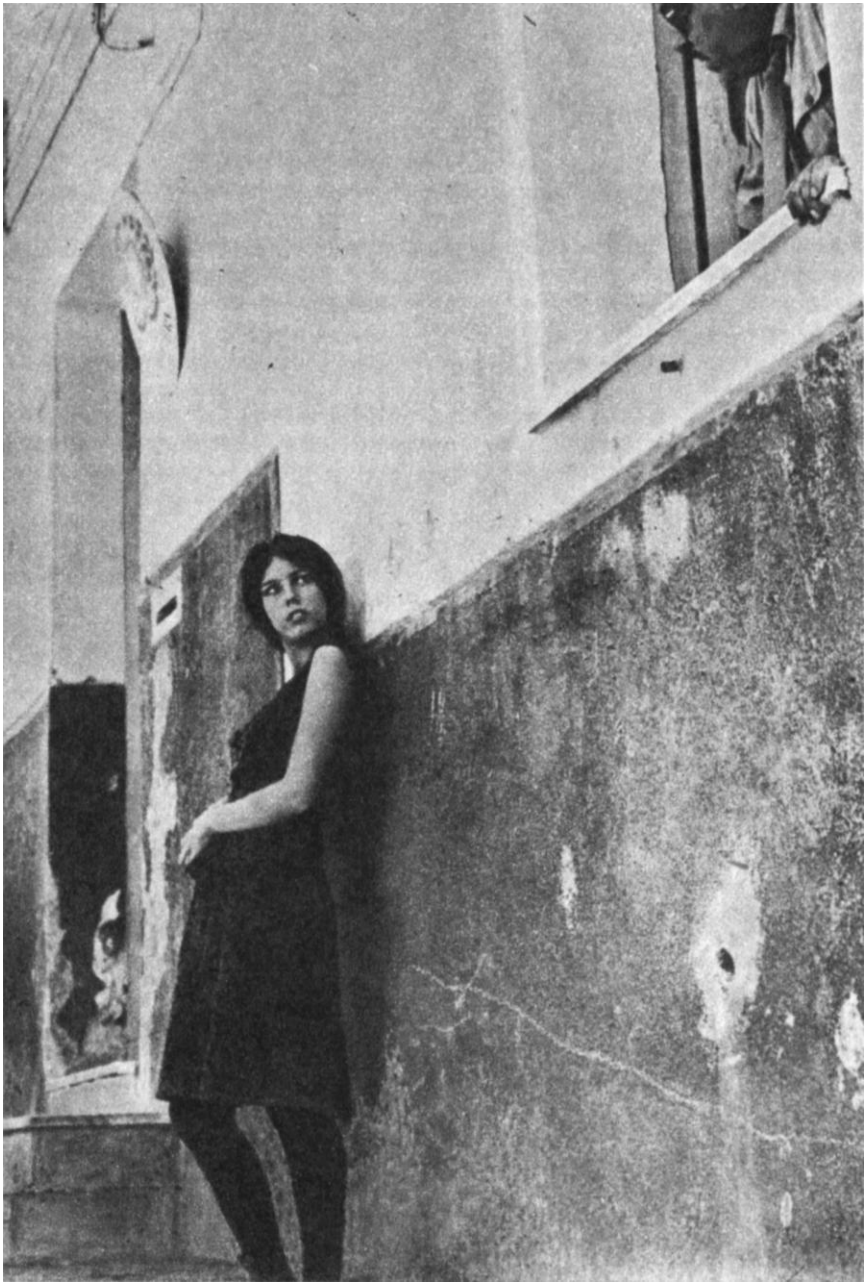
В этом большом фильме большого режиссера, в котором играл большой актер, шестнадцатилетняя Стефания получила роль своей одногодки Анджелы. В итальянском кино появился новый персонаж, обладающий довольно необычными чертами – смесью юношеской неуверенности с дерзостью, покорности с надменностью, вялой апатии с неожиданными вспышками бурного темперамента. Маленькая Анджела, задавленная сицилийским домо-

строем, учится лицемерить, притворяясь послушной дочерью и примерной воспитанницей католического колледжа... Вспомним, как эта притворщица, потупив глаза, идет в сопровождении служанки в церковь, как она собирает цветочки на празднике непорочного зачатия, как шагает под надзором монахини по набережной в Катании, когда вдруг встречает своего возлюбленного. Вялая, вся странно опушенная, она зажигается, на лице ее чередуются восторг и отчаяние, глаза полны слез, в них и тоска одиночества и стремление излить душу. Анджела



сразу же понимает нехитрую игру Фефе, выдающего себя за дядюшку, и ловко разыгрывает сцену встречи с горячо любимым родственником. А потом, сразу же погасив в себе все чувства, как пай-девочка возвращается в пары и даже не глядит вслед Фефе, уходящему с прощальным: «Слава Иисусу Христу...»

В ней угадывается бурный темперамент и неожиданная в девушке-подростке сила характера. Она не сдается, не покоряется, несмотря на побои и унижения. Она не побоится при всех, на городской площади подойти к Фефе и вытереть своим платком



щеку возлюбленного, которому плюнули в лицо; не побоится кинуться к нему навстречу но перроне, когда, отбыв недолгое наказание за убийство жены, он благополучно возвращается в родной городок, чтобы жениться на Анджеле. А то, что Фефе жалок и не заслуживает ее любви, маленькая Анджела прекрасно понимает. Быть может, не она – жертва его сластолюбия, а он – жертва этой притворяющейся тихоней, не по годам взрослой девицы, которая жаждала вырваться из-под отцовского крова... Вспомним финал фильма: получив независимость и

«Соблазненная и покинутая»

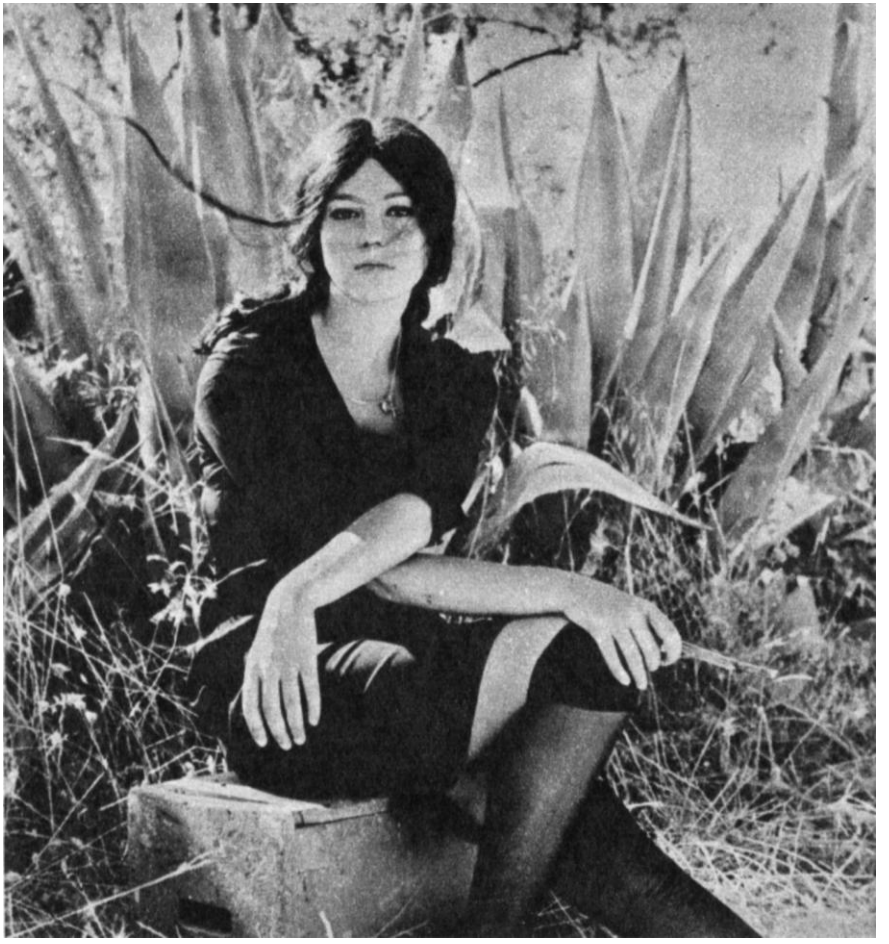
богатого мужа с домом и яхтой, юная супруга, нежась в объятиях Фефе, незаметно делает авансы стоящему за рулем молодому матросу...

Но, конечно, гораздо полнее непривычные зрителю черты персонажей, воплощаемых Сандрелли, смогли раскрыться в следующем фильме Джерми – «Соблазненная и покинутая» (1964).

Аньезе куда трагичнее Анджелы. Испуганная, немногословная, с беспокойством во взгляде, Аньезе – Стефания терроризована отцом; его тиранические заботы о ее чести и браке способны

довести девушку до болезни, до безумия. А тут еще ее любовь к соблазнителю Пеппино, от которой она лишилась покоя, аппетита и вся иссохла...

Анджела давала обеты, которые не в силах была сдержать; более набожная и более простодушная Аньезе исповедуется священнику: «Отец мой, мне так стыдно... Я сама себе противна!.. Что мне делать?!.» И налагает на себя епитемью: чтобы побороть плоть, бедняжка кладет под простыню камни и шепчет по ночам молитвы. Она сама себя уверяет: «...ты должна крепиться, если ты от него



бежишь, значит, ты его боишься, значит, в тебя вселился дьявол!..»

Но Аньезе в исполнении Стефании отнюдь не жалкое, забитое существо. В душе она бунтует против домостроя, против власти отца, трусливости Пеппино. И ее протест то и дело прорывается наружу вспышками вспыльчивости: охваченная мстительной ревностью, она шпилькой выкалывает глаза фотографии Пеппино, шепча при этом страшные, идущие из тьмы веков проклятия-заклинания. Сандрелли прекрасно передает сложнейшую гамму противоречивых чувств, которые Аньезе испытывает к Пеппино, – она и любит его и вместе с тем презирает за благоразумную трусость. Чтобы не выдать любимого, она сначала выдумывает, что ее обесчестил карабинер, стойко выносит побои, заточение в чулане, куда ее запер отец. Но когда Пеппино инсценирует похищение, Аньезе не желает подчиняться – все в силах стерпеть сицилианка Аньезе, но только не подлость возлюбленного.

И, наконец, – кульминация: сцена бреда, в которой перед глазами мечущейся в бреду Аньезе проходит кошмарный шутовской хоровод всех ее гонителей.

Образ Аньезе, простой сицилийской девушки, жертвы предрассудков и домостроя, – занял важное место в галерее женских образов, созданных итальянским прогрессивным кино. Этот подлинно народный образ создать Стефании было тем труднее, что сама она выросла куда в более современной среде – в оживленном морском курортном городке в Тоскане, а не на отсталом Юге.

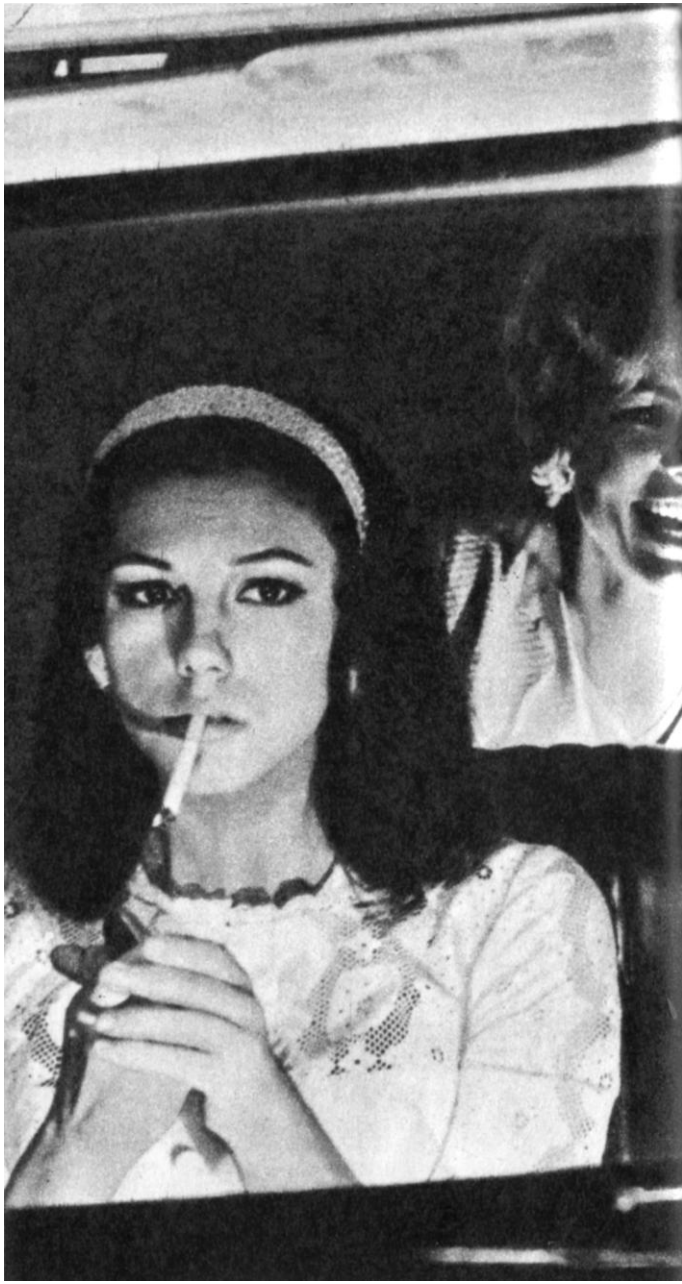
– Как вы понимаете образ Аньезе? – спрашивали Стефанию после съемок.

«Соблазненная и покинутая»

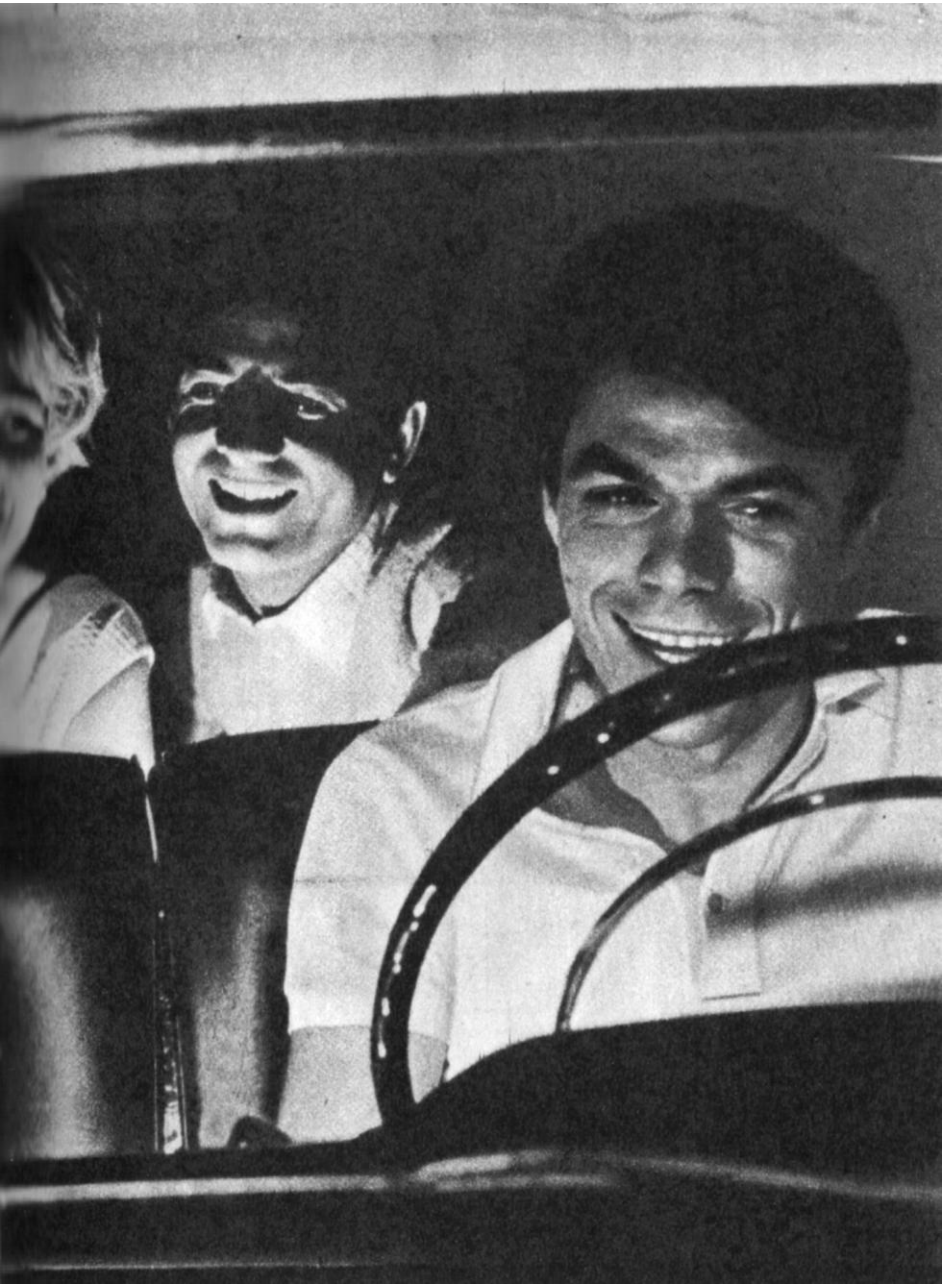
– В этом фильме – все жертвы, – отвечала она. – Мне кажется, что единственный персонаж, который не является «чудовищем» в том смысле, какой этому придает Джерми, – это именно Аньезе. Да, конечно, Аньезе, потому что она моложе всех, она еще не впитала в себя образ мышления, традиционный для ее родного острова... Я с нежностью вспоминаю Аньезе – она, бедняжка, такая искренняя, хотя и раба традиций и немножко истеричная...

– Аньезе в чем-нибудь похожа на вас?

– Не знаю, пожалуй, нет. Быть может, нас сближает то, что я всего на полтора года старше



«Я ее хорошо знал»



Аньезе и, конечно, иногда веду себя так же, как и она...

Фильм имел огромный успех во всем мире, а Стефания была удостоена приза Французской киноакадемии и нескольких итальянских премий.

Через год, в 1965 году Стефанию пригласил сниматься в главной роли в фильме «Я ее хорошо знал» режиссер Антонио Пьетранджели. Этого недавно трагически погибшего во время съемок режиссера его друзья называли «маленьким Мопассаном»: темой всех его фильмов было исследование души женщины. Однако при всем своем психологизме фильмы Пьетранджели неизменно носили социальную окраску и затрагивали актуальные проблемы и ситуации итальянской жизни. Чтобы создать образ Адрианы, героини картины «Я ее хорошо знал», постановщику надо было действительно хорошо знать жизнь своих молодых современниц. Образ Адрианы взят из реальности, о подобных трагедиях очень часто пишут итальянские газеты. Стефания сумела воплотить персонаж молоденькой девушки, слишком рано в борьбе за кусок хлеба узнавшей жизнь, но простодушной и наивной, а вместе с тем честолюбивой и настойчивой, всеми средствами пролагающей себе путь в призрачный мир кино и гибнущей в столкновении с жестокой действительностью. Адриана так же, как и Аньезе, — жертва несправедливости и безжалостности общества. Под внешним легкомыслием и развлекательностью сюжета и ситуаций в фильме таятся глубокие социальные и нравственные мотивы. Таких Адриан в Италии — да и не только там — множество. Казалось, ничто в существовании этой двадцатилетней девушки не предвещает трагедии: все так просто и обыденно, чаще даже весело, чем грустно. И вдруг — самоубийство. Но Стефания Сандрелли, передавая тончайшие нюансы поведения и психологии своей героини, показывает нам, что этот неожиданный конец — как это ни печально — закономерен и логичен. Цена жизни — вот та непомерно дорогая цена, которую заплатит Адриана за свое легкомыслие.

«Я ее хорошо знал»

Шаг за шагом Сандрелли рисует нам жизнь Адрианы: эта девушка из деревни работает в парикмахерской, в баре, билетершей в кино, потом манекенщицей, позирует для фоторекламы и, наконец, приближается к заветной цели — к порогу

чудесного мира кино. Но за каждый маленький успех надо платить, и она расплачивается своей молодостью и красотой. В этой постоянной борьбе – уже не только за кусок хлеба, но и за новые туфли, за еще один модный паричок, – в круговороте легких знакомств и новых танцев ей некогда задумываться над своей жизнью. Лишь изредка ей становится одиноко – это происходит чаще всего на пути домой или в ее крошечной квартирке – и тогда она или нянчит ребенка соседки, или болтает с незнакомым боксером, с парнем из гаража – такими же простыми и бесхитростными, какой, по существу, остается и она. У Адрианы нет ничего в жизни, кроме любимых пластинок, под мелодии которых проходят все ее дни и ночи. И когда она, однажды под утро возвратившись домой, впервые задумывается над своей жизнью, подводит итог всем обидам и разочарованиям, осознает всю тщету усилий пробиться «наверх», этого оказывается достаточно, чтобы она приняла решение. Она шагает в пустоту с балкона так же естественно и легко, как делала все в своей жизни.

За этой безыскусственной историей – глубина социальной перспективы. Фильм ставит волнующую всех проблему – как жить молодым. И не удивительно, что это искреннее и горькое произведение, таящее под легкомысленным покровом джазовых мелодий тревогу и предупреждение, было удостоено главной итальянской кинопремии «Серебряные ленты» за 1966 год.

С такой же естественностью, непосредственностью и человечностью Стефания в следующем своем значительном фильме создает образ другой представительницы своего поколения – Маризы. Фильм назывался «Аморальный» и поставил его Пьетро Джерми – актриса вновь вернулась к своему учителю.

Мариза – провинциальная девушка, самозабвенно полюбившая известного скрипача и последовавшая за ним в Рим. Скрипач этот (играет его Уго Тоньяцци) – на редкость любвеобилен: у него две жены, две семьи, которые он одинаково нежно любит, любви его хватает и на юную Маризу и ребенка, который у них рождается. Если образ героя фильма – противника разводов (развод этому троеженцу просто не нужен) сатиричен и гиперболизирован, то созданный Стефанией образ Маризы

«Я ее хорошо знал»

трогателен и вполне реален. В нем много и от Аньезе и от Адрианы. У этой очень молоденькой девушки с выразительным, нервным личиком тоже яркая индивидуальность. Главная черта ее – самостоятельность и бескомпромиссность. 0,на не хочет ни в чем ни от кого зависеть, не хочет, последовав зову сердца, делить с кем-либо любимого человека. Она откровенна, прямодушна, иногда вплоть до резкости. А еще Маризу отличают серьезность и решительность. В ее самозабвенной любви нет ничего от легкомыслия Адрианы. И Серджо – так

«Я ее хорошо знал»

зовут скрипача – не устает восхищаться Маризой, смелостью и силой ее порывов. Это поистине удивительная девушка, в которой детская порывистость и своенравность сочетаются со зрелостью чувства. Но характер у Маризы трудный: она болезненно самолюбива, замкнута, упряма, очень ревнива, порой бывает злой и не желает сдерживать своей ярости. Из всех трех жен Мариза одна не желает мириться с парадоксальной ситуацией: она слишком молода и честна, чтобы соглашаться на подобные ухищрения...

В конце 1968 года Сандрелли уехала сниматься в Болгарию в фильме итало-болгарского производства «Любовница Граминьи», который ставит Карло Лидзани. Это экранизация новеллы итальянского писателя прошлого века Джованни Верги – романтическое повествование о смелом бунтаре – защитнике крестьян Граминьи и его верной подруге.

«Эта моя роль весьма отличается от всех предыдущих, – говорит Стефания. – Я покажу на экране сицилианку, которая, несмотря на ужасающе тяжелую жизнь, остается нежной, не растрачивает лучших качеств простой деревенской девушки». А Лидзани на вопрос, почему он выбрал на центральную женскую роль Стефанию, отвечает: «Потому, что кроме всех других достоинств хрупкая Сандрелли излучает смелость и самоотверженность в любви, которые так необходимы для создаваемого ею образа».

Стефания снималась и в нескольких других фильмах, обычно играя своих юных современниц, девушек, взятых из повседневной жизни. Но пока что главными вехами на ее еще коротком артистическом пути остаются Анджела, Аньезе, Адриана и Мариза – четыре ярких образа простых итальянских девушек, воплощая которые взрослела вместе со своими героинями сама актриса, обогащалась и творчески и нравственно.

Г. Богемский

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Георгий Калоянчев
(род. 1925).

«Утро над Родиной» (1950, режиссеры Антон Маринович и Стефан Сырчаджиев), «Наша земля» (1953, режиссеры Антон Маринович и Стефан Сырчаджиев), «Димитровградцы» (1956, режиссеры Николо Корабов и Дучо Мундров). «Урок истории» (1957, режиссер Лев Арнштам), «Малышка» (1958, режиссер Никола Корабов), «Первый урок» (1960, режиссер Рангел Вылчанов), «Мастер на все руки» (1962, режиссер Петр Василев), «Золотой зуб» (1962, режиссер Антон Маринович), «Инспектор и ночь» (1963. режиссер Рангел Вылчанов), «Невероятная история» (1964, режиссер Владимир Янчев), «Волчица» (1965, режиссер Рангел Вылчанов), «Самая длинная ночь» (1966, режиссер Выло Радев), «Аэростат» (1967, режиссер Бинка Желязкова), «Кит» (1967, режиссер Петр Василев), «Галилео Галилей» (1968, режиссер Лилиана Кавани), «Эзоп» (1968, режиссер Рангел Вылчанов).

Анджей Лапицкий
(род. 1924).

«Два часа» (1946, режиссеры Станислав Воль и Юзеф Вышомирский), «Светлые нивы» (1947, режиссер Эугениуш Ценкальский), «Две бригады» (1950, режиссерская группа студентов Лодзинской киношколы под руководством Э. Ценкальского), «Солдат победы» (1953, режиссер Ванда Якубовская), «Карточный домик» (1953, режиссер Эрвин Аксер), «Возвращение» («Поиски прошлого») (1960, режиссер Ежи Пассендорфер), «Сегодня ночью погибнет город» (1961, режиссер Ян Рыбковский), «Запоздавшие прохожие» (1962, режиссер новеллы «Круг существования» Анджей Лапицкий, общее руководство Яна Рыбковского), «Встреча в Сказке» (1963, режиссер Ян Рыбковский), «Дневник пани Ганки» (1963, режиссер Станислав Ленартович), «Действительно вчера» (1963, режиссер Ян Рыбковский), «Жизнь еще раз» (1964, режиссер Януш Моргенштерн). «Способ бытия» (1965, режиссер Ян Рыбковский), «Сальто» (1965, режиссер Тадеуш Конвицкий), «Лекарство от любви» (1966, режиссер Ян Баторий), «Где третий король?» (1966, режиссер Рышард Вер), «Брачный справочник» (1967, режиссер Влодзимеж Хоупе). «Мир ужасов» (1967, новелла «Преступление лорда Артура Сэвила», режиссер Витольд Лесевич), «Кукла» (1968, режиссер Войцех Хас), «Все на продажу» (1968, режиссер Анджей Вайда).

Джерри Льюис
(род. 1926).

«Мой друг Ирма» (1949, режиссер Джордж Маршалл), «Мой друг Ирма едет на Запад» (1950, режиссер Хэл Уокер), «На

войне с армией» (1951, режиссер Хэл Уокер), «Это мой парень» (1951, режиссер Хэл Уокер), «Берегись, моряк» (1951, режиссер Хэл Уокер), «На вторых ролях» (1952, режиссер Норман Таурог), «Прыгающий Джекс» (1952, режиссер Норман Таурог), «Перепуган до смерти» (1953, режиссер Джордж Маршалл), «Игрок в гольф» (1953, режиссер Норман Таурог), «Деньги из дому» (1953, режиссер Джордж Маршалл), «Переживем» (1954, режиссер Норман Таурог), «Цирк с тремя аренами» (1954, режиссер Джозеф Певни), «Никогда не бываешь слишком молод» (1955, режиссер Норман Таурог), «Художники и натурщицы» (1955, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Приятели» (1956, режиссер Норман Таурог), «Голливуд или крышка» (1956, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Нежный правонарушитель» (1957, режиссер Дон Мак Гуайз), «Колыбельная-рок» (1958, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Парень-гейша» (1958, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Не отказывайся от корабля» (1959, режиссер Норман Таурог), «Визит на маленькую планету» (1960, режиссер Норман Таурог), «Парень-золушка» (1960, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Коридорный» (1960, режиссер Джерри Льюис), «Дамский угодник» (1961, режиссер Джерри Льюис). «Это всего лишь деньги» (1962, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Мальчик на побегушках» (1962, режиссер Джерри Льюис), «А кто в лавке остался?» (1963. режиссер Фрэнк Тэшлин), «Сумасшедший профессор» (1963. режиссер Джерри Льюис), «Нескладный ординарец»(1964, режиссер Фрэнк Тэшлин), «Жертва» (1964, режиссер Джерри Льюис), «Сокровище семьи» (1965, режиссер Джерри Льюис). «Боинг-боииг» (1965, режиссер Джон Рич), «Трое на диване» (1966, режиссер Джерри Льюис), «Выход... выход» (1966, режиссер Гордон Дуглас), «Большой рот» (1967, режиссер Джерри Льюис).

Анна Маньяни

(род. 1908).

«Слепая из Сорренто» (1934, режиссер Нунцио Маласомма), «Крайний срок» (1934, режиссер Марио Маттоли), «Кавалерия» (1935, режиссер Гоффредо Алессандрини), «30 секунд любви» (1935, режиссер Марио Боннард), «Княжна Тараканова» (1938, режиссеры Федор Оцеп и Марио Солдати), «Лампа на окне» (1939, режиссер Джино Таламо), «Наконец одни» (1941, режиссер Джакомо Джентильомо), «Беглянка» (1941, режиссер Пьеро Баллерини), «Тереза-Пятница» (1941. режиссер Витторио Де Сика), «Счастье свалилось с неба» (1942, режиссер Акош Ратони), «Приключение Аннабеллы» (1942, режиссер Лео Менарди), «Жизнь прекрасна» (1943, режиссер Карло Людовико Брагалья), «Площадь цветов» (1943, режиссер Марио Боннард), «Последний извозчик» (1943, режиссер Марио Маттоли), «Цветок под глазами» (1943, режиссер Гвидо Бриньоне), «Рим – открытый город» (1945, режиссер Роберто Росселлини), «Долой нищету» (1945, режиссер Дженнаро Ригелли), «Бандит» (1946, режиссер Альберто Латтуада), «Человек возвращается» (1946, режиссер Макс Нейфельд), «Неизвестный из Сан-Марино» (1946, режиссер Михал Вашинский), «Перед ним дрожал весь Рим» (1946, режиссер Кармине Галлоне), «Безумный квартет» (1947, режиссер Гвидо Сальвини), «Депутатка Анджелина» (1947, режиссер Луиджи Дзампа), «Ассунта Спина» (1947, режиссер Марио Маттоли), «Любовь» (1948, режиссер Роберто Росселлини), «Мечты на дорогах» (1948, режиссер Марио Камерини), «Вулкан» (1949, режиссер Уильям Дитерле), «Красные рубашки» (1950, режиссер Гоффредо Алессандрини), «Самая красивая» (1951, режиссер Лукино Висконти), «Золотая карета» (1952, режиссер Жан Ренуар), «Мы – женщины» (1952, новелла режис-

сера Лукино Висконти). «Вытатуированная роза» (1955, режиссер Даниэль Манн). «Сестра Летиция» (1957, режиссер Марио Камерини), «Ветер Дик» (1957, режиссер Джордж Кьюкор), «Ад в городе» (1958, режиссер Ренато Кастеллани), «Беглецы» (1959, режиссер Сидней Люмет), «Смех Джойи» (1960, режиссер Марио Моничелли), «Мама Рома» (1962, режиссер Пьер Паоло Пазолини), «Кубышка Жозефы» (1963, режиссер Клод Отан-Лара), «Сделано в Италии» (1965, режиссер Нанни Лой), «Тайна Санта-Виттории» (1968, режиссер Стэнли Креймер).

Жанна Моро

(род. 1923).

«Последняя любовь» (1948, режиссер Жан Стелли), «Убийства» (1950, режиссер Ришар Поттье), «Мужчина моей жизни» (1951, режиссер Ги Лефранк), «Теперь полночь, доктор Швейцер» (1952, режиссер Андре Аге), «Жюльетта» (1953, режиссер Марк Аллегре), «Дортуар старших» (1953, режиссер Анри Декуэн), «Тайны алькова» (1953. новелла режиссера Анри Декуэна), «Не прикасайтесь к добыче» (1953, режиссер Жак Бекер), «Королева Марго» (1954, режиссер Жан Древилль), «Интриганки» (1954. режиссер Анри Декуэн), «Люди в белом» (1955. режиссер Ральф Абиб), «Газойль» (1955. режиссер Жиль Гранжье), «Плата за грех» (1956, режиссер Дени де ля Пательер), «Волчицы» (1957, режиссер Луис Заславский). «Лифт на эшафот» (1957, режиссер Луи Малль), «Спиной к стене» (1958, режиссер Эдуардо Молинаро), «Любовники» (1958, режиссер Луи Малль), «Диалоги кармелиток» (1959, режиссеры Р.-П. Брюкбергер и Филипп Агостини), «Опасные связи» (1959, режиссер Роже Вадим). «Модерато кантабиле» (1959, режиссер Питер Брук), «Ночь» (1960, режиссер Микельанджело Антониони). «Жюль и Джим» (1961, режиссер Франсуа Трюффо), «Процесс» (1962. режиссер Орсон Уэллс). «Ева» (1962, режиссер Джозеф Лоузи), «Залив ангелов» (1962, режиссер Жак Деми), «Кожа банана» (1963, режиссер Марсель Офюльс), «Блуждающий огонек» (1963, режиссер Луи Малль), «Дневник горничной» (1964. режиссер Луис Бюнюэль), «Поезд» (1964, режиссер Джон Франкенхаимер), «Мата-Хари» (1964, режиссер Жан-Луи Ришар). «Желтый роллс-ройс» (1964. режиссер Энтони Асквит), «Вива Мария!» (1965, режиссер Луи Малль) «Мадемуазель» (1966, режиссер Тони Ричардсон), «Моряк из Гибралтара» (1966. режиссер Тони Ричардсон), «Фальстаф» (1967, режиссер Орсон Уэллс). «Невеста была в черном» (1967, режиссер Франсуа Трюффо), «Бессмертная история» (1968, режиссер Орсон Уэллс), «Екатерина Великая» (1968, режиссер Гордон Флеминг). «Тело Дианы» (1969, режиссер Жан-Луи Ришар), «Протекция» (1970, режиссер Клод Берри).

Робер Оссейн

(род. 1927).

«Набережная блондинок» (1953, режиссер Поль Кадеак), «Черная серия» (1954, режиссер Пьер Фуко), «Потасовка среди мужчин» (1954, режиссер Жюль Дассен), «Негодяи идут в ад» (1955, режиссер Робер Оссейн), «Преступление и наказание» (1956, режиссер Жорж Лампен), «Простите наши прегрешения» (1956. режиссер Робер Оссейн). «Среди течений» (1956, режиссер Впадимир Влчек). «Почем знать» (1956, режиссер Роже Вадим), «Берегитесь, девушки» (1957, режиссер Ив Аллегре), «Ты – яд» (1958, режиссер Робер Оссейн), «Приговор» (1959. режиссер Жан Валер), «Канальи» (1959, режиссер Морис Лабро), «Ночь шпионов» (1959, режиссер Робер Оссейн), «Женщины ис-

чезают» (1959, режиссер Эдуардо Молинаро), «Злодей» (1959, режиссер Робер Оссейн), «Потасовка среди женщин» (1959. режиссер Алекс Жоффе), «Вкус к насилию» (1960, режиссер Робер Оссейн), «Мадам Сан-Жен» (1961, режиссер Кристиан-Жак), «Грузоподъемник» (1961, режиссер Марсель Блюваль), «Игра в правду» (1961, режиссер Робер Оссейн), «Отдых воина» (1962, режиссер Роже Вадим), «Убийца» (1962. режиссер Клод Отан-Лара), «Порок и добродетель» (1962. режиссер Роже Вадим), «Гусиная кожа» (1963, режиссер Жюльен Дювивье), «Смерть убийцы» (1963. режиссер Робер Оссейн), «Большие дороги» (1963, режиссер Кристиан Маркан, под художественным руководством Роже Вадима), «Анжелика, маркиза ангелов» (1964, режиссер Бернар Бордери), «Шахматист бога» (1964, режиссер Дени де ля Пательер), «Круги под глазами» (1964, режиссер Робер Оссейн), «Ва-банк в Бангкоке для ОСС 117» (1964, режиссер Андре Юнебелль), «Вампир из Дюссельдорфа» (1964, режиссер Робер Оссейн), «Гром небесный» (1965, режиссер Дени де ля Пательер), «Тайная война» (1965, режиссеры Теренс Янг, Кристиан-Жак, Карло Лидзани), «Длинный марш» (1965, режиссер Александр Астрюк), «Анжелика и король» (1965, режиссер Бернар Бордери), «Вторая истина» (1966, режиссер Кристиан-Жак), «Бригада по борьбе с гангстерами» (1966. режиссер Бернар Бордери), «Человек, который предал мафию» (1966, режиссер Шарль Жерар), «Музыка» (1966, режиссеры Маргерит Дюра и Поль Себан), «Я убил Распутина» (1967, режиссер Робер Оссейн), «Ламиель» (1967, режиссер Жан Орель), «Неукротимая Анжелика» (1967, режиссер Бернар Бордери), «Анжелика и султан» (1967, режиссер Бернар Бордери), «Женщина легкого поведения» (1967, режиссер Серж Корбер), «Частный урок» (1968, режиссер Мишель Буарон), «Веревка и кольт» (1968, режиссер Робер Оссейн), «Плохая раздача карт» (1968, режиссер Серджио Гобби), «Алая женщина» (1969, режиссер Жан Валер), Время Волков» (1969, режиссер Арджио Гобби).

Ирен Папас

(род. 1926).

«Мертвый город» (1951, режиссер Фриксос Илиадес), «Неверные» (1953, режиссер Стено и Марио Моничелли), «Драма в Казба» (1953, режиссеры Эдоардо Антон и Рей Энрайт), «Водоворот» (1953, режиссер Рафаэлло Матараццо), «Атилла» (1953, режиссер Пьетро Франчиши), «Теодора – императрица Византии» (1954, режиссер Риккардо Фреда), «Дань плохому человеку» (1955, режиссер Роберт Уайз), «Власть и добыча» (1956, режиссер Генри Костер), «Пушки Навароны» (1960, режиссер Джек Ли Томпсон), «Электра» (1961, режиссер Михалис Какоянис), «Грек Зорба» (1964, режиссер Михалис Какоянис), «Лунные ткачи» (1964, режиссер Джеймс Нейльсон), «Горькие травы» (1965, режиссер Жика Митрович), «Антигона» (1966, режиссер Георгос Дзавеллас), «Каждому – свое» (1966, режиссер Элио Петри), «Дзета» (1968, режиссер Коста-Гаврас), «Братство» (1969, режиссер Мартин Ритт), «Се – человек» (1969, режиссер Альберто Габурро), «Ифигения в Авлиде» (1970, режиссер Михалис Какоянис).

Ирина Петреску

(род. 1941).

«Волны Дуная» («Пылающая река») (1959, режиссер Ливиу Чулей), «Не хочу жениться» (1960, режиссер Маноле Маркус). «Сентиментальная повесть» (1961,

режиссер Юлиан Миху), «Шаги к луне» (1963. режиссер Ион Попеску-Гопо), «Чужак» (1963, режиссер Юлиан Миху), «Если бы я был белым арапом» (1965, режиссер Ион Попеску-Гопо), «История моей глупости» (1965, режиссер Мартон Келети), «Воскресенье в шесть часов» (1966, режиссер Лючиан Пинтилие), «Утро благоразумного человека» (1967, режиссер Андрей Блайер), «Начальник отдела душ» (1967, режиссер Георге Витанидис), «Женщина на один сезон» (1968, режиссер Георге Витанидис).

Любиша Самарджич

(род. 1939).

«Лишняя» (1962, режиссер Бранко Бауэр), «Козара» (1962, режиссер Велько Булаич), «Дни» (1963, режиссер Александр Петрович), «Десант на Дрвар» (1963, режиссер Фадил Хаджич), «Песчаный замок» (1963, режиссер Боштьян Хлодник), «Безумное лето» (1963, режиссер Обрад Глущевич), «Инспектор» (1965, режиссер Мило Джуханович), «Девушка» (1965, режиссер Пуриша Джорджевич), «Этим путем не возвращайся» (1965, режиссер Йоже Бабич), «Орлы вылетают рано» (1966, режиссер Соя Иованович), «Мечта» (1966. режиссер Пуриша Джорджевич), «Три» («Папоротник и огонь») (1967, режиссер Александр Петрович), «Боксеры идут в рай» (1967, режиссер Брана Челович), «Подопечный» («Карьера авантюриста») (1967, режиссер Владан Слепчевич), «Нож» («Главная улика») (1967. режис сер Жика Митрович), «Диверсанты» (1967. режиссер Хайрудин Крвавац), «Утро» («Приговор приведен в исполнение»), (1967, режиссер Пуриша Джорджевич), «Сирота Мария» (1968, режиссер Драгослав Лазич), «Голый человек» (1968, режиссер Обрад Глущевич), «Полдень» (1968, режиссер Пуриша Джорджевич), «Невпопад» (1968, режиссер Миленко Штрбац), «Битва на Неретве» (1969, режиссер Велько Булаич), «Я беден, но свиреп» (1969, режиссер Драгослав Ивков).

Стефания Сандрелли

(род. 1946).

«Секретарь федерации» (1961, режиссер Лючано Сальче), «Развод по-итальянски» (1961, режиссер Пьетро Джерми), «Красавица из Поди» (1962, режиссер Марио Ниссироли), «Соблазненная и покинутая» (1963, режиссер Пьетро Джерми), «Я ее хорошо знал» (1965, режиссер Антонио Пьетранджели), «Нежный хулиган» (1966, режиссер Жан Бекер), «Аморальный» (1967, режиссер Пьетро Джерми), «Любовница Граминьи» (1968, режиссер Карло Лидзани).

СОДЕРЖАНИЕ

К. Герчева. Георгий Калоянчев 5

Р. Соболев. Анджей Лапицкий..... 19

В. Дмитриев, В. Михалкович. Джерри Льюис..... 39

А. Шершова. Анна Маньяни..... 51

И. Рубанова. Жанна Моро 75

В. Дмитриев, В. Михалкович. Робер Оссейн..... 95

А. Липков. Ирен Папас..... 121

Д. Шацилло. Ирина Петреску..... 135

М. Черненко. Любиша Самарджич 153

Г. Богемский. Стефания Сандрелли 169

Фильмография..... 186

«АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО»

Вып. 5

Составитель
В. Михалкович

Редакторы
В. П. Демин, В. И. Фомин

Макет художника
В. Е. Валериуса

Художественный редактор
Г. К. Александров

Технический редактор
А. Л. Резник

Корректоры Н. Л. Островская, В. А. Пилюченко

778 и 8-1-5
А43 182-70

А09776. Сдано в набор 16/IX-1969 г. Формат издания 60×84 1/16. Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 11,93. Изд. №15874. Бумага тифдручная 100 г/м^2. Тираж 150 000. Зак. типографии «Искусство», Москва. К-51, Цветной бульвар. 25. Цена 76 коп.
Напечатано в Румынии. Полиграфический комбинат «Дом Скынтейи», Площадь Скынтейи № 1, Бухарест.

Готовятся к печати:

Серия «Мастера зарубежного кино»

И. Рубанова

«КОНРАД ВОЛЬФ»

Е. Карцева

«СПЕНСЕР ТРЭССИ»

Я. Маркулан

«ЛЮЦИНА ВИННИЦКАЯ»

В. Утилов

«ЧАРЛЬЗ ЛАУТОН»

Цена 76 коп.