



**АКТЕРЫ
ЗАРУБЕЖНОГО
КИНО**



Мари Теречик

Армин Мюллер-Шталь

Анук Эме

Спенсер Трэси

Жак Тати

Тадеуш Ломницкий

Мерилин Монро

Альберто Сорди

Софи Лорен

Стефан Данаилов



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ 1971

a КТЕРЫ

ВЫПУСК ШЕСТОЙ

ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Мари Тёрёчик

Армин Мюллер-Шталь

Анук Эме

Спенсер Трэси

Жак Тати

Тадеуш Ломницкий

Мерилин Монро

Альберто Сорди

Софи Лорен

Стефан Данаилов

778 И

A 43

B-1-5
146-71

С О Д Е Р Ж А Н И Е

7	МАРИ ТЁРЁЧИК — И. Рубанова
23	АРМИН МЮЛЛЕР-ШТАЛЬ — И. Юркова
35	АНУК ЭМЕ — И. Рубанова
51	СПЕНСЕР ТРЭСИ — Г. Шмаков
67	ЖАК ТАТИ — Л. Шварц
79	ТАДЕУШ ЛОМНИЦКИЙ — Я. Березницкий
95	МЕРИЛИН МОНРО — Г. Шмаков
111	АЛЬБЕРТО СОРДИ — Л. Муратов
125	СОФИ ЛОРЕН — Л. Муратов
141	СТЕФАН ДАНАИЛОВ — И. Садовская
155	ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА



мари тёрёчик

Мари Тёрёчик не похожа на артистку. Маленькая, скуластая, с задорным носом, стриженная пол мальчишку, она выглядит как студентка, ткачиха, может быть, как молоденькая учительница. Между тем с ее именем для многих связаны волнующие художественные впечатления. Лет пять назад она всколыхнула театральный Будапешт исполнением роли арбузовской Тани. «Вы видели Тёрёчик — Таню? — встречаясь, спрашивали друг друга знакомые. — Ну, так спешите, спешите. Это нельзя пропустить». Сейчас так же возбужденно и благодарно говорят о новой прекрасной работе актрисы — ее Гелене в пьесе Леонида Зорина «Варшавская мелодия». Но для театра у Тёрёчик мало времени: она актриса кинематографическая.

Мари Тёрёчик родилась в 1935 году, а в 1955 году ее имя уже было известно многим любителям кинематографа в Венгрии и за ее пределами: в этот год вышел фильм режиссера Золтана Фабри «Карусель». После показа картины на Каннском кинофестивале в кинематографических кругах заговорили о новых веяниях на национальном экране и о юной актрисе, подающей немалые надежды. Все сбылось: «Карусель», действительно, предрешила замечательный расцвет киноискусства страны, а малень-



«КАРУСЕЛЬ»

кая исполнительница центральной роли стала одной из лучших актрис Венгрии.

На первый взгляд этот фильм — традиционная семейная драма из деревенской жизни. Старый Иштван Патаки намерен с толком выдать замуж дочь Мари, чтобы к своему скромному участку присоединить приличный надел будущего зятя. Но действие происходит в Народной Венгрии, и старая драма разворачивается на новый лад.



Канон жанра предполагает в таких ситуациях бунтарские характеры непокорных детей. Тёрчик, в ту пору первокурсница театрального вуза, играла свою героиню иначе. Ее Мари была робкой, несмелой, воспитанной в послушании родителям, но не забитой, не пришибленной. С первых кадров фильма мы видим юное существо, радующееся своей молодости, многообразным впечатлениям щедрой жизни. Вот она достала зеркальце: на ярмаркелюдно, шумно, празднично, и девушке хочется выглядеть

красивой. В зеркало она видит Мате, давно равнодушного к ней парня из соседней деревни. Через минуту они вместе пробиваются сквозь оживленную толпу. Мари беспокойно оглядывается: на них угрюмо смотрит отец.

А в руках у нее воздушный шарик.

Золтан Фабри не зря придумал этот шарик. Трепетный, легкий, он как нельзя лучше соответствует порывистости героини, ее нетерпеливому стремлению уйти от осуждающего взгляда старого Патаки, оторваться от скучных будней, взмыть, улететь.

И вот она летит. Кружится ярмарочная карусель, а на лице Мари испуг, удивление, радость и счастье. Это счастье свободного, как птица, человека. Удивительное лицо. Увидев, его трудно забыть.

Острый глаз Фабри различил в начинающей артистке незаурядную интуицию и чудесную способность к щедрому самовыражению. Актриса точно лепила характер своего персонажа. Она угадала в нем главное — искренность и почти детское, простодушное чувство справедливости.

Кадр стремительной карусели с целующейся влюбленной парой стал символом молодого венгерского кино. Его воспроизводят все книги и исследования, связанные с историей кино послевоенной Европы.

Он и для фильма имел почти символический смысл. Художественная ткань картины слагалась как бы из двух пластов. Один составляли портреты, воплощенные в традиции психологического реализма. Второй — метафорические образы, такие, к примеру, как воздушный шарик, летящая в поднебесье карусель, огневой чардаш, который с вызовом пляшут на чужой свадьбе Мари и Мате. Эти образы словно приподнимают над землей бытовую драму и привносят в нее второе, лирическое дыхание.

Тёрёчик оказалась душой фильма. Она связала обе стихии картины. Ее непосредственность зазвучала лирической интонацией, а режиссер помог разработать внутреннюю драматургию образа. Высшая точка этой драматургии — бунт Мари. Любовь к славному честному Мате, неприязнь к толстому богатею-жениху еще не победили ее несмелость, и она не перестала быть покорной дочерью строгого отца.

Гнев и решимость проснулись в ней, когда она почувствовала, что покушаются на ее человеческое достоинство: сгоряча отец замахнулся на нее топором. Этот топор будто одним махом обрубил пути привычки, связывавшей ее с устоявшимся бытом. Мари ушла к Мате. Так новые времена вдохнули в каноническую драму нынешние мотивы.







«ЖЕЛЕЗНЫЙ ЦВЕТOK»

В дебютантской работе Мари Тёрёчик уже прозвучала тема, отчетливо различимая во всех ее кинематографических и театральных ролях. Эта тема — достоинство женской души. В искусстве актрисы она выражена разнообразно, порой в неожиданном преломлении. Ее трагическое звучание составляет суть образа Анны Эйдеш в одноименном фильме по роману Деже Костолани (1958). Действие картины помечено 1919 годом — годом, когда поднялась и пала Венгерская Советская республика.

Над ролью Анны Тёрёчик вновь работала под руководством Золтана Фабри. Теперь мастер испытывал ее талант в новом регистре.

«Анна Эйдеш» — социальная драма с трагическим завершением. В ней нет поэтических фигур «Карусели», нет и ее лирического простора. Перед актрисой встали новые задачи. Вместо лирической трепетности она обнаружила здесь способность к характерности.

Как и героиня «Карусели», Анна — крестьянка. В первом фильме актриса непринужденно выполняла работы, входившие в круг обязанностей каждой деревенской женщины: она пилила дрова, доила коров, обрабатывала землю. Однако специфически крестьянских черт своей героини она не подчеркивала.

Не то в «Анне Эйдеш». Тут у героини загрубевшие руки, распевная простонародная речь и, главное, особая походка, медлительная, чуть враскачку, как бывает у крестьянок, привыкших к коромыслу с полными ведрами.

Анна — еще более добрая, робкая и покорная, чем Мари. Вспомним: действие фильма происходит в дни падения республики и актриса играет девушку из крестьянской семьи, которую голод выгнал из родной деревни. Теперь она в прислугах у богатей. Актёрские средства внешней характерности и психологического

«ПЕРЕУЛОК»





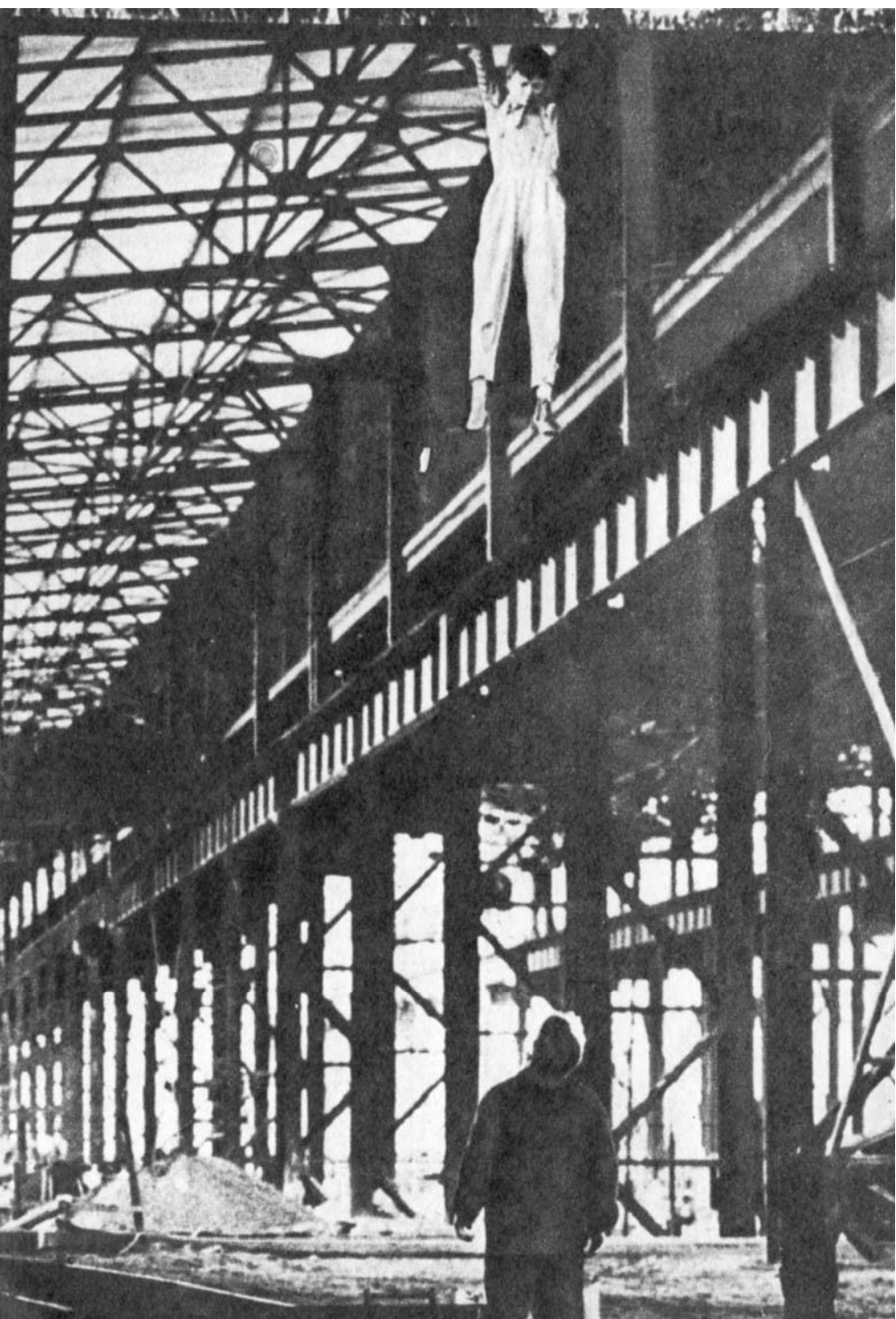
«ЧЕТЫРЕ ДЕВУШКИ ИЗ ОДНОГО ДВОРА»

портрета определены конфликтом произведения. В перипетиях частной судьбы отражены законы социальной истории.

Доброте и несмелости Анны приходит конец. Замученная непосильной работой, соблазненная хозяйским племянником, брошенная и презренная им, она убивает своих господ, она, которая ни разу в жизни не решалась сама зарезать цыпленка.

В «Анне Эйдеш» раскрылся незаурядный драматический темперамент актрисы, ее способность к перевоплощению. Однако она избегает крайне напряженных ситуаций и не слишком увлекается внешней характерностью образа. В ее большом репертуаре всего несколько ролей, где она не похожа на себя. В их числе роль провинциальной примадонны в картине Ласло Раноди «Жаворонок», поставленной также по роману Д. Костолани. Здесь актриса блеснула искусством эпизодического портрета, выполненного иронично и остро.

Навык внешней характерности потребовался от Тёрёчик в одной из последних ее работ — роли жрны крестьянина из фильма





Миклоша Янчо «Тишина и крик» (1968). Режиссер и актриса делают акцент на национальных чертах во внешности героини: темные косы, четкая лепка широкого лица, твердый взгляд серых глаз. Женщина ведет хозяйство, ухаживает за мужем, опекает больную свекровь — все споро, быстро, ловко. Эстетика Янчо исключает психологическое актерство. В «Тишине и крике» зловещая атмосфера разгрома венгерских Советов воссоздана пластикой изображения и движением актеров в кадре. Этот фильм похож на балет ужасов, своего рода кинематографический *dance macabre*. И Мари Тёрёчик — его композиционный и смысловой центр.

Однако охотнее она играет другие роли. Те, где можно воссоздать характер современницы, ее волнения, радости, ее привязанности и привычки, словом, те, где можно быть «девушкой с нашего двора». Даже в названии некоторых ее фильмов показана среда, с которой ее героиня тесно связана и которую она представляет. Например: «Легенда городской окраины», «Три этажа счастья»,



«Четыре девушки из одного двора».

В фильме своего учителя по театральному институту режиссера Яноша Хершко «Железный цветок» (1958) Мари Тёрчик сыграла одну из важных своих ролей.

Обстоятельства и сюжет картины перекликались с произведениями Фабри, в создании которых участвовала актриса. Действие «Железного цветка» разворачивается в хортистской Венгрии. Молодая работница и безработный юноша любят друг друга, но бедность, униженное положение мужчины разрушают их любовь: девушка уступает домогательствам хозяина фабрики. Компромисс своей героини Тёрчик играла внешне очень скупое. Тускнели лучистые глаза девушки, мертвело прежде задорное лицо. И все. Однако лаконичными штрихами сказано было многое. Они — следы моральной опустошенности героини.

Но вот в развитии роли наступает столь дорогой актрисе момент взрыва. Кажется, все поггло и нравственные потери необратимы. Однако героиня «Железного цветка» вступает в единоборство с обстоятельствами. Она порывает с нелюбимым человеком, отказывается от роскоши, которой он ее хотел привязать к себе, и возвращается к тому, кого любит.

В «Железном цветке» ни режиссер, ни актриса не подчеркивали давность происходящего. Тёрёчик играла здесь так, как она играла бы свою современницу. Ее роль была прорисована мягко, сдержанно, без того крайнего драматического напряжения, с каким сталкивается актер, играющий в исторических фильмах Фабри.

Превратности одной горькой любви, хотя и показанные на фоне конкретных социальных условий, интересны были своими моральными итогами. «Железный цветок» — размышление о цене компромисса и активный протест против него.

С этой картины начинается галерея девичьих и женских персонажей актрисы. К ее репутации лирико-драматической исполнительницы вскоре прибавилась слава искусной комедийной актрисы. В 1959 году она сыграла в фильме режиссера Михая Семеша «Сорванец».



Атмосферой, юмором, звонким и молодым, «Сорванец» сродни нашему фильму/ «Неподдающиеся». Мари Тёрёчик играла не поддающееся воспитанию, вихрастое, озорное существо в брюках и полосатом джемпере. Неумеха, ленивица, она ненавидит девочек и желает быть мальчишкой. Она и в самом деле похожа на парнишку-подростка, задиристого и непокорного. Особенно обожает Сорванец выкидывать номера в те моменты, когда очередной воспитатель начинает читать нравоучения. Сорванец гримасничает, лукавит, а один раз она даже забралась под потолок цеха и там, держась за железную ферму, провисела час: 50 минут на руках и 10 на ногах, вниз головой. Прodelки Сорванца лишены угрюмости и злого умысла. Она куролесит от избытка сил, скучая от постной правильности своих воспитателей.

Мари Тёрёчик играла этот фильм в четком комедийном ритме, весело, радостно, с ощущением абсолютной творческой свободы.

В конце картины происходило неожиданное. Последняя сцена фильма — эпизод в ресторане, куда хитрый секретарь молодежной организации пригласил Сорванца. И вот в зал входит девушка, нарядная, смущенная, очаровательная: гадкий утенок влюбился. Тёрёчик пленительно сыграла чудесное превращение. С тех пор она — незаменимая исполнительница ролей, где надо показать незаметный и в то же время очень определенный момент, когда кончается детство и начинается зрелость. На этом превращении была построена ее превосходная роль девочки в картине Кароя Макка «Потерянный рай».

А после «Сорванца» бойкие журналисты стали величать Тёрёчик «венгерским Чаплином в юбке» (по аналогии с Джульеттой Мазиной, которую давно окрестили «итальянским Чаплином в юбке»). Она стала актрисой международной известности: на кинофестивале в Карловых Варах ее увенчали лаврами победительницы.

Это лучшие из добрых двух десятков ролей венгерской актрисы. Другие в разных ракурсах варьируют ее любимый мотив чистоты нравственных отношений между людьми и высокого достоинства души. Есть среди фильмов, в которых она снималась, и слабые, маловыразительные, только вины актрисы в том не бывает.

Приобретая опыт, Теречик старается играть в картинах, где жанр не диктует свои законы, где драма естественно уживается с поэзией, а поэзия освещается доброй улыбкой. Как многих современных актеров, ее не зачислишь ни в одно из известных амплуа. Она чаще всего лирическая героиня, но может быть и трагисткой, и характерной исполнительницей, и даже актрисой на каскадные роли. Тёрёчик не любит грима: на экране она так же скромна и демократична, как в жизни. Она не принадлежит к числу актеров,

которые в роли преодолевают себя, от себя уходят. Для нее возможен лишь противоположный путь. Она играет тех женщин, у которых находит близкие себе качества, тех, что ей нравятся. Мари Тёрёчик — актриса лирическая.

В Венгрии много известных киноактрис. Есть среди них более опытные. Есть и более красивые. Тёрёчик — самая современная из них и самая симпатичная. А потому и самая популярная.



армин мюллер-шталь

В кино социалистической Германии не любят звезд. Талант, труд, вдохновение окружены уважением и почетом. Но звезд, чья популярность искусственно раздута массовой печатью и рекламой, на экранах ГДР не встретить. В фильмах студии «ДЕФА» снимаются хорошо зарекомендовавшие себя кинематографические актеры и даровитые театральные исполнители.

Армин Мюллер-Шталь на добром счету у критики. Его имя — одно из первых в зрительских плебисцитах. Между тем отношения актера с кино неровные: бывает, он снимается подряд в нескольких фильмах, потом целиком уходит в театральную работу или вдруг с увлечением отдает силы и время съемкам в телевизионных картинах. Однако несколько ролей в важных для искусства страны фильмах выдвинули его в число ведущих художников экрана.

Мюллер-Шталь часто играет людей, для которых музыка — смысл и восторг жизни. Добрые и злые, умные и недалекие, великодушные и эгоистичные, его герои не мыслят себя без музыки. В телевизионной картине «Концерт для врага» (1964, реж. Хас-Иоахим Каспржик) актер играл пианиста Зайзера. Прославленный музыкант, он не может избавиться от кошмара воспоминаний о прошлом, когда его, начинающего концертанта, преследовало гестапо.



«КОНЦЕРТ ДЛЯ ВРАГА»

В картине «Тот, кто рядом с тобой»- (1964, реж. Ульрих Тайн) Мюллер-Шталь был эсэсовцем Райнгардом Маршнером, похотливым и злобным. И этот насильник часами предавался увлеченному музицированию. «Музицирующие персонажи» есть и в театральном репертуаре актера.

В такой «специализации»—личная потребность, черта внутреннего портрета артиста. Ибо начинал Армии Мюллер-Шталь с музыки. Он окончил Берлинскую консерваторию по классу скрипки, выступал с концертами, ему предрекали завидное музыкальное будущее. Но, по-видимому, молодой скрипач не до конца был уверен, что его судьба — поприще музыканта-виртуоза. Его интересы раздваиваются: юноша живет в музыке и одновременно увлеченно совершенствуется в живописи, продолжая тем семейную традицию — мать и бабушка актера художницы. Но вот уже третья муза стучит в дверь молодого человека — муза театра. Театр очаровывает юношу. Ему представляется, что только

сцена даст возможность высказаться полно и искренне. Мюллер-Шталь вешает на гвоздь скрипку и в течение года, ускоренным темпом, постигает секреты актерского ремесла. В 1955 году он дебютирует в берлинском театре Фольксбюне.

Дебют удался. О нем одобрительно написали газеты. Актеру дали новые роли. Его стали приглашать сниматься. А он все чаще посматривал на скрипку, висевшую на стене. «Мне тогда казалось, что руки мои бездельничают», — позже объяснял артист.

Но вскоре Армии Мюллер-Шталь знал уже наверное: быть ему актером — и бесповоротно. В 1959 году он сыграл в фильме «Пять патронных гильз». Картину ставил в ту пору молодой режиссер «ДЕФА» Франк Байер, с которым впоследствии Мюллер-Шталь создаст свои лучшие кинематографические роли.

В «Пяти патронных гильзах» актер приобщился к одной из важных тем национального экрана — к теме Испании. Художники новой Германии с особым пристрастием обращаются к жарким 30-м годам, когда на выжженной солнцем испанской земле немецкие антифашисты вступили в открытый бой с фашизмом. Там они сражались за республиканскую Испанию и демократическую Германию. Об этом известные фильмы «Люди с крыльями», «Его звали Амиго» и др.

Фабула ленты «Пять патронных гильз» — эпизод той праведной борьбы. Франкисты окружили группу интербригадовцев. В неравной схватке погиб веселый паренек Вася, смертельно ранен душа отряда комиссар Виттинг. Умирая, он приказывает бойцам доставить в штаб донесение. Чтобы оно не попало в руки врага, Виттинг разрывает бумагу на пять частей и каждую прячет в пустую гильзу от патрона. Пять бойцов — болгарин, поляк, испанец, француз (его-то и играл Мюллер-Шталь) и немец — сквозь огонь и смерть несут патронные гильзы с приказом погибшего комиссара. В штабе, когда их сложили вместе, прочли не приказ — завещание: «Держитесь вместе — и вы останетесь живы».

Мюллер-Шталь мог считать, что получил очень полезную роль. Небольшая по объему, она требовала от актера огромной отдачи и четко выверенного мастерства. Начать с того, что фильм ставил задачу создать коллективный образ антифашистов, защищающих Испанию от чумы фалангистского режима. Каждый из персонажей картины — грань этого образа. Эта в общем необычная для современного кинематографа задача предполагала в исполнителях способность ансамблевого творчества. Умение слушать партнера: где требуется — вторить ему, где требуется — оттенять его голос, его черты, его действия. Чтобы быть на уровне таких

требований, надо владеть виртуозным, хорошо темперированным актерством. В этом смысле роль Пьера в «Пяти патронных гильзах» подняла Армина Мюллер-Шталя на ступеньку мастерства.

Кинематограф его страны настойчиво разрабатывает тему коллективного антифашистского усилия, организованной классовой борьбы. Эта тема особым образом шлифует актерское мастерство, выдвигает перед исполнителями требования, неведомые иным национальным кинематографиям.

И другой важный урок преподавал Армину Мюллер-Шталю фильм «Пять патронных гильз». Первый голос в героическом секстете фильма вел Эрвин Гешоннек в роли комиссара Виттинга. Искусство этого ведущего немецкого киноактера, закалка, которую он получил в брехтовском театре «Берлинер ансамбль», подкупающая естественность его поведения на съемочной площадке воспринимались своего рода образцом. Гешоннек на практике продемонстрировал содержательность брехтовских театральных принципов. Один из них — творческая и гражданская активность актера как условие художественного образа.

Сюжет «Патронных гильз» не исчерпывает характеров персонажей. Он дает лишь зачин к ним. Характеры складываются за пределами фабулы. В их формировании основная роль отдана



актеру — его мастерству, воображению, жизненному и художественному опыту.

Внеэкранную жизнь персонажа можно домыслить разное: здесь актер хозяин себе. Можно, например, придать герою склонность к необычным реакциям, парадоксальным действиям, внезапным решениям. Немецкие артисты, как правило, избирают другой путь. Их не интересует индивидуальное как исключительное. В своих героях они концентрируют исторические и социальные черты, трактуя конкретное как выражение общего. Эта устремленность к классовой определенности образа воспитана в актерах ГДР традицией национального искусства, восходящей к пламенному агитпроптеатру 20-х годов и вдохновленному «неприкрытой революционной целью и волей» политическому театру Эрвина Пискатора. Идеальным стилем для своих спектаклей Пискатор считал стиль ленинских манифестов, а задачу актера видел в том, чтобы «каждую из своих ролей, каждое слово, каждое движение сделать выражением пролетарской коммунистической идеи». С того времени, когда были написаны эти строки, прошло много лет. Национальная актерская школа обогатилась значительными достижениями, но принцип политической ясности в толковании сценических и экранных персонажей остался заповедью.



Армин Мюллер-Шталь играл в пьесах разных народов, времен, творческих манер. Он был шекспировским Ромео и Арлекином итальянской комедии дель арте, Принцем в «Эмили Галотти» Лессинга и князем Андреем в пискаторовской инсценировке «Войны и мира», братом Мартином в «Святой Иоанне» Шоу и героем гауптмановских «Крыс». Кинематограф пока не предложил Мюллер-Шталю многообразного репертуара. Его киноамплу более устойчиво: чаще всего актера занимают в ролях современных героев. К их числу относится Михаэль из «Королевских детей» — фильма, принесшего артисту широкую популярность.

...По городу расклеены плакаты. На них — лицо Михаэля. «Разыскивается по обвинению в государственной измене» — набрано аршинными буквами под портретом. На одном плакате озорной мальчишка пририсовал Михаэлю усы. Проходя мимо тумбы с «усатым» портретом, герой заметил детское творчество, отвел глаза, подавил улыбку. И надо же случиться: его узнал один из проказников! Он во что бы то ни стало захотел объяснить, как и что здесь произошло: «Дядя, это не я» — вопль на всю улицу. «Дядя, дядя» — летит вслед исчезающему в толпе Михаэлю. «Дядя, это он пририсовал тебе на плакате усы» — восторженно ябедничает на товарища мальчишка. Михаэль скрывается в темной подворотне.

Этот эпизод вне основного драматического движения фильма. Он не входит в фабулу. Он сопровождает ее, образуя фон истории любви парня и девушки с рабочей окраины. Но и в короткой этой сценке виден актерский почерк Мюллер-Шталя.

Актер играет на полутонах. Он отбрасывает резкие, локальные краски, отказывается от высоких нот. Его исполнительские средства как бы притушены. Подавленный смешок при виде своего усатого изображения, приятельский жест в сторону шустрого пострела: ничего, малый, все в порядке, — досада на назойливого мальчишку и, наконец, внезапная, как молния, мысль: а ведь этот ликующий ябеда способен провалить его, подпольщика. Мало того, он может повредить общему делу. Принцип политической незамутненности актерского мышления, минуя схематизм, претворялся в динамичной партитуре роли.

Надо полагать, актеру трудно было играть Михаэля.

Им вновь руководит Франк Байер. Рядом играла тонкая, содержательная артистка Аннекатрин Бюргер. В фильме снимался Ульрих Тайн, близкий, постоянный партнер, будущий режиссер его фильмов. Авторы ленты постарались привнести в ее мир столь дорогое Мюллер-Шталю музыкальное начало: «Королевские дети» открываются и замыкаются простодушной песенкой

и самому повествованию придан характер народной баллады. И все же актеру было нелегко. О его Михаэле режиссер и сценаристы позаботились меньше, чем о других персонажах: такая фигура легко могла оказаться в любой картине о революционере-подпольщике.

Арест, каторга концлагеря, муки штрафного батальона, наконец — выбор: переход через линию фронта к русским. За исключением финала, здесь все — привычные звенья судьбы человека, избравшего борьбу. У Брехта в «Песне о классовом враге» назван другой конец:

Если кого-то приносят
Быстро ночью
В цинковом гробу,
Это тот, кто сказал правду.

Сцены радостных свиданий и пронзительные расставания с любимой, прогулки с нею по ночным улицам, пестрое веселье луна-парка — это короткие паузы борьбы. Как ни тяготеет Мюллер-Шталь к созданию социально-исторических типов, в его распоряжении был достаточно безликий драматургический материал. Лишь одна сцена давала простор его актерскому темпераменту.

...Случайный собеседник обратил внимание на вопрос штрафника Михаэля: «А как по-русски «не стреляйте»? Не раздумывая, он доносит по командованию, что некий рядовой из вверенного господам офицерам батальона намерен бежать к русским. Примета рядового: правый рукав вымазан масляной краской. Среди командиров Михаэля — его давний знакомый и соперник Юрген. Встретив Михаэля во дворе казармы, он начинает нещадную муштру: встать! лечь! лечь! бегом! ползти! встать!

В эпизоде на плацу, центральном для роли Михаэля, как бы обнаружился актерский резерв, который не угадывался в прежних ролях Мюллер-Шталя.

Обычно артист сдержан, скуп на жест и мимику. Он ревностно бережет от чужих глаз внутреннюю жизнь своих героев. В драматической сцене из «Королевских детей» он предложил сложный контрапункт выразительных средств. Актер выполняет здесь серию физических действий, но это навязанные его герою действия, выполняет он их механически, отчетливо противопоставляя «чужой» внешний рисунок роли истинной подспудной жизни персонажа.

Михаэль бегаёт, падает ничком, ползёт в жирной грязи и при этом сгорает от гнева, мучительного унижения, бессильной ненависти и безграничной усталости. В этой гамме состояний Мюллер-



«КОРОЛЕВСКИЕ ДЕТИ»



Шталь подчеркивает упорство Михаэля — его неукротимое стремление выдержать, устоять, посрамить врага самообладанием. Откуда Михаэлю знать, что враг этот — не враг, а друг и заставляет он Михаэля ползать по-пластунски в вязкой жиже осеннего плаца, чтобы под грязью спрятать роковое пятно на рукаве.

Наверняка сказать трудно, но, может быть, наблюдая игру Мюллер-Шталя, его партнер по этой сцене Ульрих Тайн увидел артиста в новом свете. Спустя два года, когда Тайн принял за постановку фильма «Тот, кто рядом с тобой» (1964), он мог вспомнить об этом своем впечатлении. И Армии Мюллер-Шталь сыграл в этом фильме небольшую, но необычную для себя роль.

Молодой эсэсовец Райнгард Маршнер проводит в родительском доме отпуск. До полудня он валяется в постели, встав, почти не выходит из кухни, где поедает несметное количество пищи. В короткие промежутки между трапезами играет на скрипке. Райнгард Маршнер боится упустить радости мирной жизни и проводит свой отпуск в обольщении бледненькой служанки-чешки из насилие пригнанных в Германию. Когда девушка не сдается, он доносит на нее в гестапо.

На этот раз Мюллер-Шталь отказался от лаконизма своей привычной манеры. Он играл открыто, сочно, если не сказать смачно, но образ, им созданный, не похож на карикатуру. Плотоядный, бездуховный фашист увлеченно играл на скрипке.

А Франк Байер по-прежнему видел его положительным героем.

В его фильме «Голый среди волков» (1963), поставленном по книге ветерана Бухенвальда Бруно Апица «В волчьей пасти», напряженности драматического конфликта соответствовала открытая изобразительная контрастность. Она дала о себе знать даже в самой смене названия: кинематографисты переименовали его по образцу названия романа Ганса Фаллады «Волк среди волков».

Случилось так, что Мюллер-Шталь сыграл в телевизионной экранизации этого произведения. В соответствии с идеей Фаллады в телефильме он играл человека, подчинившегося звериным законам буржуазного существования, человека, который перестал быть человеком.

В «Голом среди волков» его герой Андре Хефель несет противоположную мысль: ни ужас насилия, ни несправедливость бесправия, ни кошмар обреченности не должны превратить человека в зверя. Близорукый, тихий Андре совершает свой подвиг молча, буднично, без громогласной патетики. Лагерь прячет от эсэсовцев малыша, и Андре носит ему хлеб, кусочки сахара, иногда бутылку молока. Это он делает не только из сострадания к беззащитному ребенку и не только для ребенка. Как и вождь бухенвальдских

антифашистов Кремер (снова рядом Гешоннек — этот камертон правды в искусстве), Хефель Мюллер-Шталя понимает, что спасение ребенка нужно людям в полосатых робах. Им необходимо убедиться в своем неутраченном умении любить, опекать, жалеть. Андре Хефель помогал людям оставаться людьми. Оператор фильма Гюнтер Марчинковски прекрасно снял портреты Армина Мюллер-Шталя в роли Хефеля: запрокинутая в смертной муке голова, ясные, чистые глаза: изнемогающая от пыток плоть и стойкий, неколебимый дух.

В этой маленькой роли кратко и четко актер нарисовал своего героя. Мюллер-Шталя ближе всего люди, решившие свой жизненный выбор. Они чутко реагируют на происходящее вокруг, но ничто не способно поколебать их позиции. Их биография начинается с осознания диалектики, изложенной в знаменитом брехтовском четверостишии:

У одних был вкусный завтрак,
Другие кусали кулак.
Вот тогда я впервые усвоил
Понятие «классовый враг».

Отсюда — путь в борьбу, которая одна есть смысл и цель их жизни.



С «Мужчины и женщины» начинается мировая популярность Анук Эме. Еще совсем недавно замкнутую, недоступную для журналистов артистку пресса обходила молчанием, а продюсеры во избежание риска не спешили занимать в фильмах, которые финансировали.

Сегодня все резко изменилось. Ее снимают наперебой, и голливудские воротилы не без основания рассчитывают нажить на фильмах с участием Анук Эме немалый куш.

Слава французской актрисы принимает самые неожиданные, порой почти юмористические воплощения. Полюбив ее героиню в «Мужчине и женщине», женщины всего мира стали носить дубленые бараньи тулупчики, подобно тому, как несколько лет назад по примеру Брижит Бардо девушки взбили на своих головах грандиозные прически «бабетты». Но мода диктует сегодня не только дубленку à la Анук Эме. Она узурпировала популярность актрисы, чтобы провозгласить новый тип красоты. 1970 год объявлен годом Анук Эме. Это значит, что в этом году следует носить глаза, рот, нос, ноги — все как у Анук Эме. Разумеется, эта полукомическая изнанка славы не снижает подлинного авторитета актрисы, о которой теперь пишут много, лестно, уважительно, часто восторженно.

Ей прочат пустующий после Греты Гарбо трон королевы экрана, на который многие претендовали и который, кажется, так никому и не достался. А Анук Эме на кинематографическую корону не претендует. В последнее время она часто играет таинственных, погруженных в собственный мир женщин. Однако в ее публичных высказываниях нет ни загадочности, ни божественной отчужденности. «Моя карьера не начинается, — сказала она на своей пресс-конференции в Голливуде. — Скорее наоборот. Я старюсь, и это последние отблески». Фильм «Мужчина и женщина» не открыл новое дарование, Он прославил зрелый талант.



—МОНПАРНАС 19—. КАДР ИЗ ФИЛЬМА И РАБОЧИЙ МОМЕНТ

Жизнь Анук Эме лишена потрясающих событий. В ней нет бурных взлетов, нет и глухих падений. Она до краев заполнена актерской работой в кино, иногда в театре. В эту жизнь не вписаны ни шумные истории, ни безумные чудачества, ни даже невинные хобби, без которых ныне знаменитости редко рискуют явиться публике. Анук Эме не коллекционирует антиквариат, не скупает замки XVII века, не держит псарню, не наигрывает на пластинки шлягеры. Ее свободное время принадлежит дочери, 17-летней Манузле. Вместе они любят удрать на денек-другой в благословенный Сен-Поль-де-Ванс. Тут тишина, уединение. Тут хорошо





-ВОСЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ-

думается и легко мечтается. Тут писались воспоминания, которые Анук Эме пока не обнаруговала...

Все, что мы о ней знаем, — сухие факты энциклопедического словаря.

Из них явствует, что прежде, чем появилась Анук Эме, жила на свете Франсуаза Сория, родившаяся 27 апреля 1932 года у четы парижских актеров. Известно, что Франсуазу обучали балету и декламации, с детства водили на киносьемки, что в 25 лет она стала актрисой и украшением литературного кабаре «Красная роза», что ездила на один сезон в Афины, где играла на сцене. Оттуда она привезла счастливо сбывшийся псевдоним, составленный из греческого имени и французского причастия: Анук Эме — Анук Любимая.

Кинобиография нашей героини начинается с 1949 года, когда она успешно справилась со сложной ролью в фильме Андре Кайатта «Веронские любовники», В картине рассказывалась печаль-





ная история любви молодых киноактеров, снимавшихся в фильме по шекспировской трагедии и в жизни пришедших к трагическому финалу. Анук Эме играла Джульетту и одновременно современную девушку, затравленную злобной и пошлой средой. Жак Превер построил сценарий на стечении фабульных аналогий. Поэт «черного реализма», как его именует критика, Превер выстроил драматическую параллель, чтобы обнаружить вечное, неподвластное времени и географическим широтам, в конкретно нынешнем, французском. Эту непростую задачу совсем молоденькая актриса решила старательно, с чувством. Ее работа была благосклонно встречена критикой и замечена публикой.

Однако прошло немало лет, прежде чем артистка вновь встретила с серьезным режиссером. После картины Кайатта — Превера для нее настали годы честного ремесла — исправных ролей во второстепенных фильмах. Почти десять лет она вела существование, подобное существованию старых провинциальных актеров. Она снималась в Риме, Мадриде, Лондоне, Берлине. То, что производили ателье этих столиц с ее участием, было по сути глухой провинцией искусства. Одна ее работа тех лет известна нам. Это Франсуаза в западногерманском филь-

ме «Я ищу тебя» (1955) по мотивам драмы А. Кронина «Юпитер смеется».

Известный актер, любимец публики Отто Вильгельм Фишер, режиссировавший экранизацию, по-актерски решил картину. На первом плане безраздельно царил доктор Венер, роль которого, само собой разумеется, актер-режиссер облюбовал для себя. Остальные персонажи были истолкованы как антураж, аккомпанирующий премьеру. Анук Эме послушно выполнила режиссерское задание. От себя она внесла в роль мягкость и чистоту звучания основного мотива — мотива верности, который впоследствии станет темой ее творчества. Но в заурядной западногерманской картине она была не более чем тактичной партнершей популярного Фишера.

В ровной и спокойной жизни актрисы не произошло случая, Господина Великого Случая, который, как известно, помогает





«МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА»

новичкам. У нее было лишь то, что было — начатки профессионализма и красота.

О ее красоте нельзя упомянуть походя. Анук Эме красива, что само по себе неудивительно. Для киноактрисы на роли героинь иначе почти невозможно: красота тут — первейший пункт профессиональной годности. Удивительно то, как она красива. Яркие глаза, сияющие на матовом, античной лепки лице, воспринимаются не только как физическое совершенство, но как зримо выраженное совершенство души. Лишь по инерции можно посчитать красоту Анук Эме счастливыми внешними данными. Она суть образа, который с годами сложился у актрисы и который она принесла на экран. Сначала эта уникальная красота привлекала только как таковая.



В 1951 году Александр Астрюк — деятели «новой волны» называют его теперь своим предтечей — занял Анук Эме в фильме «Багровый занавес». В ту пору режиссеру нравилось экспериментировать в области формы. Астрюк рассчитывал на способность зрителя мыслить по ассоциации. Сложную образность «Багрового занавеса» со сбивчивой и запутанной экранной речью венчала героиня, воплощенная Анук Эме. «Она статична, декоративна. Она совершенство фотогении», — написал об актрисе критик. И в самом деле: Астрюк нашел во внешности Эме некое идеальное качество, ставшее абсолютной мерой прекрасного в его неустоявшейся эстетике.

Тремя годами позже она снимается в следующей картине режиссера. Фильм «Дурные встречи» рассказывал о злоключениях

провинциалки, приехавшей в Париж искать удачи. Анук Эме играла предприимчивую журналистку Катрин — своего рода мадмуазель Растиньак. Парижские странствия Катрин превращались в одиссею разочарования. Героиня Эме познала горечь утраченных иллюзий и разбитых идеалов. Жизнь без них — для нее безрадостная жизнь.

«Дурные встречи» увидели свет в момент, когда на французский экран победно ворвалась юная старлетка Брижит Бардо. Вместе с отзвуками скандалов и иступленными восхвалениями рекламы она принесла с собой новый для кино характер. Пусть лопаются, как мыльные пузыри, идеалы послевоенной «весны народов». Пусть обыденщина вновь подчиняет себе жизнь. Ей плевать на мораль и пресную рассудочность. Ей плевать и на идеалы, раз уж они не сумели осуществиться. Надо жить сегодняшним днем, выжимая из него удовольствия и ближние радости. В героине Брижит Бардо, существе чувственном и обольстительном, поражали цинизм и почти животная приспособляемость к среде.

Анук Эме являет совсем другой, почти противоположный женский тип. Она не умеет ни приспособливаться, ни отказываться от заветных мечтаний. Что делать? Она идеалистка. Она приходит на экран со сложившимся отношением к жизни, с верой в ее добрые стороны, и никто никогда не может заставить ее расстаться с этой верой.

Это свойство Анук Эме многим казалось старомодным. Одно время ее приглашали сниматься в фильмах, которые по сюжету и форме больше напоминали современные баллады, чем реалистические повествования. Она играла жену гангстера во второстепенном фильме «Все хотят меня убить» (1957). И рассказанная в картине история, и женщина, которую играла актриса, — все вместе походило на романтическую легенду из жизни городского дна.

На роль Жанны Эбютерн, подруги великого Модильяни, не находили исполнительницу, пока Жерар Филип, игравший художника, не обратил внимание режиссера Жака Беккера на Анук Эме, с которой только что снимался в «Накипи» по роману Золя. Вместе они решили, что склонность актрисы к воплощению идеального характера очень уместна в фильме «Монпарнас 19». Картина виделась авторам не прозаическим описанием жизни знаменитого художника, а чем-то вроде простенькой лирической уличной песенки. К тому же красота актрисы, ее удлиненный, слегка вытянутый в пропорциях силуэт соответствовал женскому типу, запечатленному на многочисленных холстах Модильяни.



Анук Эме замечательно сыграла преданность маленькой Жанны. До этой роли ее экранные создания сияли красотой и чистотой, но то было холодное сияние. И только в картине «Монпарнас 19» творение актрисы впервые согрето сердечным теплом. Видимо, нельзя было играть рядом с Жераром Филипом и не зажечься его искренностью и страстью. К слову сказать, в артистической натуре Анук Эме есть свойства, сближающие ее с великим актером послевоенной Франции. Ее тоже тянет к героям возвышенным, она безучастна к заурядности, и, так же как у Жерара Филипа, в ее воплощениях покоряет благородство и персонажа, и стиля исполнения.

...У Лолы есть сын и дружок. По вечерам она накладывает на лицо вульгарный грим и, полураздетая, поет и танцует в убогом кафешантане. Грязь и пошлость не прилипают к Лоле. Всю свою жизнь, в невзгодах и унижениях, она хранит верность первой любви — любви к отцу своего сына. И неважно, что он уехал, бросил их на произвол судьбы: Лола любит Мишеля, ждет его. Вот сюжет и настроение фильма Жака Деми «Лола», в котором Анук Эме снималась в 1964 году. В финале картины Мишель — любящий, верный, разбогатевший — в белом костюме и на белом автомобиле приезжает за Лолой и мальчиком. Впрочем, он мог бы и не

возвращаться: Жак Деми с раздражением вспоминает, что автор этого розового финала — продюсер. (Пять лет спустя режиссер взял реванш: он снял «Лавку с манекеншами» — продолжение истории Лолы. Анука Эме сыграла и здесь покинутую героиню.) Как бы ни завершался первый фильм Деми и Эме, главное было в том, как уверенно, без отчаяния и компромисса Лола верит в Мишеля.

«Лола» была лирической исповедью веры. Деми предвидел, что мелодраматизм сюжета станет причиной критических упреков в адрес картины. Он предпослал фильму китайскую поговорку «кто хочет — смеется, кто хочет — плачет», но не отступил от намерения сделать простонародную «Даму с камелиями» XX века. Он позволил Ануке Эме на экране не стыдиться своих чувств, быть щедрой и пылкой, а тяжеловесность старой мелодрамы режиссер снял поэтической иронией.

Эме чутко уловила необычную интонацию фильма и в роли Лолы стяжала комплименты взыскательных ценителей. «Это как Италия, — написал про нее Годар, — раз увидев, хочется увидеть еще».

Возвратившись из кафешантана, Лола смывает грим и надевает белый костюм. Вот еще одна метаморфоза ее красоты, на которую покушается грубая жизнь и которая, вопреки всему, излучает ясный свет души.

До «Лолы» Анука Эме выпало счастье встречи с Федерико Феллини. В 1959 году она снялась в «Сладкой жизни», в 1961 — в «8 *а».

Среди многих качеств разностороннего режиссерского гения Феллини есть одно, на которое реже обращают внимание. Это редкое чувство актерского облика. В вакхическом хороводе лиц, составляющих мир его фильмов, каждое лицо — явление, каждое — событие. Феллини первым понял: Анука Эме способна не просто непринужденно самопроявляться перед камерой. Ее естественность — самостоятельная внутренняя тема, которая может быть воплощена напрямую, как это было в «Монпарнасе 19», или выражена четко осознанными отклонениями от нее — такой художественный принцип итальянский режиссер предложил Ануке Эме для работы в своих фильмах.

В «Сладкой жизни» она играет наследницу аристократического рода. Магдалена появляется в фешенебельном ресторане днем по привычке, как в форму, одетая в вечернее платье. Ее лицо заслоняют черные очки. Встретив приятеля, она снимает очки и с тайным удовольствием показывает огромный синяк под глазом. Ночью она увозит этого приятеля на грязную окраину, чтобы в



«полонки»

каморке грошовой проститутки, на ее обшарпанном топчане, вкусить радостей, которые без приправ давно кажутся ей пресными.

Зачем же Феллини нагримировал актрисе ужасающий синяк, как бы скомпрометировав тем ее красоту?

Католик, он полагает, что порок безобразен и растрепанность души неминуемо кладет отпечаток на внешность человека. И сам Феллини, и его герои сохранили тоску по простой ясности изначальных жизненных ценностей. Эта тоска загнана вглубь. Она проявляется неожиданно и уродливо, но она не оставляет бедных рыцарей «сладкой жизни». И Маддалена, как орден, носит

след мордобоя: кто бил, тот, стало быть, равнодушен. Утомленная удовольствиями миллионера тоскует по настоящему чувству.

В следующей картине Феллини Анук Эме сыграла самую сложную свою роль. В «8 ½» она стала Луизой Ансельми, женой героя фильма, кинематографического режиссера. На этот раз Феллини не предложил актрисе изощренных психологических ходов. Луиза любит мужа, но ей надо бороться за достоинство своей любви. В фильме, слагающемся из реальных сцен и сцен, созданных воображением героя, Эме решает как бы двойную актерскую задачу. Там, где она героиня мечтаний Гвидо, актриса являет во всем полнозвучии основные мотивы своего искусства — мотивы любви, верности, естественности бытия. В этих сценах она проста, легка и прекрасна той абсолютной красотой, что попирает все моды, возвышаясь над ними. Там, где по авторскому заданию ей надлежит быть любящей женой неверного мужа, она не боится показаться раздраженной и непривлекательной. В «8 ½» осуществляется художественная мысль Феллини, впервые реализованная актрисой в «Сладкой жизни»: физическая красота — лишь зеркало красоты нравственной.

В «реальных» сценах фильма Анук Эме необаятельна: она надевает нелепые очки, рисует на носу множество веснушек, обрезает свои прекрасные пышные волосы и говорит резким прокурненным голосом. Самоутверждение ее Луизы нервозно: она и настаивает на своих правах, и не совсем в них уверена: ведь человек, которого она любит, — художник! Анук Эме не умеет играть любовь-страсть: для этого она, пожалуй, холодна и слишком интеллектуальна. Ее мотив — любовь — уважение к тем, кого она избрала.

На экране она всегда существует рядом с незаурядными людьми, будь то реальный Модильяни, вымышленный Гвидо Ансельми, даровитый ученый Венер в картине по пьесе Кронина или, наконец, чудесный мечтатель Пьер, ее муж в фильме «Мужчина и женщина» в исполнении Пьера Баруша — ее мужа в жизни.

Свои самые трудные роли Анук Эме сыграла в фильмах Феллини и Деми. И все же справедливо, что именно после «Мужчины и женщины» она становится актрисой с мировой известностью.

Эту внезапность славы несправедливо унижать коммерческим успехом картины. Актерское творчество знает свои парадоксы. Обычно актеры дорожат возможностью работать под эгидой крупных режиссеров. Но как часто лучшие роли, роли, в которых вдохновенно и нестесненно выражается неповторимость их личности и дарования, они играют отнюдь не в фильмах великих

художников экрана. Бывает так: фильм сам по себе рядовой — без умного сценария, без яркой режиссуры. Но приходит талантливый, опытный актер и создает образ, поднимающийся над произведением, возвышающий его содержательностью и благородством.

Ни жизненный материал, легший в основу «Мужчины и женщины», ни его толкование автором-режиссером не отличаются новизной и не несут открытия. Пожалуй, в фильме есть привкус литературщины: такие лирические истории со счастливой развязкой нередко приносит расхожая беллетристика. Но как бы ни относиться к «Мужчине и женщине», не отдать должное актерам — Ануку Эме и мягкому, серьезному Жану-Луи Трانتиньяну — невозможно. Для Анука Эме участие в этом фильме имело особое значение. Впервые в картине Лелуша она стала автором созданного ею персонажа. Тому есть открытое свидетельство. «Это было настоящее развлечение, почти как семейная игра, — вспоминает Анука Эме. — Вместо того, чтобы заставлять актеров зубрить текст, Лелуш говорил: «Эту мысль ты выразишь в момент, который покажется тебе наиболее подходящим, а в остальном делай, что хочешь». И сам он в сторонке выделявал, что хотел, с камерой». Понятно, что при такой системе работы актер должен внести в образ значительную часть своего опыта.

Лелуш оценил редкую способность Анука в чистоте, неразменно доносить до зрителя вечные чувства — любовь, преданность, уважение. Постановщику «Мужчины и женщины» необходимо было заручиться актерами, способными к поэтической стилизации: его фильм — это не повесть одной любви, это стихи о любви вообще. Оттого-то так важно то, как картина снята и как сыграна.

Роль Анука Эме — богатая партитура чувств, подсказанных зрелостью, человеческой и творческой. Чарующая скромность, запретная тоска по счастью, меланхолическое безверие, несмелая надежда — мастерством и вдохновением эти разнородные эмоции слиты в единую мелодию, звучную и светлую.

В этой мелодии — чувство, робкое, неумолимое, нежное, горькое, зрелое, горячее, чувство, какого не дано испытать заурядным натурам, а заурядным актерам не дано выразить.



спенсер трэси

Зрителю Спенсера Трэси представлять не нужно, его известности у нас могут позавидовать многие мастера зарубежного кино. Жизнь великого американского киноактера не может побаловать читателя острыми авантурными поворотами, богемной скандальностью или вызывающей странностью. Это не жизнь Боба Тейлора или Джеймса Дина. В ней все «как у людей», если не считать личной трагедии Трэси — его сын родился глухим, что на долгие годы отравило отцовские радости.

Сначала был опрятный и крикливый район Тори Хилл в таком же чистеньком и шумном городке Милвоки (штат Висконсин), где жили ирландские католики и где в добропорядочном семействе 5 апреля 1900 года Спенсер Трэси появился на свет. Было легкое проказливое детство, потом школа, в которой Трэси учился из РУК вон плохо, затем Маркит Академи, под началом отцов-иезуитов, откуда Трэси сбежал во флот. Затем мечты о карьере врача, годы учения в Рипон-коледже и старательная игра в любительском спектакле по бездарной пьесе Клайда Фитча «Правда». Первый театральный успех, и перед Трэси распахиваются двери Американской академии драматического искусства. Дальше все развивалось по биографическому актерскому трафарету вплоть до бурной размолвки с родителями и мучительных взаимных пре-

пирательств, пока разжалобившийся отец не согласился платить за сына в Академию. А потом долгое безрадостное кочевье по провинциальным и нью-йоркским подмосткам со взлетами и провалами... Но все переменялось разом, когда Трэси сыграл на Бродвее преступника Мирса в мелодраме из жизни уголовников «Последняя миля».

Был большой успех, лестная пресса, 289 раз Трэси сыграл Мирса, и тогда в его театральные будни деловито вмешался Голливуд. Великий Джон Форд пригласил Трэси на большую роль в фильме «Вверх по реке», скучной комедии тоже из тюремного быта, а затем фирма «Фокс двадцатый век» ангажировала Трэси, уже обосновавшегося в Голливуде, на фильм «Легкие миллионы», одну из лучших «гангстерских лент», которые заполнили американский экран 1931 года.

Это не было случайностью, как не случайно пригласили Трэси на роль ловкача-шофера, «парня не промах», лентяя и вора, который становится богатым гангстером и даже задумывает жениться на дочке своего напарника по грабежу — бизнесмена-миллионщика, но тут-то вероломный дружок его и приканчивает. В коммерческий оборот гангстерского фильма Трэси включили потому, что он был нужен. Нужен на амплу «грубого парня» (tough guy), который в годы хозяйственного кризиса и общественного хаоса на свой лад поучал американцев, как выжить. Конечно, рецепт его поведения, так сказать, его модель не сводилась к беззастенчивой формуле: режь, грабь и все о'кей! Гангстер в ту пору олицетворял для американцев человека предприимчивого, дерзко добивающегося успеха и благополучия. Его энергичность, пронырливость, ловкость убаюкивали надеждой американское сознание, уверяя, что не все потеряно (только захоти — и жизнь твоя!), а неотесанность, грубость, необузданность чувств привлекали в особенности — в таком сорвиголове чувствовались сила и жизнеспособность. Зритель упивался хмельным успехом отчаянного парня, но здравый смысл подсказывал, что триумф этот и «сладкая жизнь» скоротечны, за них надо отвечать головой. В этих фильмах было свое гангстерское «быть или не быть»: отказаться от погони за успехом, обречь себя на тусклое прозябание и даже медленную смерть или глотнуть воздуха удачи и поплатиться головой. Эти надежды и опасения американского зрителя тридцатых годов сыграл Трэси в «Легких миллионах». Он был мало похож на своих актеров-соперников — Эдварда Робинсона, хитрого циничного проныру с отечным жабым лицом, и Джеймса Кегни, крепыша со стальными кулаками, взрывающегося, как порох, который «ходит на дело», как ходят в свой оффис. Трэси,

как писала критика, сыграл «мощно и сдержанно» парня, ненароком ставшего на худую дорожку. Характерно, что только в «Легких миллионах» Трэси сыграл негодяя, потом — в «Безумной игре», «Лице в небе» и «Шанхайском наваждении» — его гангстеры исправлялись и делались хорошими людьми. Слишком здоровым от природы человеком казался герой Трэси, человеком естественным, без комплексов и душевной червоточины.

Коренастый, почти квадратный, с тяжело выдающейся челюстью и синими, близко поставленными глазами, которые смотрят умно и сурово, — герой Трэси сразу производил впечатление того, что он один из немногих здравомыслящих и сильных людей, которых не испортило общество и не исказила цивилизация. Когда в 1933 году президентское кресло занял Рузвельт и Америка стала выбираться из хозяйственных неурядиц, герои-гангстеры понемногу уступали место новым героям, которые должны были прибавить бодрости и уверенности в себе американскому обывателю. Тогда появились «славные парни», веселые и предприимчивые, но живущие по закону, как люди, которые, полагаясь на собственные силы и здравый смысл, устраивают свое личное, если угодно, мещанское счастье. Герои были похожи на парней, живущих по соседству, — их и звали Кларк (Гейбл), Гарри (Купер), Джимми (Стюарт), Спенсер (Трэси). Как мы живем нехитро и ловко, так и вы живите — поучали они публику в середине тридцатых.

Однако «славные парни» Трэси — безработный в доках («Его крепость»), журналист, отслеживающий преступника («Репортер по убийствам»), ловец тунцов («Подонки») — были несколько иного толка: то были сильные, втянутые в бешеную схватку с жизнью люди, которые либо одерживают над ней верх, либо пасуют перед ее тяготами. Герой Трэси еще «разминался», проверяя, «репки ли его кулаки, чтобы вступить в решительный поединок с обществом. Трэси вступил с ним в борьбу в «Ярости» Фрица Ланга (1936). Это был рассказ о рабочем парне, по ошибке обвиненном в похищении малолетней девочки и посаженном в тюрьму, которую разгромила и подожгла озверевшая толпа линчевателей, одержимая идеей самосуда. На этой картине выдающегося мастера немецкого экспрессионистического кино лежали отблески фашистского пожара над Германией и Европой — отблески зарева над горящим рейхстагом, дымные блики факельных шествий штурмовиков и гигантских костров, где горели стихи Гейне. Ланг ставил знак равенства между психозом фашизма и психозом линча, равно направленных против обыкновенного человека, чуждого психологии насилия. Парня-жертву, молодого

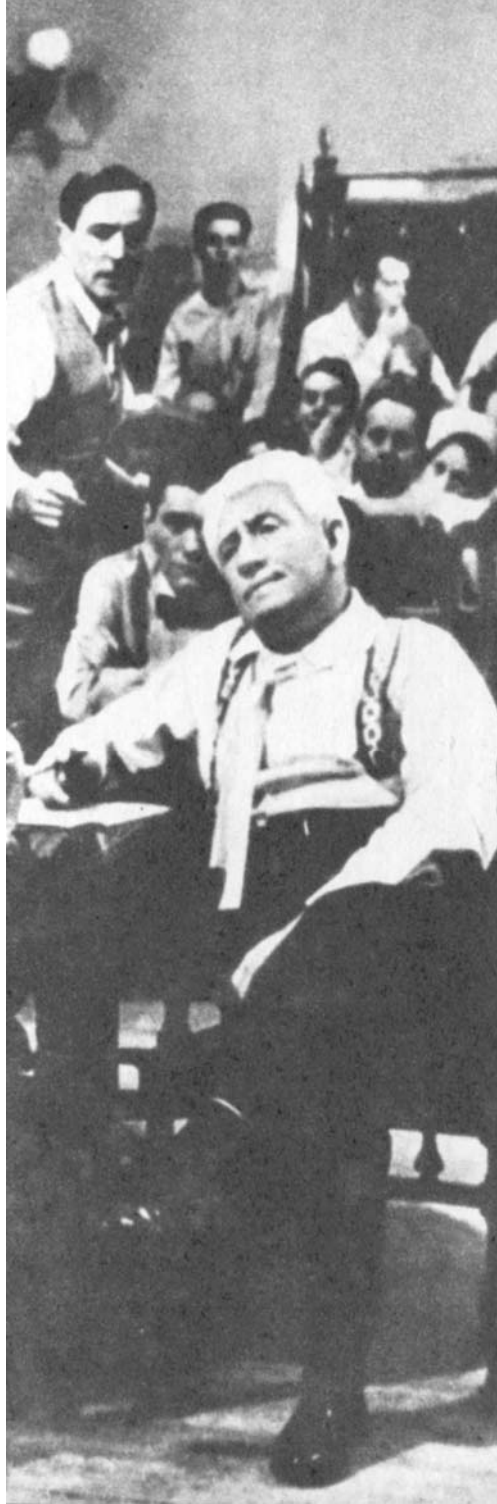
автомеханика Джо Вильсона сыграл Трэси. Критики тех лет, завороченные блистательной режиссурой Ланга, не оценили, как должно, работу Трэси. А между тем именно в «Ярости» неотесанный и мешковатый герой Трэси впервые сдал экзамен на свою социальную полноценность, обнаружил общественную надежность и крепость на крутом повороте истории. Трэси сыграл не просто яростное сопротивление фашизму и дурману насилия, — он показал, что опора борьбы и порука победы — прочность нравственных ценностей обыкновенного человека. Эта тема — центральная для актера Трэси. Она проходит через все его творчество, по-разному преломляясь и модифицируясь. Испытание человеческой нравственности на политическом поприще определит позднее характер Георга Хайслера, героя военной ленты «Седьмой крест» по книге Зегерс, и судьбу Хейвуда из «Нюрнбергского процесса» Стэнли Креймера шестидесятых годов.

А покамест за два года — с 1936 по 1938 — Трэси сыграл свои лучшие роли в тридцатых, знаменующие первую половину его творческой жизни в кино. Пожалуй, как никто другой в американском кинематографе, Трэси стал натурщиком хемингуэвской темы на экране, темы сильного человека, который утверждает в жизни свое право на уважение простых человеческих качеств — честности, мужества, долга. У Трэси тема обретала разные обличья на экране, иногда недостаточно убедительные, как то было в «Сан

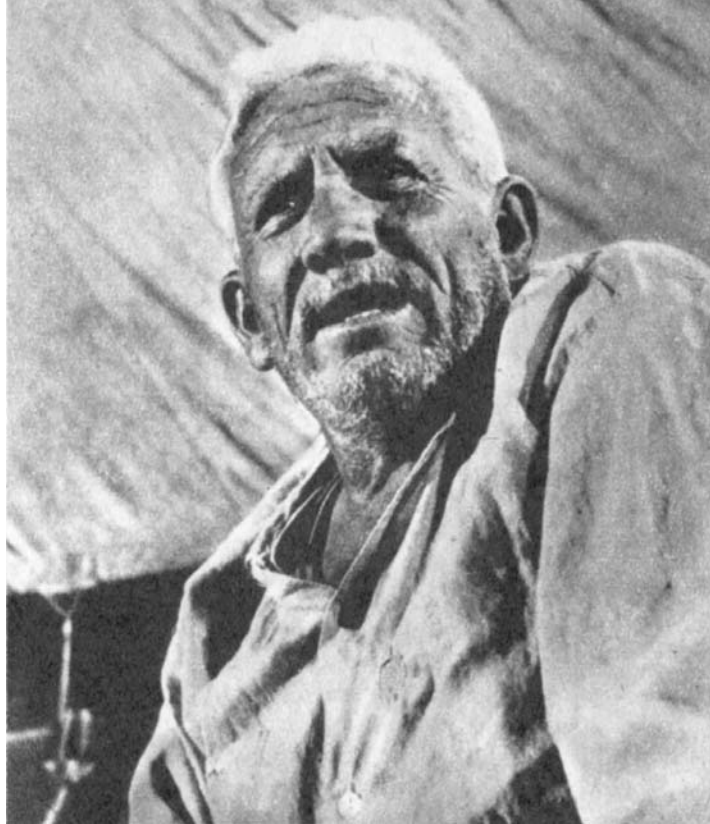


Франциско». В этом фильме с его ошарашивающими и по сей день виртуозными съемками разверзающейся земли и обваливающихся гигантских зданий, разрушенных землетрясением 1906 года, Трэси сыграл жиденького добродетельного пастора, который приобщает к библейской мудрости шалого повесу, владельца ресторанчика (Гейбла), влюбленного в бедную, но честную красавицу певичку (Джанетту Мак Дональд). Но когда в 1937 году вышли «Храбрые капитаны» по Киплингу и Трэси получил первую премию Американской Академии искусств, пастор из «Сан Франциско» появился в живом, полномкровном образе моряка Мануэля, доброго, темного и чудаковатого рыбака, который учит уму-разуму забавленного мальчишку из богатого дома. Учит вещам донельзя простым, косноязычно облекая свои учения в проповеди, доступные ребячьему сознанию: не ври, слушайся старших, брось нежничать и т. д. Рыбаком Мануэлем Трэси открыл свою галерею «морских волков» — за ним появятся старый боцман в «Актрисе» и старик Сантьяго из повести Хемингуэя.

Трэси удивительно умел создавать на экране бескомпромиссных и мощных людей, суровых и своеобразных, как само море. В его недоверчивом прищуре глаз,







«СТАРИК И МОРЕ»

взлохмаченных непослушных волосах и крепкой фигуре и в самом деле есть что-то, напоминающее моряка. А если эту несомненность физического облика Мануэля облечь в пасторскую сутану, то мы получим отца Фленегена, уверенного, что «нет на свете плохих детей» и упрямо пестующего беспризорников в созданной им колонии («Город беспризорников»). В трогательной и утопической картине «американский Макаренко» — Трэси опять защищал нравственные устои, утверждая, что только они могут спасти Детские души от растленной цивилизации. За пастора Фленегена Трэси получил второго «Оскара» — подобной наградой в ту пору редко кто мог похвастаться.

В сороковые — пятидесятые годы герои Трэси обычно как бы отрицали утверждение хемингуэевского Гарри Моргана «Человек... один не может ни черта». Может — утверждал своим творчеством Трэси, и еще как может, — стоит ему только захотеть, и он станет отважным путешественником Стэнли в фильме Генри Кинга «Стэнли и Ливингстон» и выступит со своей знаменитой апологией перед Королевским географическим обществом, речью из 422 слов (самый длинный монолог в кино), будет изобретателем Эди-

соном («Человек по имени Эдисон») или ученым, бющимся над новой кислородной маской в военные годы («Без любви»).

Человек один может очень много, только для этого надо быть человеком — сильным, душевно здоровым парнем с принципами, а не размазней. Именно так играл Трэси майора Роджерса в «Северозападном перевале» Кинга Видора, где своей решимостью и жизнеспособностью умел поднять дух у замученных тяжким переходом солдат; именно таким был его пилот в сентиментальной ленте «Парень по имени Джо», который, потерпев аварию, но вдохновленный командиром воздушной флотилии «Валгалла», личным мужеством воодушевлял молодых летчиков. Сдержанность и мощь человеческой личности и игры Спенсера Трэси спасали эти слащавые, безвкусные ленты от полного провала.

Глядя на героев Трэси, американский зритель как бы убеждался в собственной моральной крепости и душевном здоровье. Они активизировали его подспудные, спящие общественные силы, напоминали о человеческой миссии в обществе — стоять за правду, ополчаясь на зло с голыми руками. Ведь герой Трэси, ничем не замечательный, ушедший на покой старый адвокат, мог доказать невиновность молодого человека (сына его старого друга), которого за мнимое убийство ждал электрический стул («Все против О'Хары»), а ветеран войны, убеленный сединами суровый Джон Мак Криди сумел навести порядок в городке, где царят анархия и беззаконие. Так и было в фильме «Дурной день в Блэк Роке», где Спенсер Трэси создал одну из своих самых удачных ролей.

Джон Мак Криди, сгорбленный годами упрямый старик, давно вынашивает мысль найти в богом забытом городке Блэк Роке фермера Кимоко — ведь его сын спас Мак Криди ценой своей жизни во время войны. И вот, наконец, Мак Криди, везя орден отцу погибшего героя, сходит на маленькой станции Блэк Рока, где уже четыре года не появлялись чужаки. В этой глухомани Мак Криди встречаются с недоверием и страхом — городишко в лапах шайки гангстеров, насмерть запугавших обывателей. Долгими обиняками выясняет Мак Криди, что фермер Кимоко умер, и тогда в его память Мак Криди затевает, казалось бы, немыслимое дело. Однорукий и безоружный старик бесстрашно идет на борьбу с гангстерами и не только лихими приемами джиу-джитсу раскидывает противников, оробевших от такого натиска, но даже приводит полицию, в этот бедовый городок, а потом, выполнив свое дело, невозмутимый и немногословный, уезжает из Блэк Рока следующим поездом.

Совершенно иначе раскрывался Спенсер Трэси, когда выступал в паре с Кетрин Хепберн, с успехом подвизавшейся на амплу «хорошей подруги» в американском кино с начала сороковых годов. С Хепберн Трэси выступил в девяти фильмах, обнаружив незаурядное комическое дарование. Фильмы с ней явились «семейно-любовной адаптацией» сильного героя Трэси. Комизм возникал прежде всего потому, что рослые, крепкие героини Хепберн внешне напоминавшие суфражисток и прославлявшие мужественность слабого пола, так или иначе связывали свою жизнь с хмурыми, немногословными и упрямыми представителями сильного пола — героями Трэси. При таком союзе, как говорится, «находила коса на камень». В словесных перепалках, остроумных и язвительных, в поединках под девизом «кто кого переупрямит», Трэси, как правило, демонстрировал изнанку «сильного мужчины» — его слабость, безыскусность и даже приглуповатость рядом со своей мужественной и своевольной подругой. В немудреных житейских коллизиях лучших лент Трэси и Хепберн читалась правда отношений между людьми такого типа. В «Знаменитой женщине года» (1942) Трэси был дельным, несколько туповатым хроникером спортивных новостей, который пасовал перед своей супругой — интеллектуалкой, журналисткой, с головой ушедшей в политику; в «Адамовом ребре» прокурор Трэси был посрамлен собственной женой-адвокатом, которая (конечно же!) женским чутьем и проницательностью угадывает в женщине, стрелявшей в неверного любовника, невинную и добивается ее оправдания. Но триумфом героини Хепберн над мужской прямолинейностью Трэси была талантливая комедия Джорджа Кьюкора «Пэт и Майк», где атлетическая спортсменка, рассудительная и прямодушная, «дотягивала до себя» своего темного, циничного, а вообще «симпатягу» тренера. Любопытно, что в паре с Хепберн герой Трэси был по-настоящему хорош только там, где его избранница одерживала победу, а не наоборот, как то было в «Хранителе пламени» или «Травяном море». В этом своеобразном поражении Трэси как бы раскрывал «бытовую» сторону своего постоянного героя и не без иронии обыгрывал те недостатки, которые, по существу, были продолжением его достоинств. Причем комический талант Трэси в этих ролях помогал проявить психологию его героев.

В пятидесятые годы тема сильного человека Трэси несколько изменилась. Его герой прежде всего переменялся внешне — каштановые волосы побелели, крупное лицо изрезали морщины, тренированное тело, немного ссутулилось и расплылось. Таким его хорошо знает наш зритель. Оттого «сдержанная и мощная» игра



Трэси приобрела большую убедительность и весомость. Но внутренне Трэси остался верен своим старым героям: они были старые не только потому, что перекечевали из тридцатых в пятидесятые — теперь они уже вступили в пору человеческой зрелости, когда духовные качества окончательно оформились и приобрели каменную прочность. Трэси лукаво играл своих любимых героев в старости.

В «Актрисе» (1953) он с комедийным блеском сыграл «морского волка» — чудаковатого, вспылчивого и доброго старика, который хочет видеть дочь спортивным инструктором, а его бедовая девчонка надумала стать актрисой. Потом, разумеется, упрямый родитель идет на попятный и даже дарит дочери свою подозрную трубу, чтобы та продала ее и на вырученные деньги отправилась в нью-йоркскую театральную школу. Трэси сыграл удивительно умно, с мягким юмором и той особой достоверностью переходов от гневливости к шутке, которая отличает его лучшие роли. В этой работе местами проглядывал рыбак Мануэль из «Храбрых капитанов», но воскрес он в новом обличье — в хемингуэвском старике Сантьяго.



Вокруг экранизации «Старика и море» Джона Стерджеса было много рекламной шумихи и ни одного доброго слова после выхода фильма на экран. Если в своей повести Хемингуэй говорил: «Я попытался дать настоящего старика и настоящего мальчика, настоящее море и настоящую рыбу и настоящих акул», то о фильме можно сказать так: в нем нет ничего настоящего и даже маломальски стоящего — настоящий только Трэси. Бездарные студийные трюки, мелодраматизация действия (введение рассказчика) убили философскую притчу о древнем кубинском рыбаке, которому 84 дня не везло на море и только на 85-й попалась огромная меч-рыба, да и ту сожрали акулы. Эту роль Трэси сумел наделить духом хемингуэевского Сантьяго: крупного человека нераскрытых возможностей, который в иной жизни показал бы, на что способен, да вот жизнь у него не задалась, и теперь ему лишь снятся золотисто-зеленые африканские берега и играющие львята. В этой базарной ленте Стерджеса Трэси сумел сыграть человечески и актерски близкую ему мысль Хемингуэя: «Человека можно уничтожить, но нельзя его победить». Трэси — единственный в фильме — опять выгнул свою излюбленную тему: тему достоинства

—ЭТОТ БЕЗУМНЫЙ,
БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ,
БЕЗУМНЫЙ МИР—



человека (кстати сказать, «Достоинство человека» — первоначальное название повести) — негибаемого, упорного жилистого старика с синими веселыми глазами, который в упрямом сражении с акулами и морем утверждает ценность человеческого мужества и право называться человеком.

Сразу за Сантьяго Трэси сыграл Фрэнк Скеффингтон в плохом фильме Джона Форда «Последняя победа». Эта роль лишь на первый взгляд неожиданна для Трэси: точность социальных оценок, всегда ему свойственная, на сей раз лишь была заострена до сатирической памфлетности. Скеффингтон — Трэси — фигура зловещая и в то же время человечески значительная. Портрет этого хитрого самонадеянного политического босса, который в борьбе за кресло мэра не брезгает шантажом и наемными убийцами, освещен актером с самых различных точек: он и умен и жалок в своем дешевом позерстве, величествен в своей пошлости и даже по-своему обаятелен в темных интригах. В последних



кадрах, когда после поражения на выборах старик Skeffington умирает в окружении опечаленных друзей, Трэси скрадывал сентиментальную приторность сцены тем, что в его герое чувствовалась крупность, масштабность. Такой рисунок роли, разумеется, не «работал» на возвеличение прожженных политиканов, а подчеркивал, как они сильны, изворотливы и как сложно с ними бороться.

Последние годы Трэси работал больше всего со Стэнли Крейсером. Социальная публицистика его фильмов придала политической остроту работам Трэси. Актерски они не были чем-то принципиально новым — прежний герой Трэси (скажем, адвокат) включался в политический контекст давних событий, которые по-своему резонировали в напряженной общественной атмосфере Америки шестидесятых годов.

В «Пожнешь бурю», этом заново прочитанном «обезьяньем промессе» 1925 года, адвокат Генри Драммонд — Трэси не только

защищал эволюционную теорию Дарвина и ее проповедника — молодого учителя биологии, но отстаивал человеческое право думать по-своему, безо всяких оглядок на традицию. Особенно блестящ был Трэси во время обличительной речи, начатой спокойно, доверительно и перешедшей в страстный, гневный монолог. И хотя Фредерик Марч, игравший оппонента Генри Драммонда — Брейди, был признан лучшим актером 1960 года, актерская работа Трэси, на наш взгляд, интереснее и тоньше — она гораздо богаче оттенками и психологическими штрихами. Достаточно вспомнить, как мудро отмалчивается Трэси, прежде чем «подкусить» Брейди остроумной репликой, как ловко надевает маску насмешливого удивления, стоит сопернику допустить глупую промашку или нелогичность.

Генри Драммонд был последней крупной удачей Спенсера Трэси. В «Нюрнбергском процессе» он уже играл, по словам критики, «как актер, который видал роли и похлеще». Рядом с Бертом Ланкастером и особенно с Монтгомери Клифтом он явно проигрывал. Виной тому был и сам Креймер, и усталость, и застарелая болезнь, которая вскоре надолго заточила Трэси в летнем домике на Голливудских холмах. А полицейский комиссар в «Безумном мире» Креймера уже был тенью большого актера. Последний раз Трэси снялся у того же Креймера в забавной комедии «Угадай, кто придет к обеду» — Трэси со своей давней партнершей и другом Кетрин Хепберн «тряхнули стариной»: он сыграл богатого издателя, она — его супругу, а вместе они переживали из-за упрямцы дочери, вышедшей замуж за негра, врача, кандидата на Нобелевскую премию. Через четыре дня после окончания съемок Трэси скончался.

И тогда критики стали писать о нем как об одном из немногих актеров, кого не смолола голливудская мельница. Это справедливо. Были у Трэси срывы и поражения, но Трэси по праву и не без гордости называл себя *free lance* (свободным актером) и любил повторять: «Актер у публики в долгу — он обязан играть хорошо». Эта высокая профессиональная совесть принуждала его, подобно Бэтти Девис, служить подчас самому себе сценаристом и режиссером, а скандальная несговорчивость и упрямство Трэси нередко приводили к конфликтам с Голливудом. Умея жить на экране, как редко кто, Трэси не позволял «душе лениться»: получив сценарий, он месяц жил взаперти, неконтактный и замкнутый, а выучив сценарий наизусть, выходил на съемочную площадку.

Крупный французский режиссер Робер Брессон видел в Трэси «американского Жана Габена» с поправками на национальное своеобразие и различие их героев. У Габена тридцатых годов они

гибли в жестокой сумятице времени, так как не хотели изменить себе, уступить, сдаться, — у Трэси все они «делали дело», исполняли свой нравственный и гражданский долг. Трэси близок Габену и своей актерской сущью: та же «редкостная» способность жить на экране, именно жить, а не играть, без оглядки на амплуа и трафареты, эта достоверность телесного существования на экране, когда актер использует свое тело, лицо, мимику, голос так, что он несомненен в каждую секунду экранного времени и в любых житейских обстоятельствах. В пору актерской зрелости сам Трэси говорил: «Я действительно не люблю играть и даже не знаю, что это такое. Я просто беру роль и говорю себе: ты, Спенсер Трэси, — судья, священник или адвокат. И дело идет. Когда я был мальчишкой, то работал у моего учителя Джорджа Козна. Так он велел мне просто вынуть руки из карманов и слушать, что говорят партнеры».

Душевным складом и внешними чертами герои Трэси и Габена, если не близнецы, то родные братья. Та же мешковатость, обаятельная неуклюжесть манер, та же огромная сила, которая таится под непроницаемой и даже таинственной личиной внешней сдержанности, та же вера в нравственные основы человеческой жизни. Трэси, как и Габен, везде играл самого себя, свой психофизический комплекс. И, наконец, еще одно: герои Трэси, как и Габена, не обладали точной историко-социальной типажностью — в них преобладали черты обобщенные; поэтому никто не копировал повадки Трэси, походку, манеру говорить и держать сигарету. Слишком небросок, прост и целен был его герой, который не допускал прямых отождествлений.

Подобно Габену, актер Трэси особенно силен там, где он играет общественных отщепенцев или защищает пропащее дело. Как и Генри Фонда в американском кино, Трэси лучше всего играл нравственно не искаженного человека, который одинок в «большом» обществе. Не случайно Кетрин Хепберн говорила о своем друге и партнере так: «Это на редкость цельный человек. Он похож на старый дуб, лето или ветер; он выходец из тех времен, когда люди были настоящими людьми».



Жак Тати

На протяжении последних двадцати лет историки кино вносят в список лучших комедиографов экрана имя французского актера и режиссера Жака Тати, чем справедливо подчеркивают незаурядность этого таланта.

Критики, восторгаясь ювелирно тонким, изящным юмором его картин, традиционно упрекают Тати в творческой медлительности — за тридцать с лишним лет работы в кино он поставил всего четыре полнометражных фильма. Но, выступая в них как сценарист, режиссер и актер, Тати достиг того редкого стилистического единства выразительных средств, которое рождает обманчивое ощущение свободы и легкости сиюминутной импровизации, будучи следствием предельной ясности художественного замысла.

Сохранив многие приемы и традиции классических кинокомедий 20—30-х годов, Тати вместе с тем расширил границы объекта смешного, включив туда и те нравственные коллизии, которые были долгое время традиционным предметом идеализации в этом жанре, в частности, возможность маленького счастья для маленького человека.

Освободившись от сентиментальной иллюзорности сюжета, грубой прямолинейности трюка, заместив трагический подтекст смешного созерцательным скептицизмом. Тати создал жанр эле-

гической философской комедии, повествующей об эпохе глобального техницизма и духовного опустошения, упорно храня верность этой теме в быстротекущей смене вкусов и увлечений современного кино.

Жак Татищев, русский по отцу, родился 9 октября 1908 года в небольшом французском городке Пеке. Когда он подросток, отец, специализировавшийся на изготовлении рамок для картин, обучил его основам своей профессии. Свободное время Жак посвящал спорту, занимаясь регби, теннисом и боксом. Спорт помог ему добиться пластической выразительности тела.

Мюзик-холл, в котором Тати успешно дебютирует в 1931 году как исполнитель «спортивных пантомим», сформировал его исполнительское мастерство. Одновременно он начинает свою кинематографическую карьеру, снимаясь в короткометражных картинах, которые в большинстве своем были экранизациями его «спортивных пантомим».

Лишь в 1949 году, завоевав премию Макса Линдера за фильм «Школа почталыонов», Тати получает признание в большом кинематографе.

В том же году он завершает съемки своего первого полнометражного фильма «Праздничный день», после которого критики заговорили о рождении особого стиля кинокомедий Жака Тати.

Абсолютное доверие к реальности, которое он берет за основу, рождает ощущение вероятности всех комических ситуаций и положений, происходящих на экране. Современная действительность чревата комическим, — полагает Тати, — достаточно лишь точно воссоздать определенный жизненный факт, чтобы он обнаружил свои смешные и абсурдные стороны, ибо абсурдное понимается режиссером как принадлежность реального. Исходя из этого, Тати определяет тематику и строит драматургическую композицию картин. Он как бы ведет непосредственный репортаж с места события, соединяя достоверность действия со скрытой от персонажей абсурдностью их поступков, концентрируя бытовую ситуацию до степени фарса.

Так, в фильме «Праздничный день» дремотную неподвижность маленького провинциального городка нарушает событие, вполне заурядное — приезд передвижного балаганчика с каруселью, складным тиром и другими незатейливыми аттракционами. Подобно цепной реакции, эта весть мгновенно распространяется по городку, нарушает привычные жизненные орбиты его граждан, волнует ожиданием предстоящих развлечений, порождая целый каскад смешных недоразумений. Их объединяет разомкнутая в реальную действительность композиция сюжета — своеобразный

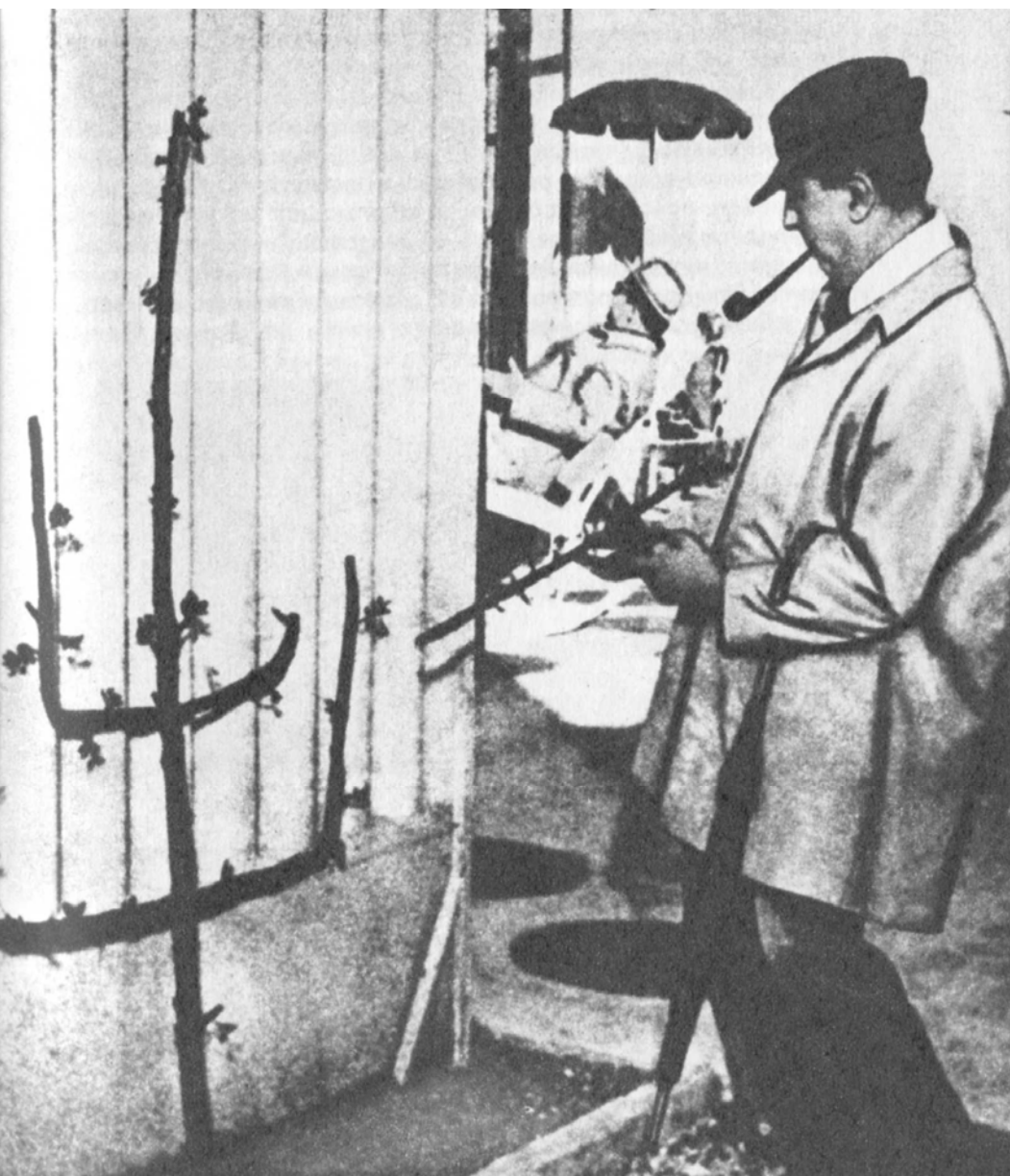
отголосок спортивного и мюзик-холльного прошлого Тати, — которая превращает плоский прямоугольник экрана в открытую арену, где все персонажи оказываются равными перед лицом смешного.

Но основное место в фильме занимает не показ самого праздника, а суэта, связанная с его подготовкой. В частности, долгий и рискованный процесс водружения в центре площади огромного тяжелого столба, уже не раз грозившего поднять под себя многих обитателей городка, на котором в нужный момент должен торжественно взвиться государственный флаг.



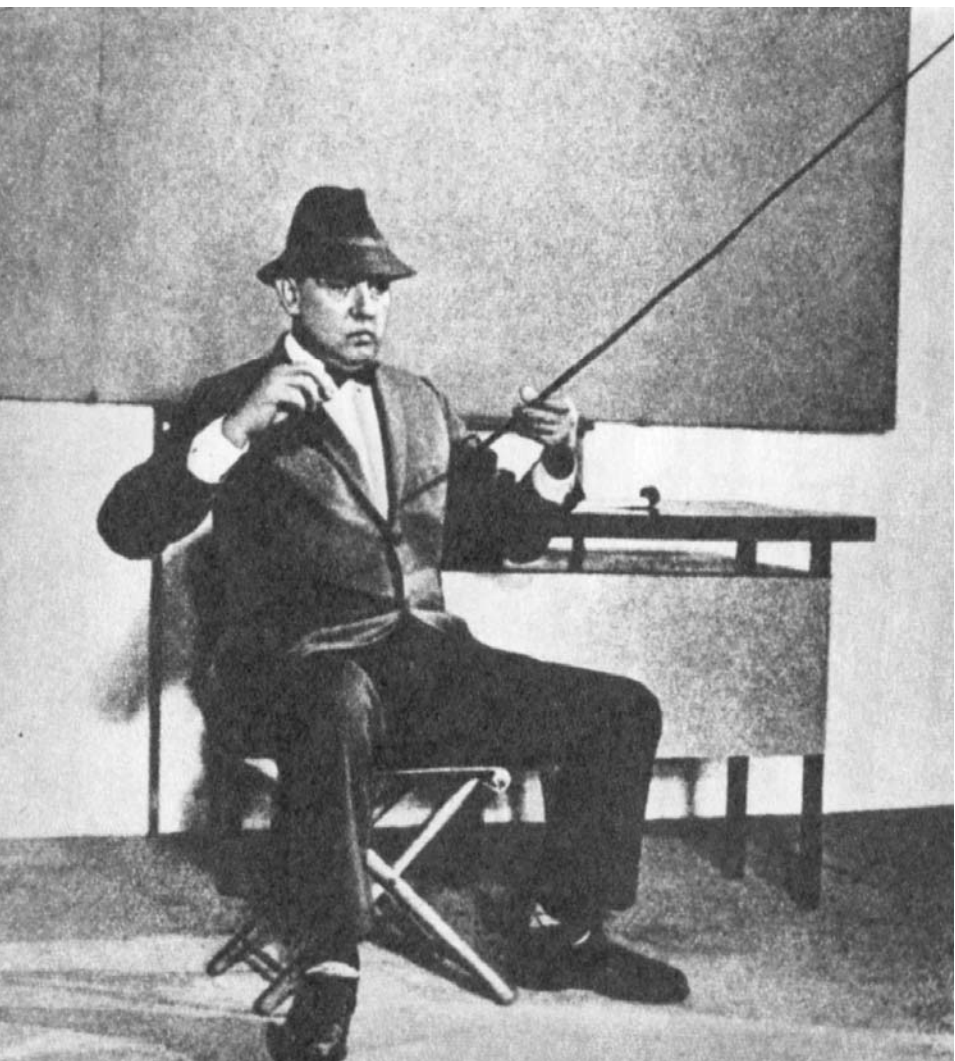
«ПРАЗДНИЧНЫЙ ДЕНЬ»





«МОЙ ДЯДЯ»

Этот эпизод становится не только событийным, но и смысловым центром фильма. Все стремятся превзойти себя: и косоглазый плотник, не попадающий без посторонней помощи молотком по гвоздю, когда нужно закрепить наконец этот проклятый столб, но вместо мишени без промаха поражающий мячом витрину соседнего с тиром посудного магазина на празднике; и не поддающаяся определению возраста, ровно пополам согнутая старуха с козой, при любом повороте событий низвергающая на мир свои бесконечные монологи-проклятия; и долговязый, экспрессивный, с большими, чуть отвислыми усами почтальон Франсуа — ему приходится буквально раздваиваться, совмещая мимический инструктаж обитателей, устанавливающих столб, со своими прямыми



обязанностями. Правда, при этом можно куда-то не успеть и вручить, например, телеграмму покойнику... Но долг выполнен, и ничто не должно помешать началу праздника.

Как в карусели, подчиненные ритму кружения, каждый на своем «коньке», персонажи фильма периодически исчезают и появляются на экране, создавая атмосферу пестрого, веселого карнавала блистательно найденных и сыгранных человеческих типов.

Франсуа, образ которого создал Жак Тати, трудно выделить из мелькающего калейдоскопа социальных характеров, ибо затерянность в толпе, стремление слиться с ней, быть рядовым участником, свидетелем, но не причиной комических событий становится главным эстетическим признаком его исполнительского стиля.

В следующей картине «Каникулы господина Юло» Тати полностью изменит внешний рисунок созданной им актерской маски: сбреет усы, возьмет в зубы трубку, снимет форму почтальона и наденет серый поношенный плащ, из спортивно-подтянутого, экспрессивного превратится в грузного и медлительного, но сохранит существо характера — минимальную пластическую остроту.

И хотя отныне господин Юло станет постоянным персонажем последующих фильмов Жака Тати, он только силуэтно, несколькими штрихами будет акцентировать на нем зрительское внимание — чуть расхлябанной походкой, тесной, не по размеру сшитой одеждой, равнодушно-вежливой манерой раскланиваться. Если бы в повседневной жизни мы где-нибудь случайно встретили господина Юло, то наверняка не обратили бы на него никакого внимания.

В отличие от героя Чаплина, он воспринимает мир с покорностью и удивлением, автоматически шагая по жизни не в ногу со временем, не имея в ней ни глубоких привязанностей, ни непримиримых врагов. В единоличном тройственном союзе сценариста, режиссера и актера последнему Тати отводит роль, хотя и не единственную, но весьма важную в общей структуре фильма — стать воплощением антигероичности, бесхарактерности современного буржуазного человека, потерявшего свое лицо, фатально отлученного от системы бытия.

С появлением образа господина Юло из фильмов Тати навсегда уходит вольный ритм фарандоллы «Праздничного дня» и наступает время философских размышлений. Теперь в каждом своем фильме, не забывая развлекать зрителей комическими трюками, Тати приглашает одновременно задуматься над проблемами глубокими и сложными. В «Каникулах господина Юло» он



ЖАК ТАТИ
НА СЪЕМКЕ

выдвигает в качестве таковой праздность существования современного буржуа-обывателя и создает социальную фреску, густо заполняя ее новой коллекцией комических типов.

В небольшом частном пансионе на берегу моря, куда господин Юло приезжает на отдых, он застаёт истомленных праздностью и скукой: даму, готовую организовать что угодно — от теннисных соревнований до любовного свидания; пожилую, постоянно фланирующую вокруг дома супружескую пару, ожесточенную длительным сосуществованием; бывшего военного, душу общества, сохранившего от прошлого мундир и выправку; лохматого студента-начетчика, пытающегося книжными цитатами разжечь сердца местных красавиц; еще несколько персонажей, отличающихся друг от друга аппетитом, местом за столом, лежащих на пляже, жующих, читающих газету, играющих в карты, наконец, просто так сидящих, бесцельно уставившись в одну точку. Ничто не способно вывести их из этого состояния духовной прострации: ни прощальный бал, ни грандиозный ночной фейерверк, случайно устроенный Юло, в поисках своей трубки забредшего на склад бенгальских огней и уничтожившего весь их запас.

Этот спародированный в своей медлительности менуэт-обозрение был бы, вероятно, тоскливым зрелищем, если бы Тати и исполнители других ролей не наполнили каждый образ интонацией авторского юмора. Сделав в «Каникулах господина Юло» фигуру обывателя главным объектом наблюдения, Тати недвусмысленно высказывает свое отношение к этому коллективному герою фильма — он смешон.

Понимая, какой это неиссякаемый источник для современного комедиографа, Жак Тати посвящает ему следующий фильм «Мой дядя». Два часа экранной жизни семьи Арпель окончательно убеждают, что праздность — явление для обывателя не временное, каникулярное, а настоящая потребность его натуры.

Тати в первую очередь интересуется «диалектика» обывательского сознания — ее примитивный эгоизм и потеря ощущения общности, которые проявляются, с одной стороны, в стремлении изолироваться от общественной жизни, с другой — встать над ней, подчинить своим потребительским интересам. И хотя Арпель служит на заводе по производству изделий из пластмасс, а мадам Арпель целый день пребывает в хлопотах о муже, сыне Жераре, жизнеустройстве своего брата, господина Юло и сложном техническом оборудовании их дома, в итоге эта деятельность мало чем отличается от водружения столба в «Праздничном дне», лишь абсурдность поступков персонажей здесь более тонко завуалирована. Она проистекает прежде всего из «реалистической» логики обывателя, стремящегося заселить свой мирок конкретными предметами и вещами, которые принимают подчас несвойственную им форму и значение, заполняя духовный вакуум его сознания.

Арпели — семья преуспевающая и современная, а потому им уже мало обнести свое жилище высоким каменным забором, — последний должен иметь автоматические ворота. За ними стоит не просто дом, а панельно-кубический особняк, двухэтажно заставленный пластмассово-заменительной мебелью, электрифицированной кухонной плитой с автоматическим перевертывателем бифштексов, синтетическим садом и фотоэлектронным гаражом. Все оборудовано согласно последнему слову технического прогресса.

В такой дом не стыдно пригласить сослуживцев мсье Арпеля, молодящуюся соседку (с тайной надеждой выдать ее за Юло), но главное, вместе с ними еще раз совершить магический ритуал вещепоклонства, заменивший иные формы человеческого общения.

Существует очень распространенное и в общем-то бесспорное мнение, что основная смысловая нагрузка в фильмах Тати падает на изображение, а слово, диалог имеют лишь подсобное значе-

ние. Действительно, если внимательно вслушаться в речь героев фильма, то она окажется почти целиком состоящей из стандартных фраз-стереотипов, являющихся характерной формой общения разобщенных людей, лишившихся непосредственности проявления мыслей и чувств.

Современный человек и технический прогресс — главная тема фильма «Мой дядя». Тати, в отличие от некоторых писателей-фантастов и социологов-фантазеров, занимает совершенно особую позицию. Он достаточно мудр и скептичен, чтобы быть далеким от позиции голубых оптимистов, считающих, что все идет к лучшему в этом лучшем из миров, и не разделять точку зрения мрачных пессимистов, уверяющих, что технический прогресс убивает человеческое в человеке, приводит к самоликвидации личности. Основное внимание Тати сосредоточивает на несоответствии динамики технического прогресса и человеческого сознания. Критическое отставание последнего и порождает, по его мнению, систему массовой обывательской психологии.

В «Каникулах господина Юло», «Моем дяде», этой комической элегии времени технического прогресса, лишь господин Юло выпадает из общей системы современного обывательского жизнеустройства. Но это отчуждение для него одновременно становится формой обретения свободы и сохранения непосредственной поэтичности чувств.

Каждый из многочисленных персонажей фильмов Тати проходит испытание на непосредственность чувств и, как правило, не выдерживает его: выглядит смешным. Исключение составляют лишь дети, занимающие в фильмах Тати совершенно особое место. Именно это сближает с ними Юло. Герой Жака Тати ищет поэтичность в реальной действительности и находит ее только у ребенка. А режиссер Жак Тати, не боясь показаться в эти моменты сентиментальным, жадно фиксирует ее в своих фильмах. Веселого маленького мальчика, встречающего и провожающего фургон в «Праздничном дне», — своеобразное поэтическое обрамление фильма, некоторые эпизоды «Каникул господина Юло», в частности сцену обсыпания песком на пляже, в которой Юло принимает самое горячее участие. В «Моем дяде» друзья Жерара также принимают господина Юло за своего и охотно включают во все свои игры и шалости.

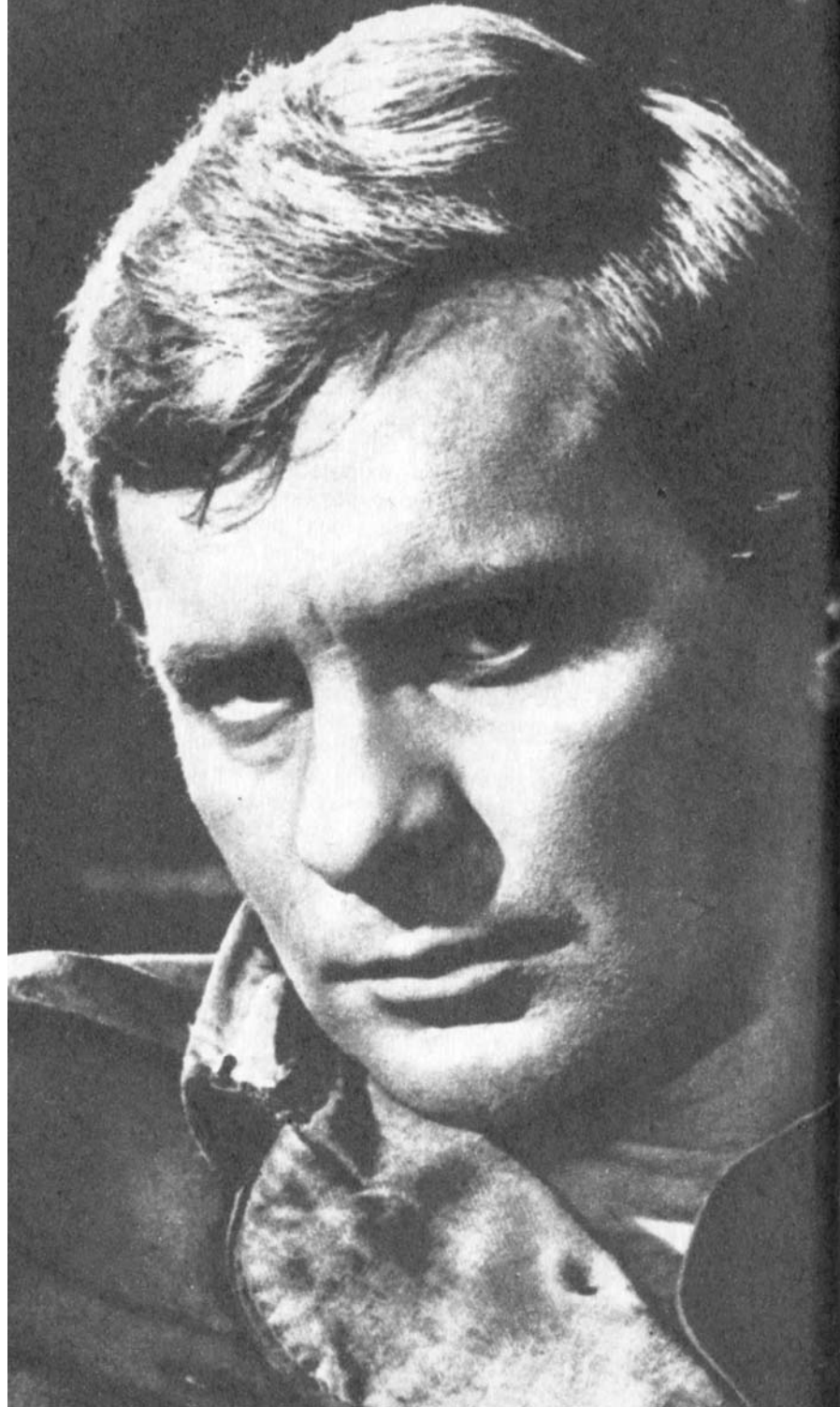
Подобно своим великим предшественникам, персонаж Тати не исчерпывает себя сюжетом одного фильма, а органично переходит из картины в картину, как комическая доминанта нереализованной поэтичности. Романтическая грусть, неосознанные поиски утраченной человечности, характерные для образа господина

Юло, в сочетании с острой сатирической наблюдательностью его создателя, сценариста и режиссера Жака Тати, определяют стилистические особенности творческой манеры этого комедиографа.

Наш мир часто называют абсурдным, больным, жестоким, безумным. С грустной улыбкой Тати добавляет к этому еще один эпитет — мир уходящей поэтичности. Впрочем, это ведь только его личное мнение...

Девять лет работал Тати над своим следующим фильмом «Время развлечений», продолжая и развивая в нем основные темы «Моего дяди». Новая картина Жака Тати непротиворечиво свидетельствует, что за эти годы мир железобетонных конструкций значительно укрепил свои позиции, а человечность, доброта еще более затерялись в симметричной паутине их переплетений. Фильм рассказывает о том, что научно-техническая революция, проникнув в систему государственно-бюрократического аппарата в виде различных электронно-вычислительных роботов, сделала его необратимо извращенным и убийственным по отношению к естественным нуждам маленького человека. Им, разумеется, оказывается господин Юло, которому по ходу сюжета требуется получить в некоем учреждении какую-то незначительную справку, удостоверяющую что-то в его личности.

В июле 1969 года Жак Тати показал «Время развлечений» на VI Московском Международном кинофестивале и был награжден серебряной медалью. В интервью, данном журналистам, он сообщил, что сейчас работает над новой комедией о приключениях господина Юло на большой международной автомобильной выставке (рабочее название фильма «Да, господин Юло»). Тати также сказал, что давно мечтает о совместной постановке с советскими кинематографистами. Замысел ее он хранит пока в тайне.



тадеуш ломницкий

На VI Московском Международном кинофестивале в июле 1969 года Тадеуш Ломницкий получил одну из основных наград — премию за лучшее исполнение мужской роли. Роль полковника Володыёвского, героя фильма «Пан Володыёвский», действительно сыграна отлично, хотя несколько лет назад, когда работа над картиной только начиналась, многие недоумевали, узнав, что для исполнения главной роли приглашен Ломницкий. Фильм представляет собой экранизацию одноименного романа Сенкевича — последней части его знаменитой трилогии, рассказывающей о событиях трехсотлетней давности. Между тем в кино за Ломницким прочно утвердилось репутация актера современной темы. Да и в театре так называемые костюмные роли доводилось ему играть чрезвычайно редко; когда же доводилось, то каждый раз это был, по словам одного из польских театральных критиков, все тот же «герой нашего времени в одной из навязанных ему историей ролей».

Все же, пожалуй, не стоило удивляться, что роль пана Михала Володыёвского режиссер фильма Ежи Гофман решил поручить именно Ломницкому. И не потому только не стоило удивляться, что актер заслуженно считается мастером перевоплощения. Перевоплощение перевоплощением, но думается все же, что выбор

свой постановщик фильма сделал не по принципу «Ломницкому любая роль по плечу» и не потому также, что, как у героя романа, у Ломницкого простое, открытое, располагающее к себе лицо и что, так же как «маленький рыцарь» Сенкевича, актер невысоким ростом и возраста они тоже одного — слегка за сорок. И то, и другое, и третье сыграло, вероятно, свою роль — кино не терпит подделки, — но главное все же было во «внутренней похожести»: Володыевский, каким он написан у Сенкевича, в чем-то глубоко сродни тому, что мы позволим себе назвать «лирической темой» Ломницкого-киноактера.

Среди почти трех десятков экранных работ Ломницкого есть одна, ставшая для зрителей и для критиков некоей вехой, своеобразным мерилom, с которым соотносятся все другие его кинороли. Это роль Стаха в фильме Анджея Вайды «Поколение», вышедшем на экран в 1955 году. Именно на эту его роль ссылаются обычно кинокритики, когда говорят о главном, решающем, что сделало Ломницкого заметной фигурой в современном польском кино. «Ломницкому удастся показать эволюцию личности, ее рост» (Конрад Эберхардт, польский кинокритик). «Ломницкому, как редко кому, удастся показать духовное распрямление его героев, мужание их души, становление самосознания» (И. Рубанова, советский кинокритик). Помимо этих двух можно было бы привести и многие другие отзывы, а если попытаться вывести из отзывов некую равнодействующую и не бояться упреков в чрезмерном огрублении, в прямолинейности выводов, то можно будет сказать, что «кинематографический облик» Ломницкого, каким он отложился в восприятии критиков, соответствует нашему представлению о том человеческом типе, который мы привыкли называть «положительным героем».

Но тут мы сталкиваемся со странным обстоятельством. Дело в том, что из восемнадцати ролей, которые Ломницкий сыграл в кино за пятнадцать лет, отделяющих «Поколение» от «Пана Володыевского», едва лишь две-три могли дать основание как для нашего «огрубляющего» вывода, так и для тех высказываний, на основании которых он был сделан. Остальные же полтора десятка ролей, то есть подавляющее большинство (шесть ролей, сыгранных Ломницким до «Поколения», не в счет — едва ли не каждая из них представляет сейчас скорее познавательный, чем художественный интерес), либо напрямую противоречат обобщениям, сделанным польской и советской кинокритикой, либо (тоже от силы в одном-двух случаях) если как-то и могут быть «подогнаны» под эти обобщения, то чересчур уж с большой натяжкой.



Означает ли это, что мы имеем здесь дело со своеобразной критической аберрацией? Нет, ибо понятия «большинство» и «меньшинство» не носят в искусстве, в отличие от арифметики, абсолютный характер. И если кинематографический облик Ломницкого связан в восприятии зрителей всего лишь с несколькими его работами, то, значит, было в этих работах нечто такое, что напрямую отвечало определенной — не просто зрительской, но общественной потребности.

Именно о такого рода потребности, не конкретизируя и не уточняя, говорил как-то в одном из своих интервью Ломницкий:

«Зрители стремятся увидеть в кино более выразительным то, что они сами повседневно, сознательно или бессознательно, испытывают. Они ощущают также потребность найти решение тех или иных проблем. Если появится актер, который им в этом поможет, возникает определенный «тип». Актер-тип способен также с помощью своих ролей навязать ту или иную моду, стать примером, своего рода компасом — особенно для молодежи».

О той же, по сути, потребности, на этот раз и конкретизируя и уточняя, связывая ее именно с актерскими работами Ломницкого — вернее, с тем их «меньшинством», которое ведет свою родословную от Стаха, — пишет польский критик Анджей Щипёрский:

«Есть в нем (в Ломницком. — Я.Б.) то, что мы ищем в жизни: принципиальность и идейная страстность, сочетающиеся с глубочайшим образом понимаемой человечностью, с мягкостью и терпимостью по отношению к миру».

Напомним еще раз, что обобщающему выводу Щипёрского соответствуют в какой-то степени всего лишь две-три сыгранные Ломницким на экране роли.

Но в том-то, видимо, и состоит одна из особенностей зрительского восприятия в кино — особенность, обусловленная его массовостью, доступностью, его, так сказать, прямой, немедленной «отдачей», что персонажи, подобные Стажу Ломницкого или Чапаеву Бабочкина, с их (воспользуемся оборотом польского критика) глубочайшим образом понятой «положительностью», могут перекрыть в восприятии зрителя другие работы создавших их мастеров. Работы, уступающие вышеназванным только в одном — они не могут «стать примером».

Вот это-то, быть может, и объединяет более всего Стаха из «Поколения», рабочего парнишку в оккупированной немцами Варшаве начала 40-х годов нашего века, и полковника Володыевского, шляхетского рубаку, «первую саблю» Речи Посполитой семнадцатого века. При всем их различии, при всем том, что каждого из них Ломницкий наделил особыми неповторимыми чертами, оба они задуманы и сыграны, как рыцари без страха и упрека, и если бы термин «идеальный герой» не был скомпрометирован в былые годы нормативной критикой, обоим можно было бы смело назвать именно так. Впрочем, сам Ломницкий ничуть не боится скомпрометированных, казалось бы, терминов: своего Володыевского он назвал как-то «насквозь положительным».

Общественная же потребность в таких — пусть положительных и не насквозь, но насквозь живых — героях была ко времени выхода на экраны «Поколения» тем более велика, что при всех успехах, достигнутых кинематографией Польши в течение первого послевоенного десятилетия, определенную лепту в дискредитацию самого понятия «положительный герой» внесла не только нормативная критика, но и сами мастера кино.

Достаточно вспомнить хотя бы сыгранного тем же Ломницким в 1952 году сокрушительно-образцового Юзека из фильма «Команда». Курсант мореходного училища, он из благородных побуждений («Мы же взяли обязательство...») берет на буксир приотставшего в учебе однокашника, но обнаружив, что его дружок надеется проскочить на шпаргалках, вспыхивает столь же благородным негодованием: «Я помогал тебе, чем только мог, но

в жульничестве ты во мне не найдешь помощника». Жульничать нехорошо, а помогать товарищам хорошо — к этим нехитрым и непререкаемым истинам сводилась, по существу, вся мораль «Команды».

Примитивной простоте, примитивной однозначности «положительных героев», подобных Юзеку, Ломницкий и Вайда противопоставили в «Поколении» героя тоже простого, тоже, по сути, однозначного, ни в малейшей мере не отягощенного комплексами, колебаниями, сомнениями, но живущего богатой и сложной внутренней жизнью. Ломницкому действительно удалось показать становление характера своего героя: если в начале фильма Стах предстает перед нами еще мальчишкой, почти не задумывающимся о жизни, то в конце он уже сознательно избирает свой путь — путь революционера, борца. Сохранив при этом все свое обаятельное мальчишество, бесшабашность, удаль. Стах Ломницкого гармоничен и целен — он в ладу и с самим собою, и с делом,

«ПЕРВЫЙ ДЕНЬ
свободы»



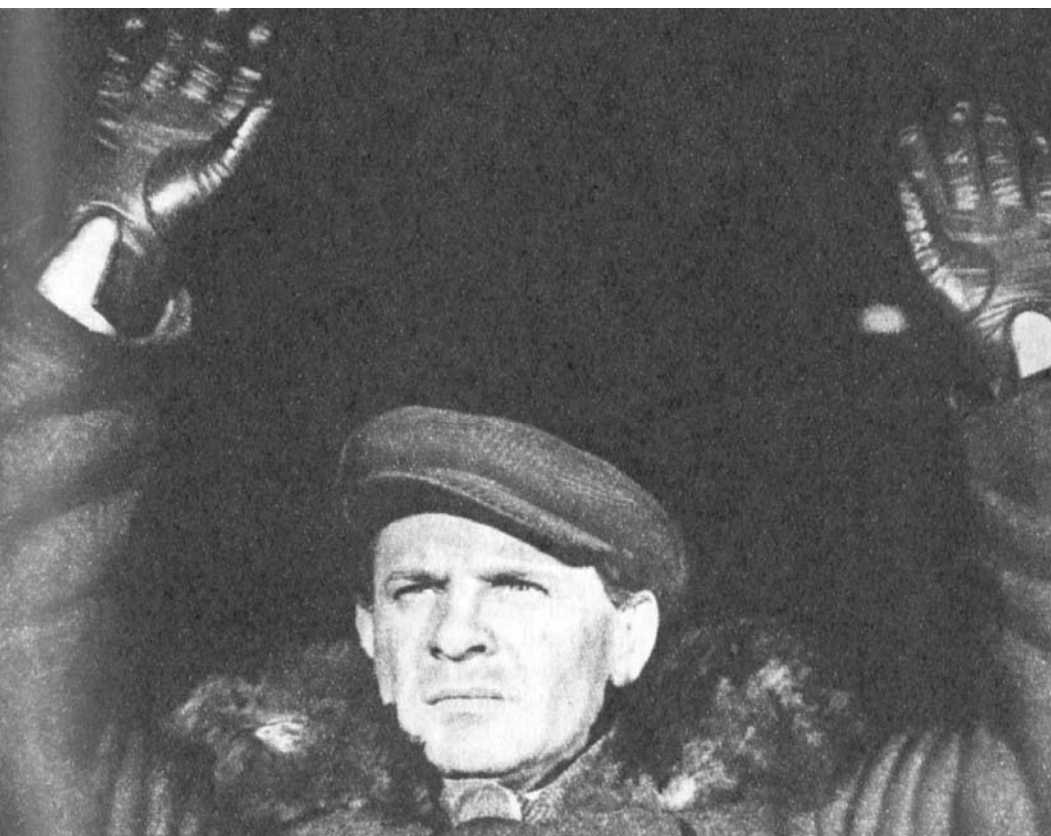
которому себя посвятил. Ломницкий наделил своего героя пронзительным ощущением радости жизни, его Стах живет окрыленно, в захлеб. Ломницкому как художнику и самому свойственна безоглядная увлеченность, страстность, ощущение полноты бытия, и, быть может, никакую другую свою роль он не сыграл до такой степени «от себя». Это вовсе не означает, разумеется, что среди других его киноролей не было выдающихся художественных достижений.

В дальнейшем Ломницкому уже не довелось воплощать на экране характеры столь гармоничные, столь цельные и ясные. Даже майор Свентовец из фильма «Потом наступит тишина» (1966), натура наиболее цельная по сравнению с другими (исключая Стаха и Володьевского) киногероями Ломницкого, лишен, по существу, непосредственного деяния. Мастерство Ломницкого в этой роли тем более удивительно, что воплощать ему приходится характер не просто статичный, но и пассивный: снисходительно-мудрый, всепонимающий, он не действует, а исправляет ошибки других. Таким он написан в сценарии, и если Ломницкому удалось все же «вытянуть» эту роль, вдохнуть в нее жизнь, то только за счет

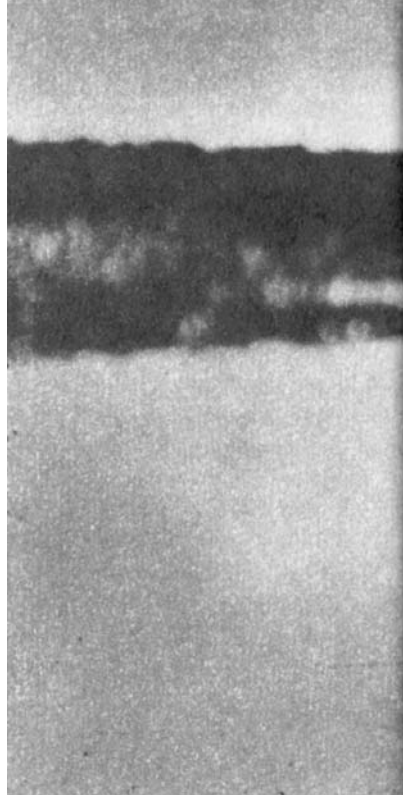


того, что он наделил героя своим собственным человеческим обаянием. К слову сказать, Ломницкому редко везло на полноценные в драматургическом отношении сценарии: единственной работой, где он имел дело с полностью удовлетворившим его как художника драматургическим материалом, было, по его собственным словам, то же «Поколение».

Критика справедливо указывала на внутреннюю связь между майором Свентовцем и другой ролью Ломницкого — Якушиным из фильма «Жизнь еще раз». Свентовец и Якушин — это, по существу, один человеческий характер, показанный актером в разных жизненных обстоятельствах. Фильм «Жизнь еще раз» предшествовал фильму «Потом наступит тишина» (оба были поставлены режиссером Янушем Моргенштерном), но по времени действия соотношение было обратным: «Потом наступит тишина» — это последние месяцы войны, «Жизнь еще раз» — первые послевоенные годы. Судьба Якушина глубоко драматична: честный коммунист, он подвергся несправедливым обвинениям, и хоть не был сломлен судьбой, отпечаток горечи все же лежит на этом образе.



-ПРИДАНОЕ-



Обе названные работы — и Якушин, и Свентовец — как раз и принадлежат к тому кругу ролей, благодаря которым Ломницкий утвердился в зрительском восприятии как создатель образов «положительных героев», обладающих (снова процитируем польского критика) «тем, что мы ищем в жизни: принципиальностью и идейной страстностью...» К этому же немногочисленному кругу ролей можно отнести Яна из «Первого дня свободы» — экранизации одноименной пьесы Леона Кручковского. Как и в тех двух работах, о которых только что шла речь (и, добавим, забегая несколько вперед, как почти во всех других своих работах в кино), Ломницкий пользуется скупыми и сдержанными актерскими средствами. Здесь, в роли Яна, быть может, в наибольшей степени (если говорить о ролях, следовавших за Стахом) за этими скупостью и сдержанностью скрывается огромная внутренняя наполненность, вихрь чувств, пульсация мысли. Пьесу Кручковского относят обычно к разряду так называемых «интеллектуальных драм» — в основе ее конфликта проблема философского характера — проблема свободы выбора. Что такое свобода, как должно пользоваться ею, какие обязанности налагает обладание ею на чело



века — этот вопрос решает для себя герой Ломницкого, польский офицер, освобожденный Советской Армией из гитлеровского лагеря для военнопленных. Решает не только умозрительно, но и в действии. Наряду со Стахом Ян одна из лучших работ Ломницкого в кино (за несколько лет до выхода фильма актер сыграл эту же роль на сцене Варшавского театра «Вспулчесны», где он постоянно работает), но в то же время и одна из тех, которые наиболее резко противостоят Стаху. Противостоят не столько по приемам раскрытия образа, как по его, образа, мироощущению. Здесь и в помине нет (и, конечно же, не могло быть) той ликующей, победоносной радости существования, которая свойственна герою «Поколения». Рефлектирующий, размышляющий Ян умеет действовать и, будучи поставлен перед необходимостью выбора, поступает так, как велит ему совесть, как он должен был поступить в тех конкретных обстоятельствах, в которые поставила его История. И все же в душе его нет покоя, нет гармонии, нет мира с самим собою. Усталость, горечь, даже некоторый надлом — хоть они и угадываются в Яне, только, так сказать, «на периферии» образа, сближают его с некоторыми другими экранными



героями Ломницкого, у которых эти качества становятся главными, решающими.

Среди фильмов, созданных польскими кинематографистами в конце 50-х — начале 60-х годов, было немало работ, где речь шла о последствиях войны, дававших о себе знать спустя много лет после ее окончания: о вывихнутых, исковерканных человеческих судьбах, о незаживающих ранах, нанесенных войною душам людей. Тематически к этим фильмам примыкали те, действие которых происходило в годы войны, но в центре которых стояла та же, нравственного порядка, проблема: человек и война. Ломницкому довелось сыграть в нескольких таких фильмах — весьма различных по своим художественным и иным достоинствам, но если попытаться определить то общее, что здесь свойственно его героям, можно сказать, что все это были люди, «выбитые из седла», «без вины виноватые». Ломницкий умеет быть яростным и непримиримым, когда он играет подлецов (свидетельство тому некоторые его театральные работы), но здесь, в киноролях, о которых идет речь, он занимает по отношению к своим героям позицию скорее адвоката, чем прокурора. Даже в тех случаях, когда его герой не проявил достаточно мужества, смалодушничал, не нашел в себе достаточно силы духа, чтобы поступить так, как того требуют обстоятельства, Ломницкий хочет



если не простить, то, во всяком случае, понять его («Прошедшее время», «Конюшня на Сальвадоре»). Отблеск трагической вины лежит даже на поручике Мосуре, герое фильма «Взорванный мост». Крестьяне одной из прикарпатских деревушек помнят его как активного участника преступлений, совершавшихся в первые послевоенные годы на польских землях украинскими националистическими бандами, но не знают, что проник он в банду по заданию командования оперативной группы, боровшейся с нею. Мосуру не в чем себя упрекнуть, но ненависть тех, ради спокойной жизни которых он когда-то рисковал своей собственной жизнью, двусмысленное положение, в котором он находится ныне, и двойная игра, которую ему довелось когда-то вести, оставили на нем свой след: в душе его опустошенность и горечь, он в разладе с самим собой, с жизнью.

Совершенно особняком в творчестве Ломницкого стоит роль Базиля в фильме Анджея Вайды «Невинные чародеи». Яростный напор жизненных сил, своеобразный азарт, обаяние молодости, свойственные этому варшавянину 1960 года, могут, пожалуй, напомнить Стаха, но на этом сходство (и без того достаточно поверхностное) кончается. Ущербность свойственна и этому герою Ломницкого, хоть сам актер и автор фильма относятся к нему с нескрываемой симпатией. Единственное, чего не хватает Базилю — 'то умения быть самим собой (не так-то уж это мало): маска циника,



«ПАН ВОЛОДЬЕВСКИЙ»



за которой он, в угоду моде, скрывает и свое доброе сердце, и способность к искренним чувствам, может, если слишком долго ее носить, стать со временем и подлинным обличьем. Так или иначе, но этому герою Ломницкого недостает цельности, гармонии. И если попытаться определить некую единую внутреннюю тему — актерскую тему Ломницкого, какую она угадывается во всех названных выше и многих других неназванных его кино-ролях, — то ею, вероятно, и будет тоска по цельности. Та самая тоска по утраченной цельности, которая, по словам Сергея Эйзенштейна, так свойственна людям двадцатого века.

Может быть, именно этой тоской вызван был к жизни «Пан Володыёвский»? Собственно говоря, об этой же «тоске» и шла речь у польского критика А. Щипёрского, утверждавшего, что в актерском облике Ломницкого есть «то, что мы ищем в жизни». А может быть, общественная потребность в «насквозь положительном» герое потому стала к концу 60-х годов так велика, что, как бы ни были сами по себе достоверны все те погасшие, ущербные и мятущиеся герои Ломницкого, как бы ни были достоверны сами по себе и в соотношении со своими реальными жизненными прототипами все другие (многочисленные) подобного рода герои польского кино последнего пятидесятилетия, — их было, вероятно, слишком много. Как реакция на них возникла потребность в герое прямого, непосредственного, решительного действия. Таким стал пан Михал Володыёвский в исполнении Тадеуша Ломницкого — герой без страха и упрека, иногда смешной, иногда наивный, но всегда гармоничный и цельный, переполненный радостью бытия.

Впрочем, Ломницкий не был бы Ломницким, если бы в этом — «насквозь положительном» и мажорном герое зритель не ощутил бы крохотную, едва заметную нотку горечи. Жизненный и актерский опыт подсказали Ломницкому такое решение финальной сцены, которого напрасно было бы искать у Сенкевича. Героическая смерть Володыёвского (полковник предпочитает взорвать осажденную турками крепость и погибнуть при этом самому, чем сдаться на милость неприятеля) изображена знаменитым романистом как достойный восхищения подвиг. Как достойный восхищения подвиг эта сцена воспринимается и в фильме, но при всем том в горькой всепонимающей улыбке Ломницкого зритель прочитывает нечто иное: «маленький рыцарь» понимает, что он всего лишь пешка в руках тех, кто где-то далеко и в полной безопасности шлет ему приказ за приказом: то оборонять крепость до последнего дыхания, то сдать ее врагу. Подвиг его — вдвойне подвиг: это, помимо всего прочего, еще и акт самоутверждения,

защиты своего человеческого достоинства. Так и в эту работу Ломницкого, где герой его облечен высоким воинским чином и шляхетским достоинством, входит тема «маленького человека» — постоянная тема актера в кинематографических и театральных его работах.

«Кинематографический облик» Ломницкого — это всего лишь пол-облика, а может быть, и того меньше. С искусством кино мы привыкли связывать понятие динамичности, в то время как театр представляется нам, во всяком случае по сравнению с кино, искусством, так сказать, неторопливым, обстоятельным. У Ломницкого, в его актерских работах, почти всегда наоборот. Его кинороли — это неторопливое, пристальное вглядывание в человека, подробный рассказ о нем. Ломницкий в кино большей частью обстоятелен и нетороплив, он докапывается до самых тайников психологии своего героя, ему важно все: взгляд, пауза, едва заметный жест. Не то в театре. При всем поразительном разнообразии и непохожести его театральных работ последних лет в них есть нечто общее. Его герои — на сцене театра — живут в бурном лихорадочном темпе, каждый из них одержим чем-то. Каждого из них Ломницкий берет, если можно так выразиться, на пределе их стремлений, упований, помыслов, когда все сконцентрировано, все устремлено к одной цели. Игра «вполголоса», на нюансах, на полутонах, бытовой шепоток, доверительная и интимная внешняя достоверность — это все не для Ломницкого. Им создана за последние годы целая галерея образов честолюбцев, проходимцев, авантюристов, рвущихся через все препоны, одержимых одной, всепоглощающей страстью, какова бы она ни была: деньги, карьера или власть (такими он, в частности, сыграл гоголевского Чичикова и Глумова из «На всякого мудреца довольно простоты» Островского). Похождения этих авантюристов, честолюбцев, маньяков могут быть фантастически неправдоподобны, их стремительный взлет, а порой и столь же стремительное падение почти невероятны, но у Ломницкого то и другое всегда оправданно — не только внутренне, психологически, но и социально, как оправдана, скажем, у него такая фантазмагория, как невероятная карьера чикагского гангстера Артуро Уи в пьесе Брехта (одна из самых прославленных театральных работ Ломницкого). В сценических созданиях актера — и в тех, что мы назвали, и в ряде Других — проглядывает та же тема маленького человека, хотя повернута она совсем по-иному и разработана на совершенно ином материале.



мерилин монро

Впервые мы встретились с Мерилин Монро в фильме Джозефа Манкевича «Всё о Еве», где она мелькнула скромной гостьей на вечеринке у актрисы Марго Ченнинг и оказалась неразличимой в тени остроумной, злой и блестящей Бэтти Девис. Поэтому наше настоящее знакомство с Мерилин состоялось несколькими годами позже, когда в 1965 году вышла на экраны комедия Билли Уайльдера «В джазе только девушки». Это была пародия на американский гангстерский «черный фильм», мрачный и одновременно веселый фарс с гэгami и комическими проверенными трюками, неувядающими в кино со времен их бабушки «Тетки Чарлея».

Мерилин Монро сыграла там певичку в дамском оркестре, хорошенькую простушку, которая вместе с товарками поддается на уловки двух мужчин, пробравшихся в их джазик в женском платье, и влюбляется в одного из них. В фильме Уайльдера Мерилин делала то, что делала почти всегда: пела, дергаясь в нервно синкопирующем ритме, показывала точеные ножки и зубы неправдоподобной белизны, а заодно, конечно, дразнила своим легендарным бюстом, смутившим воображение и покой не одного миллиона американцев. Мы смотрели на Мерилин с любопытством и сожалением, потому что на экране впервые возник во плоти один из мифов XX века и потому что Мерилин Монро, приняв

смертельную дозу снотворного, уже кончила счеты с жизнью и доконавшим ее Голливудом. Уже отшумели споры журналистов, обсуждавших, кто она: глупая блондинка, не связанное дурацкими условностями воплощение секса, символ девушки, победившей разлагающееся буржуазное общество, или просто очередная Золушка, вынесенная вверх капризным колесом голливудской фортуны. Уже Морис Золотое написал знаменитую книгу о Мэрилин и рассказал, как затянул Голливуд петлю на ее горле, и уже Андрей Вознесенский написал в монологе мертвой Мэрилин Монро:

Я Мерлин, Мерлин.

Я героиня

Самоубийства и героина.

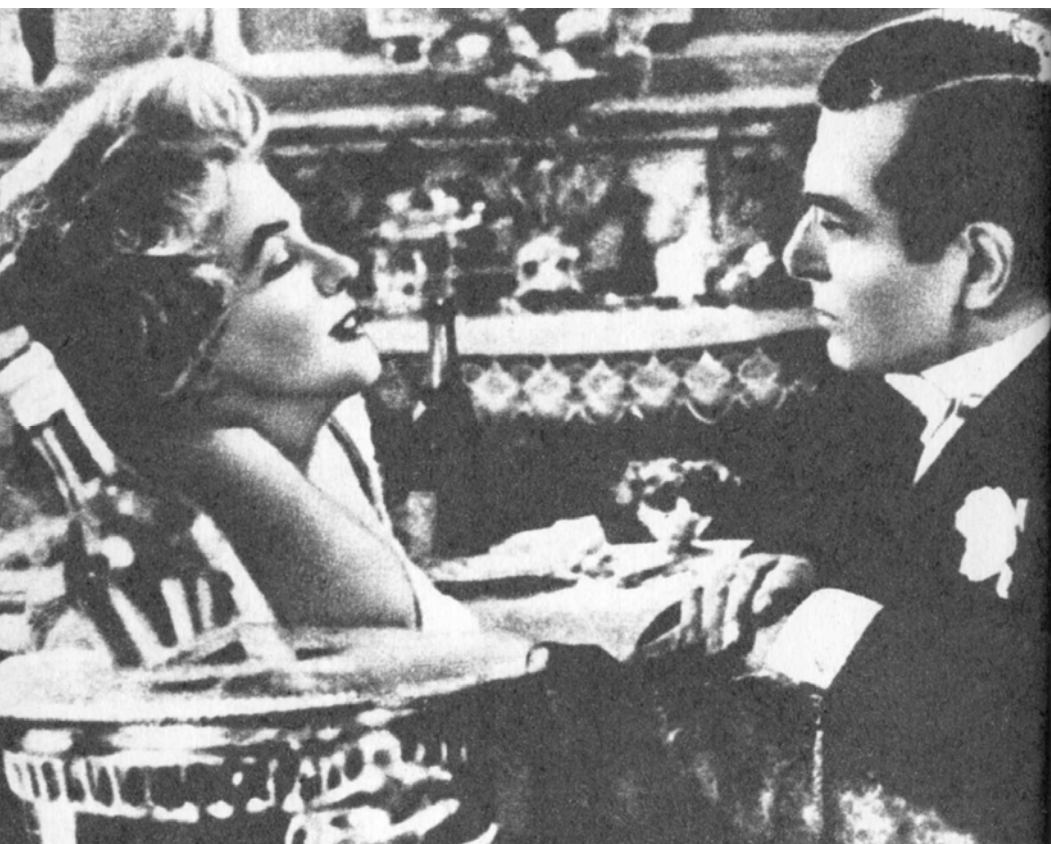
Сегодня сквозь пелену сплетен, газетных рассказов и грязной болтовни можно разглядеть подлинное лицо актрисы и контуры ее трагической судьбы.

Настоящее имя Мэрилин Монро — Норма Джин Бейкер Мортенсон; родилась она 1 июня 1926 года в Лос-Анжелосе, покончила с собой 4 августа 1962 года в Брентвуде (штат Калифорния). Миф Мэрилин и по сей день мешает понять, что правда о ее жизни, а что вымысел для рекламы, но многое уже ясно. Она выросла у чужих людей, кочуя от одних приемных родителей к другим (их набралось двена-



«СЕМИЛЕТНЯЯ МОРОКА»





-ПРИНЦ И ПЕВИЧКА ИЗ БАРА-

дцать), в шесть лет ее изнасиловал «друг дома», в десять она попала в сиротский приют. Потом работала на военном заводе, где ходили по рукам фотографии обнаженной Мэрилин. Вдохновившись их коммерческим успехом и устав от нужды, она стала фото-модельершей — ее нагое тело украшало обложки Плейбой календаря и оборот игральных карт. В таком качестве Мэрилин и попала в Голливуд сразу после войны.

В Голливуде она появилась в то время, когда пора так называемых «прикопленных девочек» (pin-up girls) уже миновала. Они были рождены войной, когда американские солдаты, заброшенные надолго в разные части света, мечтали об увольнении, родном городке и «шикарной девчонке», с которой можно недурно провести время. Белокурая и загадочная Рита Хейворд, темноволосая,



длинноногая, демоническая Джейн Рассел, уютная, лукавая «пышечка» Бетти Грейбл были ходким кинотоваром, под стать жевательной резинке или арахисовому маслу, которым Америка заваливала Европу. Карточки этих девочек легко было «прикрепить» к блиндажной стене или в офицерском клубе. Потому-то их и прозвали pin-up. В их фарватере возникла Мерлин Монро и под таким артикулом была оприходована в голливудских сметах.

Успех Мерилин постепенно набирала маленькими ролями. В лихом и бездарном мюзикле «Девочки из дансинга» (1947) Мерилин сыграла певичку Пегги Мартин, развлекающую завсегдатаев бара сногшибательным стриптизом и глубокомысленной песенкой «Мне, как шляпа, нужен папа». Ее Пегги влюблялась в славного парня из богатого респектабельного семейства, союзу влюбленных, конечно, противились строгие и противные родительницы, но потом они, разумеется, уступали своим непутевым чадам, и все кончалось безотказно действующим добродетельным хеппиэндом. Чаще всего Мерилин поначалу играла таких беззаботных куколок, которые по-своему чистосердечны и милы, пленяют мужчин, поют, пляшут и с неподдельным простодушием отправляются в постель к тому, кто им по нраву. Именно так играла Мерилин разбитную подружку вернувшегося из армии степенного семьянина в «Любовном гнездышке» (1950), такой была в комедии «Давай поженимся», где Мерилин ошарашивала зрителя быстротой, с которой меняла бикини на теннисные шорты, а купальник на вечернее платье с гигантским декольте.

Молоденькую Мерилин Голливуд беззастенчиво использовал в рамках коммерческого «верняка», и она выполняла свои обязанности с полной добросовестностью и усердием. Так, в действительно «Веселом развлечении» Хокса (1952) Мерилин удачно показала в роли дурочки-секретарши, которая не умеет ни грамотно писать под диктовку, ни стенографировать, но с завидной ловкостью заводит шашни с чудаковатым и знаменитым патроном-биохимиком. Пожалуй, лишь в фильме «Заходите не стуча» Рей Бейкер снял ее в непривычном амплуа—Мерилин сыграла няню-шизофреничку в заштатной нью-йоркской гостинице, где она настолько «свихнулась» от долгого и тупого сидения с детьми, что приняла за своего бывшего любовника незнакомого пилота (тот, конечно, сразу попадал в ее сети) и чуть было не прикончила ночного сторожа, в котором почему-то увидела своего отца. И как ни старалась Мерилин Монро придать мало-мальски психологический рисунок этой роли, из ее затеи ничего не вышло.

В начале пятидесятых годов в амплуа Мерилин Монро обозначился поворот: из нее стали делать комическую вамп а ля знаме-

нитая голливудская звезда Мэй Уэст, которая в тридцатые годы была олицетворением женского своеволия и секса американского Запада. Именно в этом ключе старалась сыграть Мерилин в картине Генри Хесевея «Ниагара» развращенную красотку, которая замужем за ветераном войны, нервным, угрюмым и психически неуравновешенным человеком. Первые кадры фильма убеждали зрителя в том, что замученный подозрениями в неверности жены ревнивый супруг вынашивает план, как ее уничтожить, а потом на проверку оказывалось, что это его супруга вместе с любовником замысливает убийство сумрачного ревнивца. В этой гиньольной мелодраме, построенной на пресловутом «suspense» (напряжении), мастером которого был Альфред Хичкок, Мерилин, вопреки ожиданиям, оказалась демоническим синтезом «роковой женщины» типа Марлен Дитрих и сексбомбы под стать Рите Хейворд.

Успех Мерилин Монро в «Ниагаре» превзошел все коммерческие прогнозы продюсера.

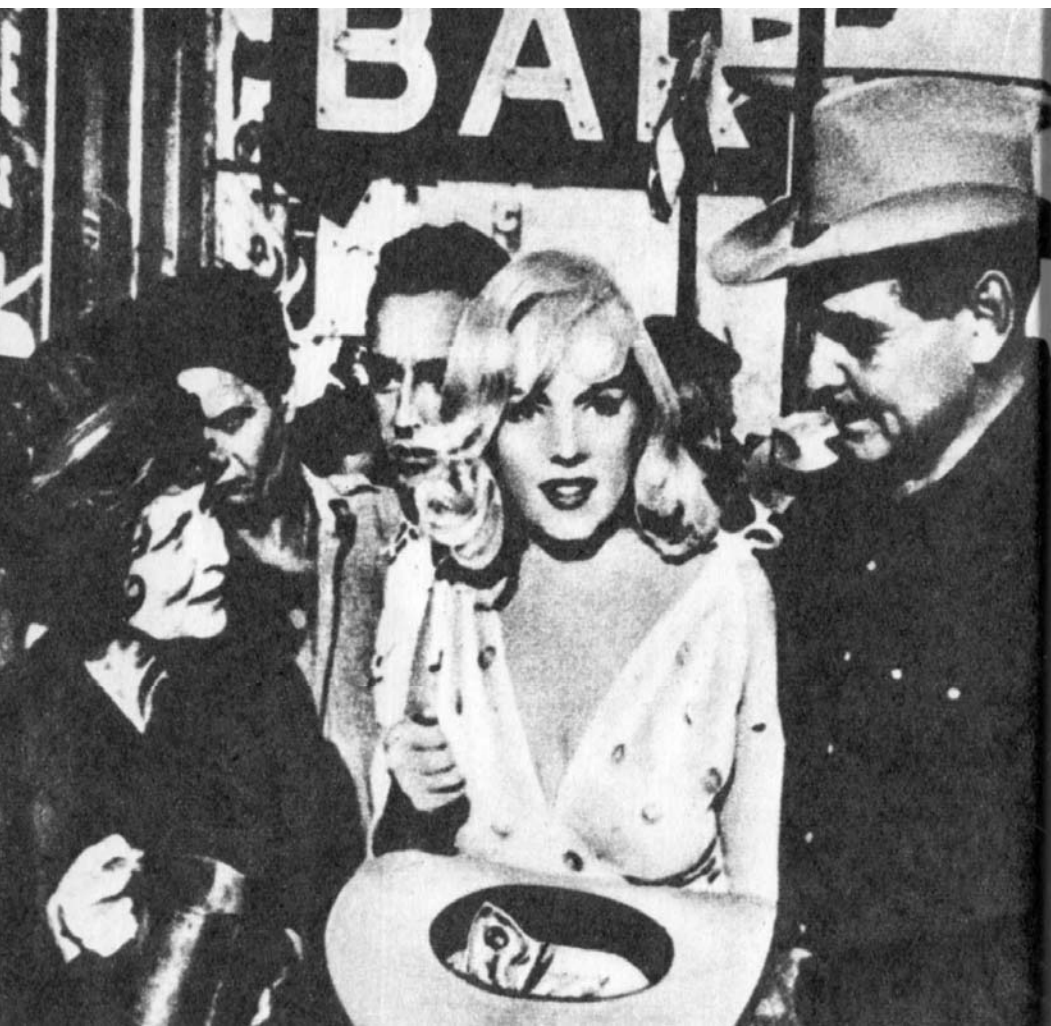
Мерилин поднялась на гребень волны только по одной причине: центральной темой фильма стала тема рокового и гибельного женского тела. И Мерилин была натурщицей этой темы буквально и фигурально. Пресса сразу же зашумела вокруг «влажного эротизма» Мерилин Монро, обволакивающего, как облако водяных брызг того самого Ниагарского водопада, возле которого героиня «Ниагары» мучила своего незадачливого супруга. С «Ниагары» начался миф Мерилин, он же ознаменовал начало ее личной трагедии.

Мерилин очертя голову устремилась навстречу славе и миллионам, и два следующих фильма, естественно, пошли торной дорожкой «Ниагары». В фильме Говарда Хокса «Джентльмены предпочитают блондинок» и в «Как подцепить миллионера» Жана Негулеско она была полненькой блондинкой, которая охотится за богатыми мужчинами. «Бриллиант — мой лучший друг», — пела она.

Надо сказать, что Мерилин по мере сил старалась разнообразить свое амплуа и как-то разрушить стереотип. Так, у Негулеско она сыграла близорукую девушку, которая из кокетства не носит очков и то и дело попадает впросак. В обоих фильмах Мерилин играла героиню, для которой мужчина — удобная и нужная вещь, особенно если эта «вещь» с тугим кошельком. Однако, в отличие от Джейн Рассел и Бетти Грейбл, героине Монро недостает хитрости, упорства и ума, чтобы осуществить свои хищные замыслы. Так в фильмах Хокса и Негулеско Мерилин смутно, эскизно заявила внутреннюю актерскую тему — тему женской слабости и уязвимости, которая прячется под личиной неотразимых и губитель-







ных чар. Вопреки трафарету «девочки не промах», в ее героинях проглядывала душевная хрупкость, простодушная наивность и внутренняя обреченность.

Так исподволь Мерилин начала войну с навязанным ей мифом. Мир Мерилин Монро уже не был миром легендарного Запада с его культом мужской силы и безоглядного служения женщине. Мерилин, по сути, играла то, на что ее обрек Голливуд — она играла порождение и жертву американского общества потребления.



Она отчаянно противилась голливудским уловкам, отвергала бездарные сценарии, скандалила, но Голливуд цепко держал ее в своих руках. В 1955 году Билли Уайлдер в «Семилетней морoke» столкнул Мэрилин Монро с Томом Эвеллом, актером с лицом забу-бённого пропойцы, сыгравшим в фильме порочного и развращенного интеллектуала, который в любящей, наивной и чувственной героине Мэрилин как бы находит свое улучшенное «я». Однако камера демонстративно вышучивала серьезность конфликта, обес-



ценивала и сводила его на нет старыми, рыночными цирковыми трюками. То, что осмеивал фильм, Мерилин решила сделать жизненной программой. Она упорно занималась самообразованием, приходя на съемки с томиком Пруста или Достоевского, училась в «Актёрской студии» Ли Страсберга, овладевала системой Станиславского, брала частные уроки у Михаила Чехова, которого боготворила. Широковещательно и дерзко заявила Мерилин о своем желании снять на собственные деньги «Братьев Карамазовых» и сыграть Грушеньку. Но этот шаг Мерилин нарушал условия игры: Голливуд хотел видеть в Мерилин только комическую сексбомбу и потешался над всеми попытками ее эмансипации. И когда в 1957 году роман Достоевского был экранизирован, и притом бездарно, Марию Шелл нарочно предпочли Мерилин.

Немногие режиссеры Голливуда уважили желание Мерилин создать полнокровный человеческий характер. Джошуа Логэн дал ей возможность в «Автобусной остановке» сыграть маленькую, чувствительную и симпатичную певичку, эдакий автопортрет, который был намеренно отмечен чертами личности Монро (самовыражение такого рода входило в актерские заповеди, которые проповедовались в студии Ли Страсберга). Полной противоположностью явился фильм с Лоуренсом Оливье «Принц и певичка из бара», изящное развлекательное шоу на европейский манер. Голливуд упрямо возвращал Мерилин в лоно комедии.

Объективности ради нужно признать, что в этом была не только коммерческая логика. Стихия актрисы Мерилин Монро и в самом деле комедия. Свои лучшие роли она сыграла в «Веселом развлечении» и «Автобусной остановке», лентах сугубо комедийных, где Мерилин сумела создать героинь, похожих на саму себя.

У нее был подлинный комический талант, и прорывался он там, где тесные и наглые шоры сексбомбы можно было ослабить. Тогда человеческие качества Мерилин в комической ситуации «работали» на нее. Комизм лучших героинь Мерилин Монро — это комизм доброй и славной девушки, по воле судьбы попавшей в странные житейские обстоятельства, которые оборачиваются против нее не трагической стороной, а нелепостью и абсурдностью. И если свести этот комизм к формуле, то подлинная героиня Мерилин Монро — это обыкновенная девчонка, поневоле попавшая впросак. Однако как раз эти роли Мерилин и не хотела играть. Ее влекла к себе чеховская Ирина или женщины с дробным, путаным психологическим миром, которые, вероятно, были не под силу ее дарованию. Во всяком случае, когда после дурацкой комедии Джорджа Кьюкора «Давай любить друг друга» (1960) ей представилась возможность сыграть в «Неприкаянных» Джона

Хьюстона, Мерилин снялась в роли Розалин Тейбер и провалила ее.

Артур Миллер в сценарии, написанном специально для Мерилин, сделал Розалин Тейбер центральной героиней, женщиной, разделившей жизнь трех траперов, которые в невадских горах промышляют ловлей диких лошадей и сбывают их на консервы для собак. Хьюстон вместе с Миллером создали социальный фильм, утопию вольницы, где сильные люди живут жизнью, свободной от общественных пут, а на деле, подобно их жертвам, диким лошадям, также заарканены обществом и превращены в отбросы. Фабула «Неприкаянных» держится на том, что все герои фильма — старый ковбой Гейлорд Ленгленд, бывший пилот Гвидо Делинни и мастер в родео Пирс Гоулэнд — пережили семейную или любовную катастрофу. Потерпела ее и Розалин. Мерилин предстояло сыграть женщину, которую любят трое ее друзей, а она из сострадания и жалости тянется к тому, кто сильнее других изувечен жизнью. Мерилин старалась изо всех сил доказать зрителю, что она серьезная актриса, но, к сожалению, лучше всего она оказалась в тех коротких эпизодах, когда не «старалась играть», а была сама собой. В «Неприкаянных» рядом с человеческой и актерской значительностью Кларка Гейбла, Монтгомери Клифта и Эли Уоллаха Мерилин оказалась анемичной, «одноклеточной», плоской. И хотя «Неприкаянные» был самым доходным ее фильмом (750 тысяч долларов плюс 15% с проката), Мерилин понимала, что это провал. Вдобавок во время съемок фильма произошел разрыв между ней и ее третьим мужем Артуром Миллером, который был для нее символом интеллектуальной Америки. Голливуд и в этой личной драме Монро видел поражение ее попыток эмансипироваться. Общество, которое заплатило Мерилин миллионы, требовало, чтобы она была незамужней, вечным воплощением свободной любви.

После долгого пребывания в психиатрической лечебнице Мерилин на время порвала с Голливудом, а потом сдалась и сыграла в пустяшном фильме Кьюкора «Надо чем-то поступиться», где тридцатилетняя Мерилин Монро по требованию режиссера делала стриптиз. И вышло так, что «поступиться» пришлось самым дорогим и очень скоро. Итоги ее трудной жизни казались Мерилин устрашающими: нищенская горькая юность, три неудачных замужества и голливудское беличье колесо, из которого вырваться не было никаких сил. За десять лет ее имя, имя Нормы Джин Бейкер Мортенсон, выросшей в чопорных домах и воспитанной в лос-анжелосском приюте, было замазано грязными обвинениями в аморализме, саморекламе и недостойном поведении. За десять

лет бывшая натурщица превратилась в самый дорогой и лакомый голливудский товар, в символ раскрепощенного и общедоступного секса. А Мерилин под улюлюканье прессы читала Томаса Вульфа, Фолкнера и Сент-Экзюпери, старалась быть честной, домовитой женой и любила повторять: «Что пользы человеку, если он завоюет весь мир, но погубит душу свою?» Над ней потешались, не стыдясь откровенных издевок в прессе.

Невыносимо, когда раздеты
на всех афишах, во всех газетах,
забыв, что сердце есть посередке,
в тебя завертывают селедки.

Мерилин Монро, как пишет лучший ее биограф Морис Золотое, «стала жертвой собственной борьбы за то, чтобы утвердить самое себя. Ее время не принадлежало ей, как и она сама не принадлежала себе самой. Даже личную жизнь у Мерилин отняли. Она убила ее, как Макбет зарезал сон. Мерилин продалась безымянной массе зрителей, заставила ее себя обожествить, сотрудничала с рекламной машиной, чтобы потом она перемолола ее. Она сама не понимала, что осталось в ней естественного, а что навязано окружением». Чувствуя, как она перерождается во что-то чужеродное ей и постыдное, видя вокруг себя пустоту, страхась экранов, поклонников, журналистов и неудержимо, против воли танцуя (буквально и фигурально!) под их дудку, Мерилин увидела в отчаянье только один выход — самоубийство.

Борьба актрисы Мерилин Монро с легендой, живущей в сознании миллионов ее поклонников, была обречена на поражение не только потому, что Голливуд оказался несоизмеримо сильнее ее. Мерилин не умела, подобно Бэтти Девис, энергично отстаивать свои актерские и человеческие права, она не могла по примеру великой Греты Гарбо навсегда оставить Голливуд — слишком безвольной она оказалась перед бешеными гонорами, славой, газетной шумихой и заплатила жизнью за собственную человеческую слабость, которая сквозь пошловатую и победоносную неотразимость сексбомбы проглядывала в лучших комедийных ролях Мерилин Монро.



альберто сорди

Актерская индивидуальность Альберто Сорди, его редкостное трагикомическое дарование настолько очевидны, что кажется необъяснимым слишком позднее начало его кинематографической известности. А она пришла к нему лишь тогда, когда за плечами киноактера было около десятка фильмов.

Правда, для объяснения столь затянувшегося признания Альберто Сорди в итальянском кино можно привести немало аргументов. И то, что актер долгие годы снимался в фильмах посредственных режиссеров, которые проглядели его талант. И то, что сам он долго не мог найти такие роли, в которых могло бы раскрыться его дарование. И то, что неореалистическое искусство, родившееся в послевоенной Италии, было искусством сурового жизненного драматизма и потому не любило комедий, всячески избегая их, словно бы стесняясь смеха.

Комедийный жанр становился добычей коммерческого кино, которое, заимствуя у неореализма его темы, его героев, его коллизии, переводило их в облегченный план, выхолащивая жизненное содержание этого искусства. Вряд ли можно счесть случайностью, что одним из предшественников кризиса неореалистического искусства Италии было появление «розового неореализма» с его отходниково-развлекательными лентами легковесного комедийного

толка. Естественно, что в этих бессодержательных комедиях дарование Альберто Сорди не могло проявить свою сатирическую силу.

И, наконец, была еще одна объективная причина, задержавшая успех талантливейшего киноактера: время его героев еще не пришло. Речь идет о том, что появление в кинематографе тех или иных актеров, а стало быть, и их героев, никогда не бывает случайным. Скажем, для польского кинематографа середины 50-х годов появление Збигнева Цибульского («Пепел и алмаз») оказалось столь же закономерным и своевременным (а стало быть, и современным), как для советского кинематографа 60-х годов появление героев И. Смоктуновского.

Впрочем, при разговоре о героях Альберто Сорди лучше вспомнить о героинях Анны Маньяни («Рим — открытый город», «Самая красивая», «Депутатка Анжелика»). В пору рождения неореализма и сами фильмы, и актриса, выступавшая в них, оказались ко времени, выразив его характерные приметы, мечты, горести, надежды. Героини Анны Маньяни несли в себе героику народной жизни, рожденной Сопротивлением, антифашистской борьбой, военными, социальными потрясениями. Они были трагически величавыми фигурами, в них ощущалась сила и устойчивость народных характеров, цельных, ясных, открытых.

В этих чертах душевного облика героинь Маньяни сказалось их неореалистическое происхождение. Отсюда патетика ее экранных образов и трагедийное разрешение ситуаций, неотделимость ее героинь от народного фона. Сами сцены, в которых она появлялась, типично неореалистические — многогеройные, массовые, взбудораженные, когда люди живут в кадре единым чувством, порывом, одной общей судьбой. Послевоенный неореализм почти зеркально отразился в актерской индивидуальности Анны Маньяни, даже в ее внешности, в самой ее типажности. Именно потому актриса и ее героини оказались в фокусе времени и неореалистического экрана.

Примерно то же можно сказать о героях Альберто Сорди в таких его фильмах, как «Все по домам», «Трудная жизнь» («Журналист из Рима»), «Бум», «Учитель из Виджевано». Не случайно, что все эти фильмы появлялись на итальянских экранах непосредственно друг за другом. Это вовсе не означало, что постановщики стремились лишь повторить успех, эксплуатируя сразу же возросшую популярность Сорди и созданного им образа. Речь идет о другом — о том, что экранные герои Сорди, сама их проблематика на редкость точно и своевременно совпали с интересами и проблемами передового итальянского кинематографа.



-ВСЕ ПО ДОМАМ-

И хотя к тому времени, когда фильмы Сорди оказались в фокусе времени, неореализм уже утратил свою художественную силу в итальянском кино, все же героев актера можно назвать неореалистичными. В том смысле, что, подобно давним героиням Маньяни, экранные герои Сорди не являются случайными для итальянского кинематографа 60-х годов. Ведь именно 60-е годы — после долгих лет кризиса, коммерческого господства и американизации национальной кинематографии — стали для итальянского кино периодом художественного возрождения. В эти годы появляются «Генерал делла Ровере», «Рокко и его братья», «Сладкая жизнь», «Затмение», «Четыре дня Неаполя», «Долгая ночь 1943 года», «Чочара», «Развод по-итальянски», «Вакантное место», «Руки над

городом» и многие другие киноленты, вновь выдвинувшие итальянское кино на мировую арену.

Новый период кинематографа Италии — в отличие от давнего, «неореалистического» — можно назвать этапом критического реализма. В центре внимания художников оказались новые социальные противоречия современной итальянской действительности, времени «бума», «экономического чуда». Вместе с тем стал очевидным повышенный, углубленный интерес кинематографа к антифашистской проблематике — ведь именно в Италии родился фашизм, ставший черной страницей в национальной истории страны. Постигание истории в ее недавнем прошлом и настоящем — характерная особенность итальянского кинематографа 60-х годов. И то, что ученые, историки, социологи доказывают с помощью фактов, документов, искусство раскрывает в человеческих характерах, в тех жизненных обстоятельствах, коллизиях и ситуациях, в ко-



торых проявляется содержание времени. Фильмы «Все по домам» (1960), «Трудная жизнь» (1961), «Бум» (1963) стали критическим анализом определенного социального и психологического типа, блестяще воплощенного средствами трагикомического и вместе с тем сатиричного искусства Альберто Сорди.

Правда, если точно придерживаться хронологии актерского успеха Сорди, то следовало бы прежде назвать ленту Феллини «Маменькины сынки» (1953). В этом фильме о застойной итальянской провинции с ее тридцатилетними бездельниками, которые дурачатся, пакостничают, плачут пьяными слезами, смертельно скучают и строят планы на будущее, живя в выдуманном мире иллюзий, Сорди изображал одного из них, Альберто. В его персонаже было нечто от большого ребенка, беспричинно плаксивого и капризного, с его всегда неожиданными переходами от радости к раздражению, от лихорадочной увлеченности к внезапному



ощущению своей беспомощности, пустоты, никчемности существования.

Однако в этой роли сатирическое начало отсутствовало — фильм Феллини в грустных, порой иронических тонах рассказывал о пустой и бесцельной жизни своего героя. Альберто скорее был героем Феллини, нежели Сорди.

И лишь в фильмах «Все по домам» и «Трудная жизнь» талантливый киноактер нашел и свою тему, и своих героев. Первая из них в нашей кинопрессе рассматривалась как картина антивоенная. Между тем для критического направления итальянского кино характерно то, что антивоенные ленты всегда были здесь антифашистскими. В фигуре столь же бравого, сколь и трусливого лейтенанта-службиста Инноченце фильм обретает емкую антифашистскую значимость. Ведь фильм рассказывает о позорном и жалком времени фашистской «эры», когда солдаты, не испытывая никакого желания сражаться за «великую Италию», разбежались по домам. Несоответствие между мирными чаяниями простых итальянцев и воинственными потугами тех, кто подрядился служить фашистскому режиму в его завоевательных кампаниях, стало в фильме источником сатирической силы.

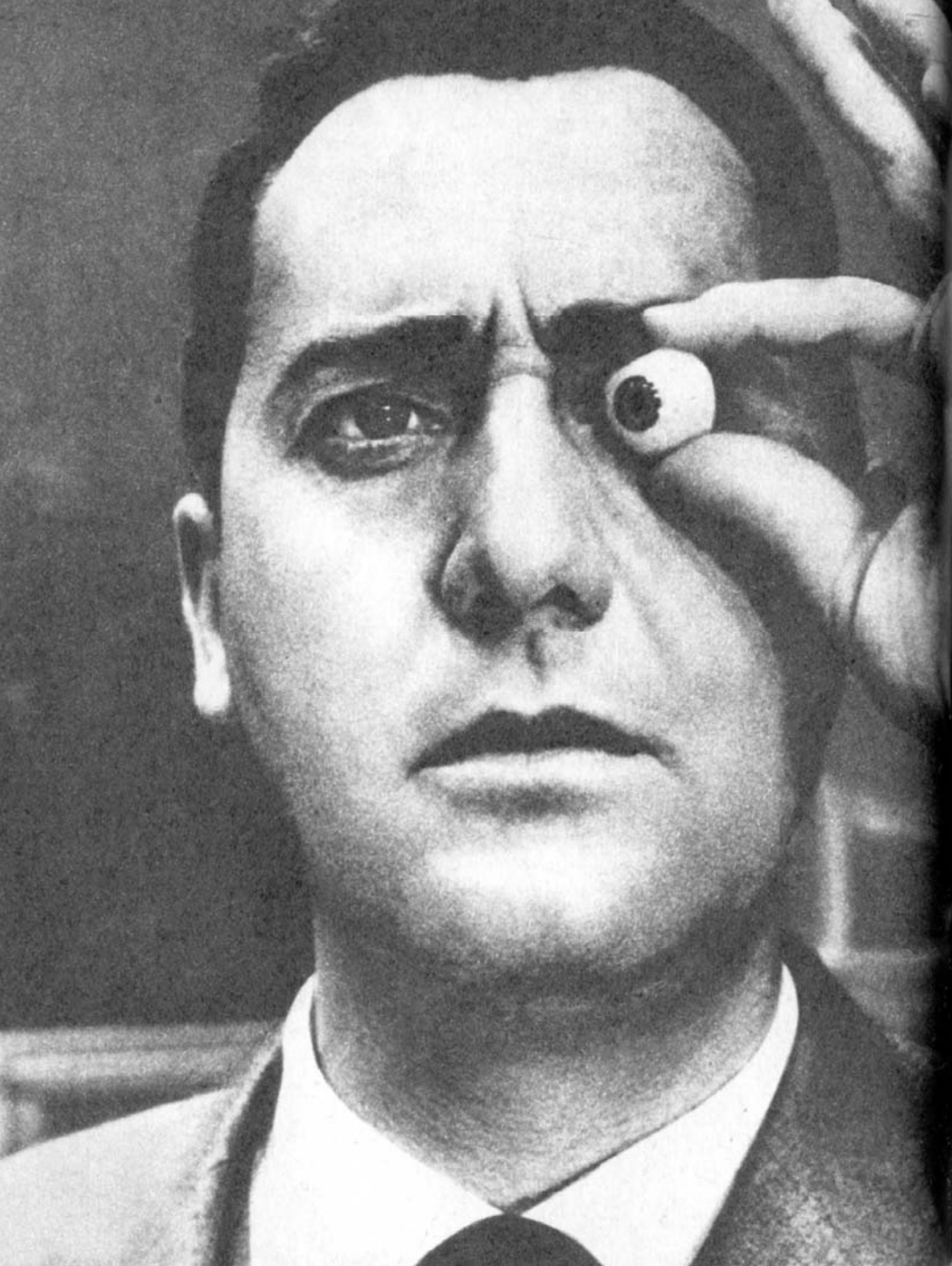
Принципиальность актерской удачи Сорди в том и состояла, что его трагикомическое дарование здесь обрело едкую саркастичность. Это закономерно — ведь в фильме изображен именно тот психологический и социальный тип, который был рожден фашизмом, его опора, пусть ненадежная, неустойчивая, но все же опора. Конечно, смешно видеть, как бравый лейтенант в последние дни «эры» ревностно заботится о чести армии — лихо топает по экрану взвод, которым самозабвенно командует Инноченце — Сорди. Смешно видеть, как он, то забегаая вперед, то оборачиваясь назад, покрикивает, увещевает, а главное, подбадривает солдат залихватскими куплетами патриотической песенки — «Близок победы час, Италия смотрит на нас!»

Однако при первых же выстрелах все разбегаются по сторонам. И вот уже славные воины бегут от опостылевшей им войны в одиночку и повзводно, бегут на попутных машинах, в поездах, на велосипедах. Среди этой сумятицы всеобщего бегства по домам лейтенант Инноченце пытается, однако, блюсти воинскую и патриотическую честь. «Ну что мне с ними делать? Отдать всех под суд?» Однако судить-то некого — взвод Инноченце сбежал в полном составе, напоследок намяв бока своему воинственно настроенному командиру. В отличие от солдат, охотно примерявших «мирную крестьянскую одежду», он с грустью расстается со своим мундиром.

Казалось бы, кому же, как не лейтенанту Инноченце, и быть надежным защитником разваливающейся фашистской империи? Ведь именно он, завоевывавший для дуче Албанию и Россию, всегда был на хорошем счету у начальства, громче всех выкрикивал фашистские лозунги, больше всех заботился о «честь взвода» и, конечно же, о своей собственной карьере. Однако актер с язвительной ироничностью показывает душевное хамелеонство своего героя. Инноченце — Сорди ставил на фашизм, пока тот был в силе. Он брал у режима напрокат его лозунги, его требования слепого подчинения, его нагловатую самоуверенность, националистическую демагогию. Теперь же, когда «эра» кончилась, ее вчерашние горластые охранники сразу меняют кожу, приспосабливаясь к новой ситуации. Сатиричность образа Инноченце — Сорди как раз и заключена в том, что актер показывает приспособленчество как жизненную философию, как духовную суть своего героя, как результат его личной, изначальной беспринципности.

- БУМ -

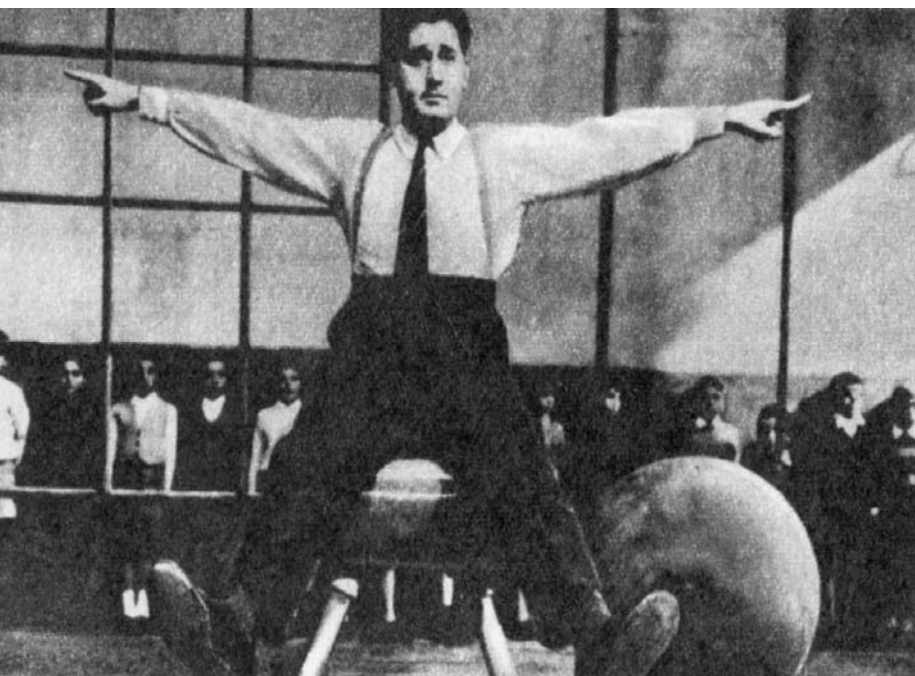






Именно здесь фильм «Все по домам» обретает силу антифашистской мысли и глубину постижения характера, сама психология которого социальна, исторична. Стоит напомнить, что Пальмиро Тольятти считал необходимым рассматривать фашизм не только с исторической, социальной и политической, «но и с психологической точки зрения». В этом смысле сатиричность дарования Сорди, его умение раскрывать изнутри характер, психологию героя-приспособленца («В каждом из моих персонажей есть разоблачение, сатира», — говорит актер) — все это оказалось ко времени. Ведь именно в антифашистских лентах 60-х годов — «Генерал делла Ровере», «Долгая ночь 1943 года», «Рычащие годы» (в нашем прокате — «Инспектор инкогнито»), «Капо», «К оружию, мы — фашисты» — итальянское кино, исследуя проблему — фашизм и личность, — стало решать ее в аналитическом, психологическом плане (в прошлые годы эти решения были публицистическими, эмоциональными).

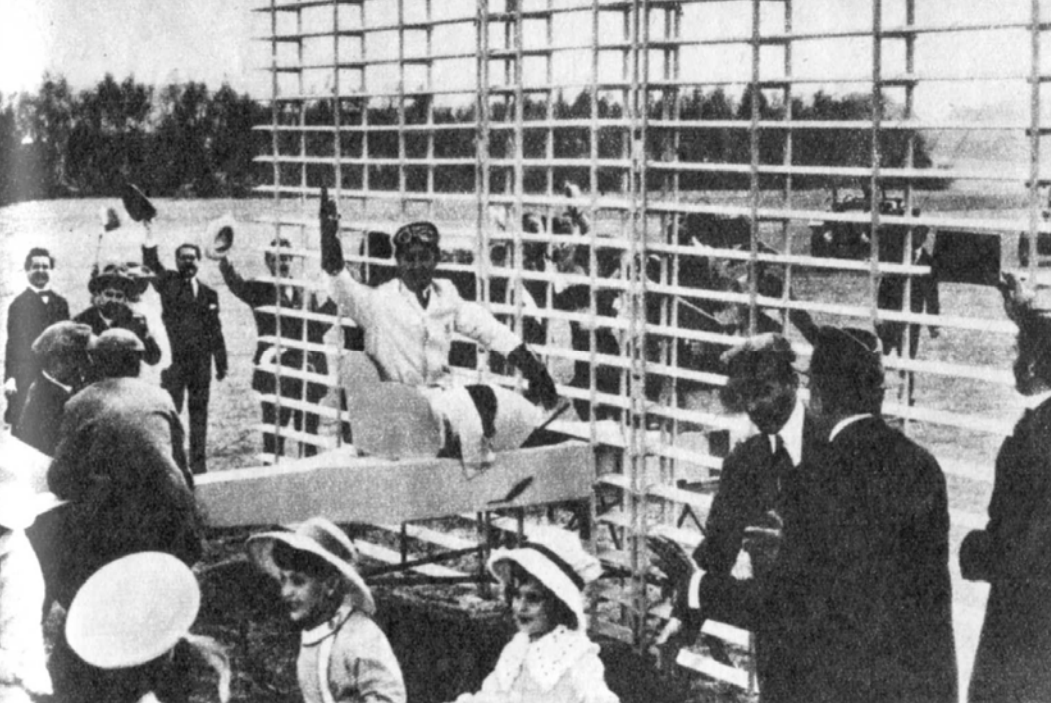
Все сказанное о характере героя Сорди, казалось бы, противоречит финалу картины «Все по домам» — лейтенант Инноченце становится повстанцем, сражаясь с немецкими оккупантами. Однако такое финальное перерождение Инноченце неоправ-



«УЧИТЕЛЬ ИЗ ВИДЖЕВАНО»

«УЛИЧНЫЙ РЕГУЛИРОВЩИК»





«ВОЗДУШНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ»

«КОМПЛЕКСЫ»



данно — сама антигероичность экранного образа Сорди мешает поверить в эту неубедительную героизацию.

Думается, что постановщик фильма, Луиджи Команчини один из зачинателей облегченно-комедийного направления нео-реализма, не рискнул до конца довериться сатирическому таланту Сорди. Неубедительность героического финала «Все по домам» в том и состоит, что актерская индивидуальность Сорди как бы отчуждается от режиссерской концовки фильма. Создатель фильма «Трудная жизнь» («Журналист из Рима») Дино Ризи оказался более чутким к сатирическому дарованию Сорди. Правда, в первых сценах «Журналиста из Рима» главный герой, Сильвио Маньоцци, предстает участником освободительного партизанского движения против гитлеровских оккупантов. Начало картины Ризи хронологически как бы продолжает экранную историю Инноченце в новых исторических условиях — крах фашистской «эры», мощное движение Сопротивления, падение монархии, установление республиканского строя, социальные бедствия и потрясения послевоенной Италии, затем период стабилизации, «экономического чуда». Однако герой остается все тем же Инноченце новых времен. Думается, что в самом продолжении экранной судьбы героя Сорди, в стремлении «вписать» фигуру героя в историческую панораму времени можно усмотреть все то же тяготение к социальному и психологическому анализу определенного человеческого типа.

Недаром «Все по домам», «Журналист из Рима», «Бум» строятся, в сущности, на сходном драматургическом принципе — герой Сорди испытывается ситуациями, которые ставят его перед проблемой выбора: приспособиться к данной ситуации, подчиниться или же противостоять ей, сохраняя свое человеческое достоинство, свою совесть, свои убеждения. Сатирическое, а вместе с ним и трагикомическое начало фильмов Сорди рождается именно в этих пробных ситуациях. Комическое несоответствие возникает здесь от лавирования героя, от его готовности приспособиться к ситуации и от его неспособности полностью отказаться от самого себя. Иными словами, приспособленец по натуре, герой Сорди каждый раз оказывается неприспособленным, вечным неудачником.

Герои Сорди всегда зависимы от ситуации. Каждый раз, когда они попадают впросак, они устраивают своеобразный комический реванш неудачников, куражась, демонстрируя с апломбом напускную браваду, мнимую беспечность, показную самоуверенность. Однако это крикливое лицедейство не столько для других, сколько для самого себя. Лишь иногда комическая маска спадает

(впрочем, ненадолго), приоткрывая подлинное лицо героя — растерянного, трагически недоуменного...

Так, например, решен образ героя «Журналиста из Рима» — лучшая актерская работа Сорди. Правда, его сатира здесь более смягчена по сравнению с фильмом «Все по домам». Смех Сорди в этой ленте — это «смех сквозь слезы». Смешно смотреть, как петушится его герой, как он, разбегаясь, «смело» плюет вслед проезжающим роскошным автомашинам. Но грустно, что тот же герой, унижаясь, презирая и стыдясь самого себя, готов поступиться многим и многим. В фильмах Сорди от смешного до печального — один шаг.

Если трагикомическому дарованию Сорди и его героям искать родословную в кинематографе, то вспоминаются фильмы Чаплина («Огни большого города», «Новые времена»). Подобно своему великому предшественнику, талантливый итальянский актер разрабатывает тему «маленького человека», пытающегося безуспешно приспособиться к новым временам. Но Чаплин всегда защищал своего горемычного героя-неудачника. У Сорди же иначе — его сатира в равной мере метит в самого героя и в окружающую его действительность.

В этом есть закономерность движения искусства, его мастеров, его классических тем, например «маленького человека». Искусство современности переосмыслило ее. История двадцатого века на своем трагическом опыте слишком хорошо познала опасность приспособленчества — жизненной философии «маленького человека». Итальянский кинематограф доказывает это фильмами и героями Альберто Сорди, его уроками смеха.



софи лорен

Согласно древнегреческому мифу, Афродита появлялась из белоснежной пены морских волн. Новые времена — новые мифы и богини, например кинематографические. Рекламная мифология кинозвезды — мифология, рожденная в Голливуде, где культ звезд, их обожествление призваны увеличивать коммерческую стоимость кинематографического товара.

Когда американское телевидение показывало фильм о Софи Лорен, то даже документальные кадры становились мифотворческими. Снимаемая на удаленном расстоянии и с нижней точки, звезда появлялась на вершине лестницы, устремленной в небо: богиня сходила на землю со своего Олимпа. Мифотворческая эстетика кинокадров здесь столь же не случайна, как сама драматургия телефильма — от задворков Неаполя, города, в бедных и нищих лачугах которого прошло голодное детство будущей звезды, до сцен, изображающих Софи Лорен на фоне ее собственного дворца постройки XVIII века под руку с мужем, Карло Понти, крупнейшим кинопродюсером.

Голливудская мифология кинозвезд не ограничивается лишь коммерческой рекламой. Она претендует на гораздо большее — утверждать и пропагандировать философию жизненной удачи, счастливого случая, модель успеха, увенчанного личной собствен-



«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ»

ностью: дворцом и мужем-миллионером. Стоит лишь вспомнить, что Голливуд с незапамятных времен и во множестве вариантов разрабатывал миф о Золушке, о бедной и красивой девушке, которой счастливый случай помог найти принца, обладающего, конечно же, чековой книжкой — этим символом жизненного идеала.

На первый взгляд артистическую карьеру Софи Лорен можно считать очередным вариантом экранной истории о Золушке. Ведь само начало ее кинематографической судьбы может служить поистине классическим примером восхождения звезды на западном экранном небосклоне: фотоснимки в иллюстрированных журналах, участие в конкурсах красоты и, как итог этого, — приглашение сниматься в фильмах. Во многих фильмах Софи Лорен будет Золушкой, попадающей из городских трущоб в роскошные отели, из толпы бедного люда — в светские салоны.

Однако при всей внешней схожести с этой рекламной мифологией жизненная и артистическая судьба Софи Лорен куда более земная. За ней, этой судьбой, жизнь многострадальной Италии военных и послевоенных лет. В то же время за экранной биографией, начавшейся дебютом в фильме «Сердца на море» (1949), —



пути и перепутья итальянского кинематографа. Интересно проследить, как жизненное, реальное входит в кинематографическую судьбу актрисы, в ее роли и как здесь соседствует творческое с коммерческим, подлинное с мнимым.

София Шиколоне (настоящая фамилия актрисы) родилась в 1934 году в одном из бедных предместий Неаполя. Коммерческий экран — итальянский и голливудский — издавна любил воспевать прелести Неаполя. Неаполь становился в фильмах чуть ли не земным раем, даже нищета была здесь привлекательной, беззаботной. Голодные и безработные всегда были веселыми, жизне-радостными — хлеб и работу им с лихвой заменяли море и солнце. Лохмотья и лачуги бедняков всегда живописны. А богатые туристы, прежде всего американцы, уставшие от своих миллионных дел, обремененные чековыми книжками и личными виллами, прямо-таки завидовали такой «простой жизни» никогда не унывающих и беспечных неаполитанцев. Лучше быть бедным, чем богатым — такова нехитрая мораль этих фильмов, в которых Неаполю суждено было стать неким городом-мифом, созданным для счастья «простого человека». Так было на экране.



«Ключ»



«ГРАФИНЯ ИЗ ГОНКОНГА», РАБОЧИЙ МОМЕНТ»





«ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА»

В жизни все было иначе. Софи Лорен, говоря о своих первых актерских попытках вжиться в образ, признавалась: когда снимались сцены, в которых надо было быть печальной, скорбной, отчаявшейся, она, не умея еще играть, просто вспоминала свое детство в Неаполе, и кинокамера лишь фиксировала эту ее «игру». И не удивительно — нужда и голод были постоянными спутниками ее детства. В доме Шиколоне не было даже кровати для детей — все спали в одной, материнской. Рано ложились спать — ведь во время сна есть не хочется. Не было игрушек — дети лепили себе куклы из хлебного мякиша, а когда уж очень донимал голод, съедали свои игрушки.

Детство было обездоленным, голодным, военным детством — фашизм привел Италию на грань национальной катастрофы. Ужасы войны, разрушенные города, погибшие люди, немецкие оккупанты, бомбежки — таковы детские впечатления будущей актрисы. После окончания войны Неаполь, освобожденный американскими войсками, жил смятенной жизнью со всеми следами социальных, нравственных и психологических потрясений военных лет. Подобно многим своим сверстникам неаполитанцам, худущая, всегда голодная девчонка охотилась за добычей — банками мясной тушонки, которую, как милостыню, бросали им солдаты-американцы. Разруха, безработица, нищенское существование, проституция. Бездомные и голодные дети осаждают американских солдат, выпрашивают у них консервы, папиросы. Девушки продают себя за пару чулок и плитку шоколада. Вспоминая это трагическое время, которое и после войны продолжало еще доламывать и добывать человеческие судьбы, Витторио Де Сика писал: «Я столько всего нагляделся, что чувствовал себя потрясенным до глубины души. Женщины разъезжали на джипах с солдатами, мужчины и мальчишки набрасывались на сигареты и леденцы, которые американцы швыряли им на землю. Я думал не столько о взрослых, сколько о детях... Глядя на этих маленьких оборванцев, я понял, до чего дошло моральное разложение нашей страны».

Именно такая Италия, трагически обездоленная, измученная войной, фашизмом, социальными бедами, нищетой, безработицей, стала главным героем неореализма — искусства, родившегося в итальянском послевоенном кинематографе. Достаточно лишь вспомнить классические фильмы неореализма — «Похитители велосипедов», «Умберто «Д» Де Сики, «Рим — открытый город» Росселини, «Рим, 11 часов» Де Сантиса, «Машинист» Джерми... А ироническое название фильма — «Неаполь — город миллионеров» говорит само за себя. Правда жизни была не только социаль-



«ЗАТВОРНИКИ
АЛЬТОНЫ»

ным, эстетическим, но и нравственным, этическим кредо неореализма, сразу же противопоставившего себя коммерческому кинематографу, символ которого — Голливуд.

Однако в те годы, когда Софи Лорен только еще начинал свою экранную карьеру, снимаясь статисткой в эпизодических ролях, неореализм переживал глубокий идейный и художественный кризис. Все чаще стали появляться фильмы, которые перенимали и заимствовали у неореализма его темы, героев, стилистику, внимание к повседневной жизни простых людей с их бедами, надеждами, разочарованиями. Все чаще и чаще коммерческий кинематограф стал гримировать себя под неореализм. Будучи неореалистическими лишь по внешности, такие фильмы выхолащивали самую суть неореализма — его жизненную правду, реальный драматизм коллизий, человеческих судеб.



Недаром этот коммерческий неореализм итальянская кинокритика называла «розовым» — за легковесность содержания, откровенную развлекательность, «раскрашенность» жизненных картинок. Даже лохмотья и лачуги выглядели на экране живописными, особенно в тех случаях, когда действие фильмов происходило в Неаполе, вновь ставшем городом любви, песен и беспечной жизни под ярким солнцем.

И по какой-то иронии кинематографической судьбы именно Софи Лорен, жизненная биография которой столь «неореалистична» по своему происхождению, пришлось стать звездой «розового неореализма» в коммерческих лентах толка «Хлеб, любовь и...», «Бедность и благородство», «Прекрасная мельничиха».

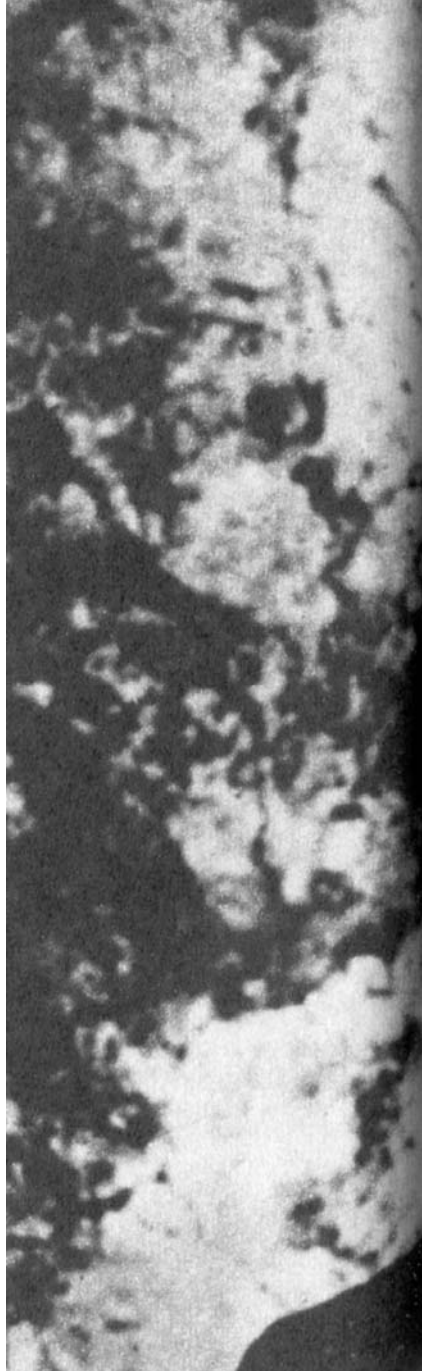
Впрочем, в таком начале кинематографической карьеры есть закономерность. Ведь уже с юных лет Софии Шиколоне ее мать, в

прошлом неудавшаяся актриса, жила страстью — сделать дочери во что бы то ни стало карьеру в кино. Для практически мыслящей синьоры Шиколоне эта карьера означала одно — вырваться из нужды, выиграв счастливый билет в очередном розыгрыше кинематографической лотереи, схватить свой миг удачи. Ставка была — внешность старшей дочери Софии. Между тем сама она, будучи с детства робкой, замкнутой, считала себя некрасивой. К тому же она не была уверена в своем артистическом призвании, намереваясь стать учительницей в школе. Синьоре Шиколоне пришлось терпеливо объяснять разницу между более чем скромным существованием учительницы и положением будущей звезды.

Путь к экрану был нелегким, порой унижительным. И не удивительно — ведь только в сентиментальных голливудских киносказках о современных Золушках сама судьба ведет их за руку (впрочем, серьезные американские фильмы, например «Всё о Еве», показывают без грима и саму Золушку, и историю ее карьеры). В жизни все иначе — для коммерческого кинематографа красивая внешность всегда имела товарную стоимость, которая менялась в зависимости от рыночного спроса.

А как раз к тому времени в западном кинематографе все чаще,

«ЧОЧАРА»





все настойчивее стал рекламироваться и утверждаться на экране новый тип звезды — ярко выраженного эротизма, агрессивной женственности. Именно на нее возрос рыночный спрос, подогреваемый рекламой новых богинь — сексбомб. Вряд ли можно счесть случайным, что именно в эти годы начинаются их карьеры: во Франции — Брижитт Бардо, в США — Мэрилин Монро, в Италии — Софи Лорен.

Но прежде чем оказаться ходким кинематографическим товаром, ей пришлось быть ходячим товаром — сама синьора Шиколоне стала личным рекламным агентом дочери. Фотографии ее начали появляться на обложках иллюстрированных журналов сомнительного толка — вызывающие эротические позы, смелые декольте. Как говорится, товар налицо. Поначалу предложение превышало спрос, и хваткая синьора Шиколоне, не веря в счастливый случай, стала вместе с дочерью обивать пороги киностудий. В поисках экранного успеха юная карьеристка была готова взяться за все — и за роли, требующие актерского мастерства и таланта, и за роли, не требующие ничего кроме внешности, даже за роли, исполнение которых требовало физической подготовки. Однажды она согласилась сняться в фильме, где героиня должна была плавать и нырять. После первой же съемки едва не утонувшую «пловчиху» вытащили из воды.

И тем не менее настойчивость, жажда успеха, внешность, рыночный спрос сделали свое — София Шиколоне стала все чаще и чаще сниматься в фильмах сперва под псевдонимом Софии Ладуро. Конечно, в коммерческих, в таких, как «Сердца на море» «Обещание», «Это был он, да, да», «Торговля невольницами»,



«БРАК ПО-ИТАЛЬЯНСКИ»

«Шесть жен Синей Бороды», «Милан миллиардеров», «Африка под морями» (здесь она впервые выступила под псевдонимом Софи Лорен).

По ее же признанию, она была в этих фильмах чем-то вроде позирующего манекена. Им же, в сущности, она была в «Аиде», в халтурных исторических боевиках типа «Атиллы», в так называемых «неаполитанских комедиях», где она выступала в однообразном амплуа темпераментной рыночной торговки, местной красавицы, побеждающей мужские сердца. Здесь она создавала чисто условный образ простой девушки из народа. И в фильмах «розового неореализма» «Жаль, что это каналья», «Счастье быть женщиной», «Женщина с реки», «Хлеб, любовь и...» от восходящей звезды ничего не требовали, кроме внешности, умения быть привлекательной даже в самом бедном «неореалистическом» платье.

Крупным планом и в смелых ракурсах давалась пышная и чувственная красота новой коммерческой кинодивы. Софи Лорен — актрисы в те годы просто не существовало. Писали о внешности, о размерах талии и бюста. В этой связи бульварная пресса взахлеб рассказывала о соперничестве Софи Лорен и Джини Лолобриджиды — о «войне бюстов», победу в которой суждено все-таки было одержать Софи Лорен.

Правда, в одном из интервью тех лет сама она выражала надежду, что настанет время, когда ее будут хвалить за игру, актерское мастерство, а не за фигуру. Стоит отметить, что в те годы в некоторых рецензиях на ее фильмы выражалось сожаление, что постановщики не используют бесспорные актерские возможности звезды. Однако в рыночного спроса свои права, свои законы —



постановщики предпочитали эксплуатировать лишь ее внешние данные.

Встреча с Витторио де Сика, выдающимся итальянским кинорежиссером, одним из классиков неореализма, стала поворотной в судьбе актрисы. Она встретила с художником, с искусством, а стало быть, и с подлинной, артистической славой.

Фильм «Золото Неаполя» (1955) Де Сики стал первым успехом Софи Лорен — актрисы. И хотя эта лента была коммерческой и в ее героине «пиццайоле» (торговке неаполитанскими лепешками — пиццей) было нечто условное, стилизованное под фольклор, т. е. привычное изображение неаполитанцев, все же актрисе удалось передать острохарактерное, чисто национальное своеобразие героини, душевную открытость, непосредственность, стихийный темперамент, терпкий народный юмор. Позже, девять лет спустя, в фильме «Вчера, сегодня, завтра» (первая новелла) режиссер и актриса как бы повторяют этот успех, но на более высоком художественном уровне.

Прежде чем добиться с помощью Де Сики блестящих актерских удач в его фильмах «Чочара», «Брак по-итальянски», Софи Лорен довелось сняться в ряде американских лент — Голливуд заинтересовался новой итальянской звездой. Но интерес был все тот же — коммерческий. Разница лишь в том, что ей здесь пришлось играть штампованные роли некой экзотической красавицы, чаще всего женщины с прошлым, загадочной и печальной («Ключ»), всегда одинокой, ждущей большой, настоящей любви («Легенда прошлого», «Дом моряка», «Тип женщины», «Черная орхидея», «Неаполитанский залив»). Это сковывало ее актерские возможности, делало ее роли однотипными и однотонными. Достаточно лишь назвать «Ключ» и «Любовь под вязами» — исполнение мужских ролей здесь гораздо интереснее и выразительнее.

Лишь вернувшись в Италию и выступив в антивоенном фильме Де Сики «Чочара» (1960), Софи Лорен впервые смогла создать характер трагической силы. Видимо, в этой роли актриса впервые нашла ту жизненную правду, которая ею самой была пережита в годы войны, смерти, разрушений, разбитых человеческих судеб.

Правда, в первых сценах «Чочары» ее героиня Чезира, римская лавочница, воспринимает войну лишь как досадную помеху — плохо идут торговые дела. Грубоватая, житейски оборотистая и цепкая Чезира живет лишь одной мыслью: скрыться от войны, переждать ее. Чезире в равной мере безразличны и фашисты, и партизаны. Сопротивление, немцы, союзники; не все ли равно, кто там у них победит, если лавчонка не приносит доходов, а ее дочь Розетта смертельно боится бомбежек? А так как Чезира

живет лишь ради дочурки и лавчонки, то война и все, что связано с нею, не особенно интересует героиню. У мира свои дела, у синьоры Чезиры — другие.

Свою героиню актриса изображает психологически емко, точно, многогранно: самоотверженность материнской любви соседствует с расчетливостью лавочницы, наивное простодушие с умением приспосабливаться, народное, почвенное начало с мещанскими представлениями. Чезира — Лорен вызывает жалость, горечь, усмешку и боль... Ведь для нее неминуемо придет время личной, выстраданной причастности к истории. В финальных кадрах «Чочары» на экране — почти обезумевшая от горя, трагически прозревшая, все потерявшая женщина, которая, словно ослепнув от свалившихся на нее бед и несчастий, бредет, спотыкаясь, по бесконечной дороге войны...

Премия за лучшее исполнение женской роли на Каннском кинофестивале и золотая статуэтка знаменитого «Оскара» (наиболее ценямая награда в западном мире) заслуженно увенчали эту актерскую победу Софи Лорен.

В «Браке по-итальянски» Де Сика актриса вновь нашла себя в роли обыкновенной, земной женщины, судьба и характер которой имеют национальные, социальные, жизненные корни в самой итальянской действительности.

Как в «Чочаре», так и здесь актриса показывает как бы второе рождение героини, рост ее человеческой личности, сохраняющей свою изначальную, неискоренимую человечность в самых драматических обстоятельствах жизни. Актриса показала себя мастером психологического анализа и перевоплощения, рассказав с экрана целую жизнь своей злосчастной Филумены Мартурано. В одной и той же роли Софи Лорен была жалкой и возвышенной, доверчиво-наивной и скорбной, страдающей, смешной и одновременно драматичной... Стала богатой актерская палитра — здесь и тонкий психологический рисунок, и комическое преувеличение, и взлет страстей, и бытовая характерность, сочные, чисто национальные краски в живописании простой итальянской женщины из гущи народной жизни.

В печати промелькнуло недавно сообщение о том, что крупнейший художник современного экрана Антониони собирается экранизировать брехтовскую «Мамашу Кураж» с Софи Лорен в главной роли. Вряд ли кого-нибудь это сообщение удивило. Оно лишь подтвердило очевидную истину — превращение звезды в настоящую актрису.



стефан данаилов

Молодой актер вошел в кинематограф быстро и, казалось, легко. Он занял место, которое в болгарском кино было вакантным. С ним вместе пришел молодой герой 60-х годов. Данаилов знает своего сверстника, эмоционально ощущает его порывы, иногда смотрит на него с иронией, но никогда не бывает к нему равнодушен.

Критики, как ни странно, писали, что Данаилов пришел в кино случайно. Случайным можно считать лишь его участие в детском фильме «Следы остаются». Разумеется, режиссер Петр Василев мог попасть в другую школу, и тогда другими оказались бы его актеры, с азартом разыгравшие приключения маленьких разведчиков, выследивших группу шпионов. Стефан играл в фильме не главную роль, однако его герой Веселин обладал ярко выраженным характером, был весьма активным, сообразительным, резким на слово мальчуганом. Во всяком случае определенность натуры маленького актера уже сказывалась и здесь.

Стефан рос в актерской семье. Его сестра Росица Данаилова и ее муж Иван Кондов — известные болгарские театральные актеры. С детства он слышал споры об искусстве, был знаком с театром не только из зрительного зала. Сегодня Данаилов вспоминает: «В школьные годы я никогда не думал стать актером, но по-детски

восторженно любил искусство во всех его проявлениях, о чем достаточно красноречиво говорит тот факт, что я участвовал во всех видах самодеятельности, начиная от драмкружка, хореографической группы и кончая духовым оркестром и хором».

Природное лицедейство проявлялось до поры до времени в молодежных компаниях, кумиром которых он был, и в кругу друзей. Своими бесчисленными проделками и затеями он доставлял много беспокойства семье, но очень скоро эта юношеская энергия нашла свое применение в кино.

Окончив школу, Стефан Данаилов сделал для себя выбор и выдержал конкурсные испытания в Высший институт театрального искусства в Софии, после чего последовала служба в армии. В это самое время, когда Стефан Данаилов проходил действительную службу, известный болгарский режиссер Рангел Вылчанов приступил к постановке картины «Инспектор и ночь». Данаилов был отозван на съемки, чтобы сыграть в этом фильме роль празднующегося' молодого человека, завсегдатая софийских кафе. Можно предположить, что эта роль была предложена ему режиссером по некоему типажному признаку. К тому же Стефан хорошо знал эти кафе, молодежные компании, населяющие их по вечерам.

И вот появился Том в фильме — высокий, еще тянущийся вверх подросток с напускной важностью, которая ему необходима, чтобы показаться перед своей девушкой таким лихим парнем, готовым даже в драке отстаивать ее честь. Но бравада мальчишки быстро исчезает, когда он летит кубарем, получив ловкий, профессиональный удар инспектора милиции. И вдруг совсем по-детски начинает он просить инспектора его отпустить.

Неопытность молодого актера, еще по существу не переступившего дверей театрального института, а только выдержавшего конкурс, с лихвой покрывалась его тонким чутьем и природным обаянием.

Талантливый и очень любящий актера режиссер Рангел Вылчанов на этот раз действительно не только открыл Данаилова для кино, но и помог ему создать образ, за которым просматривалась целая прослойка молодежи.

Небольшой эпизод в фильме «Безмолвные тропы» был для Данаилова своего рода «зарисовкой» образа современного молодого человека, любителя веселых компаний и праздного времяпрепровождения.

Типажность в кинематографе стала бичом многих актеров, и не всем удастся из нее вырваться. Она угрожала и Стефану Данаилову. Еще один вариант знакомого типажа появился в киносборнике новелл (1967), который состоял из двух частей. В первой его но-



«СПЕДЫ ОСТАЮТСЯ»

велле «Если нет поезда» звучал активный протест против современной разновидности мещанства, его провинциального издания. Авторы второй новеллы сборника — «Море» (сценарист Г. Бранев, режиссер П. Донев) несколько отошли от первоначального замысла. Они увлеклись импровизацией на тему о житье-бытье молодого журналиста, которого играл Данаилов, посланного корреспондентом на Солнечный берег, и их пафос разоблачения мещанства к концу фильма угасал. Критикам показалось, что авторы в своем увлечении пошли за некоторыми мастерами западного кинематографа. Но, пожалуй, здесь больше проглядывает стремление показать великолепное побережье, достаточно «сладкую жизнь» героя и свойственное его возрасту желание развлечься.

Стефан Данаилов разделил увлеченность авторов фильма и их желание создать некое кинематографическое эссе о жизни журналиста в разгар сезона, но прибавил к этому и некоторую долю иронии. С видом усталого от жизни человека совершает его герой вечерний объезд. По какому-то, уже ставшему привычным, ритуалу движется он по кругу вечерних и ночных заведений, встречается



«Инспектор и ночь»

со знакомыми, пьет, танцует и в довершение у кого-то из-под носа увозит девушку. С юношеским азартом разыгрывает актер сцены, когда изрядно захмелевший журналист хочет почувствовать себя на некоторое время героем, пролетая на бешеной скорости по ночному приморскому шоссе, пусть даже не на собственной машине. Поворот шляпы, и вот уже он чувствует себя в роли какого-то иностранца, затем шляпа сброшена, и, прильнув к рулю, Тони представляет себя гонщиком на европейских состязаниях. Молодым людям весело, и они так увлеклись, что не заметили голосовавшего в темноте пешехода.

Наутро приходит горькое похмелье, а неожиданная новость о смерти сбитого ночью человека рождает страшную догадку о возможности собственной вины. Тони спешно разыскал на берегу свою ночную спутницу и отправился с ней на место происшествия. Милиция отстранила журналиста от участия в расследовании. «Прессе здесь нечего делать», — сказали ему. Как будто угроза миновала. Он вне подозрений. Но лихорадочные воспоминания о прошлой ночи, о бешеной гонке заставляют его думать, что именно он был причиной гибели человека.

Молодые люди на берегу бушующего моря. Пережитые минуты волнения приводят к взаимным обвинениям, к истерике. Авторы фильма не снимают вины со своих героев. Они не раз подчеркнули их распушенность, цинизм, равнодушие к окружающим. Но финал должен сказать, что наступил катарсис, который вселяет надежду.

После этого фильма посыпались сравнения — как Жерар Филип, манера игры под Мастроянни, современный тип мужской красоты, в стиле Бельмондо и т. п. А Стефан Данаилов был далек от какого-либо подражания — высокий, стройный, пластичный, он разыграл этюд о молодом журналисте легко и свободно, а авторская ирония выдавала мыслящего актера. В фильме был веселый, задорный, немного позирующий Стефан, каким его хорошо знали друзья и который с легкостью изображал, а иногда немного пародировал своего сверстника.

Во все роли, подчас драматургически несовершенные, актер привносил что-то от своего «я». Он создал новый тип героя, который вошел в болгарские фильмы и принес с собой некоторые приметы времени. Его свободное движение перед камерой, естественность и органичность говорили о внутреннем чутье. Актеру необходима была интересная драматургия. Но поначалу вариации образа молодого человека были незначительными. И тем не менее молодой актер был разным.

Журналист в «Море» с его подчеркнутой экзальтацией совсем не был похож на молодого преуспевающего ученого в фильме «Запах миндаля». Спортивного типа юноша, затянутый в узкие белые брюки, немного развязный, а порой резкий и еще очень, очень юный — таков журналист. Ученый был немного постарше. Крупные очки помогают Данаилову подчеркнуть его попытку выглядеть солидно. Его движения, манера держаться выдают человека научной профессии. Это уже не быстрый, подвижный, не способный долго находиться на одном месте журналист.

По-разному складываются у героев и взаимоотношения с женщинами. Тони хватает девушку на дансинге и увозит. Молодой математик свой успех у женщин принимает как должное.

Без сомнения, Белокожее увлечен своей теорией мыслящих машин, но не пропускает случая прослыть оригиналом. Однако вся его самоуверенность и напускной цинизм исчезают с появлением радостного чувства, нахлынувшего неожиданно, как дождь, под который он попал, покинув скучное семейное торжество у профессора вместе с его юной родственницей.

Авторское отношение к роли при естественности и простоте исполнения говорило о появлении в болгарском кино своеобразно-актера.

К этому времени Стефан Данаилов закончил Высший институт театрального искусства в Софии и стал актером драматического театра в городе Пловдиве. В институте он учился у одного из наиболее ярких современных режиссеров Болгарии — Методия Андонова, именно его школа воспитала у Данаилова необходимые

современному актеру качества, позволила ему очень быстро ощутить специфику кино.

Съемки фильмов шли без перерыва, и Данаилову очень скоро пришлось расстаться с театром.

Фильм «Первый курьер» открыл как для зрителей, так и для кинематографистов новые творческие возможности актера.

Изучая архивы Одесского большевистского подполья, советский сценарист Константин Исаев обнаружил интересные материалы о деятельности болгарина Ивана Загубанского, одного из первых курьеров ленинской газеты «Искра», которая с 1900 года издавалась в Мюнхене и через Варну переправлялась в Одессу. Сценарий был написан в приключенческом жанре, за его постановку взялся болгарский режиссер Владимир Янчев. Он не хотел оказаться бесстрастным летописцем и потому стремился рассмотреть биографию болгарского революционера не только в историческом, но и в нравственном аспекте: «...героя картины Ивана Загубанского мы хотим нарисовать свежими, сочными красками, без примеси архивной пыли...»

Янчев подчеркивал, что эта картина дает ему возможность показать солидарность коммунистов разных стран, которая существовала на заре революционного движения и которая необходима сегодня. А критики недоумевали. Как могло случиться, что верный



поклонник комедии (действительно, Владимир Янчев один из создателей болгарской кинокомедии, достаточно вспомнить его картины «Любимец № 13», «Будь счастлива, Ани!», «Отпуск репортера» и др.) приступил к постановке историко-революционного фильма. Режиссер попытался рассеять эти недоумения в своих интервью со съемочной площадки. Он не считал «Первого курьера» неожиданным явлением в своей биографии и напоминал о важной для него теме, которая звучала ранее в его фильмах, теме дружбы двух наших народов. Кроме того, в сценарии Константина Исаева было много юмора, и режиссер старался сохранить его в картине.

Неожиданным для критиков был выбор Стефана Данаилова на роль болгарского революционера. Его уже привыкли видеть на экране в образах легкомысленных молодых людей. Но актер по-своему увидел Ивана Загубанского в этом фильме и понимал необходимость современного звучания образа. Своими размышлениями он поделился с корреспондентом «Советской культуры»: «И если говорить об актерской задаче, как я ее вижу, то она такова: следует всемерно подчеркнуть то, что объединяет моего героя с моими современниками, а не то, что их разделяет».

Когда фильм вышел на экран, пресса отметила новое прочтение Данаиловым образа революционера. Искра Божинова писала: «Его Иван Загубанский совершенный «герой» во всех своих проявлениях. Он красив, умен, смел, сообразителен, моральное превосходство над врагом целиком на его стороне. Одним словом, в нем собрана вся хрестоматийно знакомая и ставшая классической характеристика. И независимо от устрашающей опасности ее декларативности и тезисности, герой в интерпретации Стефана Данаилова живет с обаянием несочиненного образа».

Загубанский появляется на экране уже в первом эпизоде, в Варне. Из калитки сада выходит молодой, высокий, красивый парень. Он очень просто и убедительно объясняет Конкордии, что дальше двигаться с чемоданами, наполненными газетой «Искра», опасно, передает их товарищу, а сам провожает девушку по зарослям вдоль реки, переносит через воду в лодку и следит за тем, как она удаляется по Дунаю, пока выстрелы не заставляют его скрыться. Начиная с первого появления рождается чувство доверия к этому парню. Его простота, искренность, мягкость звучания русского языка с болгарским акцентом вызывают симпатию и так хорошо знакомое русским братское чувство к болгарам.

Режиссер Владимир Янчев прибегает к резким контрастам, что дает возможность показать глубину и объемность образа. В сценах у себя на родине Иван Загубанский прост. Он помогает старикам готовить вино. В обстановке уютного сада, где зреет вино-



«ЧЕРНЫЕ
АНГЕЛЫ»

град и открывается широкая морская даль, Иван в своей стихии. Но вот Загубанский — Данаилов отправляется на пароходе с ценным грузом и сразу становится как бы другим человеком. Преуспевающий коммерсант с хорошими манерами, он предупрежден в обращении, остроумен. Мы видим его умелым конспиратором в Одессе. Как близкий, хороший друг встречается он с юными подпольщиками и обнаруживает сильный, стойкий характер в борьбе со своим главным противником, полицейским начальником Критским. Именно в этих сценах моральное превосходство болгарского революционера над умным и хитрым противником очевидно. Широта взгляда, умение оценить положение проявляются даже в такой трудной ситуации, в которую попал Загубанский в тюрьме, оторванный от родины, без особой надежды на помощь. Многие месяцы провел Загубанский в тюрьме. Данаилов говорит нам о его выдержке, силе воли, ясности ума; за месяцы испытаний герой не потерял чувство юмора.

Стефан Данаилов обладает тонким чувством юмора и умеет передать его на экране с большим тактом и мастерством, более того, этот юмор помогает актеру создать особый национальный колорит образа, оттеняющий его здоровое жизненное начало.

Если в фильме нет всей истории Ивана Загубанского (участника первого в мире антифашистского сентябрьского восстания

«НА КАЖДОМ
КИЛОМЕТРЕ»



1923 года в Болгарии, одного из первых курьеров ленинской «Искры», доставившего десять транспортов, а при переправке одиннадцатого схваченного жандармами по доносу провокатора), то есть образ, несущий в себе черты болгарских революционеров, их благородство, рыцарское служение революционному делу, огромную силу внутренней убежденности, так хорошо нам знакомые по деятельности Георгия Димитрова.

Сын профессионального революционера, коммуниста, Стефан Данаилов знал близко людей этого поколения, этой революционной закалки, что облегчило его проникновение в самую суть образа. Загубанский в фильме приближен к нашим современникам, его обаяние и теплота не скрылись за далью исторической дистанции.

После этого фильма у Данаилова появился свой стиль, в котором соединяются романтическая приподнятость, экспрессивность и лаконизм, а глубокие мысли передаются эмоционально и убедительно. То, что старается делать на экране Данаилов, происходит не стихийно. Он уже четко определил для себя направление поисков и по поводу современного стиля актерской игры говорит следующее:

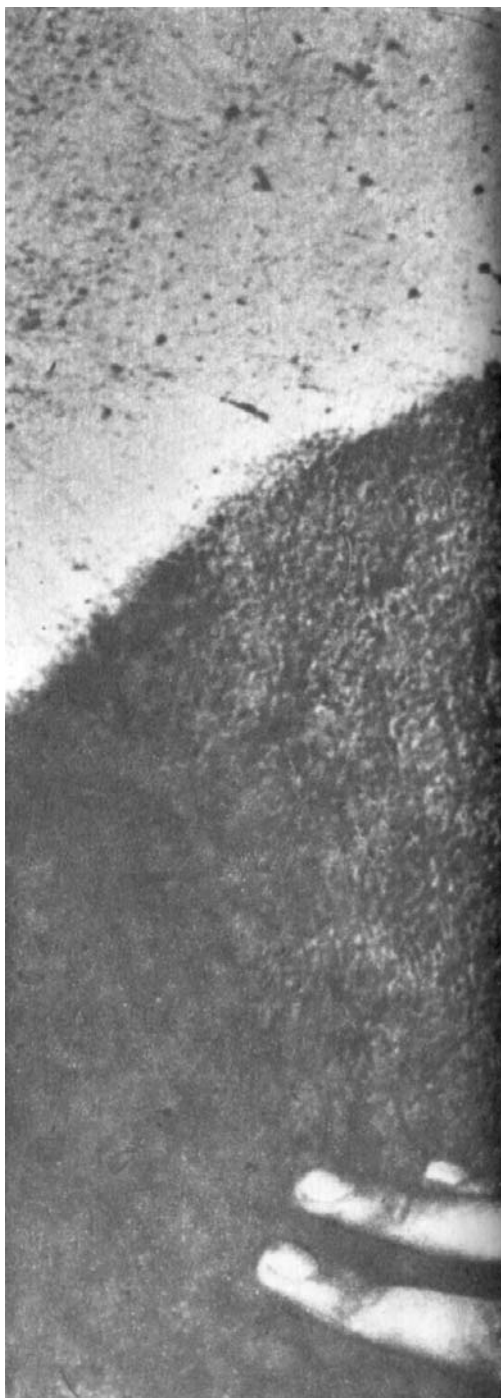
«В кино существует современный стиль актерской игры, но его трудно определить несколькими словами. И все же мне пред-

ставляется, что он отражается в характере актерского присутствия на экране. По-моему, здесь важна скупость в выборе средств и в то же время богатство деталей; эмоциональность, исключая внешнюю патетику, интеллигентность, но не резонерство. И главное... простота».

Открытие в «Первом курьере» новых сторон актерского дарования Стефана Данаилова произошло как нельзя вовремя. К этому времени группа писателей — П. Вежинов, Г. Марков, Евг. Константинов, К. Кюлюмов и Св. Бычварова — убедила руководство болгарского телецентра в необходимости создания серии фильмов, объединенных фигурой одного разведчика. Задумывая эту серию, писатели решили использовать действительные исторические факты — необыкновенные, подчас кажущиеся невероятными акции героев антифашистской борьбы. Одна новелла дала название всей серии «На каждом километре». Стефан Данаилов играл в этом многосерийном телевизионном фильме роль разведчика Николы Деянова.

Новая работа для молодого актера была необыкновенно трудной. Во-первых, телевизионные серии снимаются в очень короткие сроки и у актера нет той подготовки, которая бывает при постановке фильмов. К тому же

«ПЕРВЫЙ КУРЬЕР»







серии ставили разные режиссеры, телевизионный режиссер Неделчо Чернев и приглашенный из киностудии Любомир Шарланджиев. В этих сериях Данаилов должен был переходить от роли к роли, которые исполнял в жизни разведчик Деянов. То он был дипломатом, то вдруг становился профессиональным вором, чтобы пробраться в тюрьму и уничтожить там провокатора, то вдруг появлялся как кадровый царский офицер. Биография его героя охватывала долгий период.

После окончания съемок актер сказал корреспондентам: «Эти 15 месяцев были для меня, как говорит поэт, — песней!» — и тут же добавил: «Для меня эти 13 серий — огромный этап в моей жизни. Как будто я окончил еще второй институт, только уже киноинститут...»

Не успели завершиться съемки телевизионной серии, как Стефану была предложена роль в фильме Вило Радева «Черные ангелы». Если в телевизионном фильме герой Данаилова был вымышленной фигурой, то у Пантера, руководителя группы юных террористов в новом фильме, есть прообраз, а сценарий фильма написан по мотивам книги мемуаров Митки Грыбчевой, члена боевой группы, которой было поручено исполнение смертных приговоров над фашистскими главарями и предателями народа.

«Я постараюсь сделать так, — говорил Данаилов, — чтобы об-



раз Пантера отличался от того образа, который я создаю в близкой по теме телевизионной серии «На каждом километре». Может быть, мой подход будет определяться тем, что в телевизионной серии я играю настоящего профессионала-террориста, а в «Черных ангелах» я буду прикидываться таким. Пантер моложе и неопытнее. Я воспринимаю его как сочетание ума и необузданности, смелости и безрассудства. В эволюции его образа, мне кажется, наступит такой момент, когда он почувствует озлобление к окружающему злу и его представителям».

Когда были закончены съемки этого фильма, Данаилова уже ждала новая встреча с режиссером Петром Василевым и сценарий «Князь», написанный специально для него Банчо Бановым и Петром Василевым.

Образ юного болгарского царя Светослава Тертера интересен для болгар не только как воспоминание о борьбе народа за независимость, за создание своего национального государства, он говорит об истоках народной силы, патриотизма, преданной любви к родине. Очевидно, этот образ поможет актеру проявить свои романтические наклонности, даст возможность раскрыть глубины национального характера, который рождался в веках в несказанно трудных испытаниях.

А пока на телевизионных экранах повторяется приключенческий фильм 6 болгарском разведчике «На каждом километре», и по желанию зрителей писатели приступили к работе над его продолжением. Новые тринадцать серий расскажут о деятельности Деянова после установления народной власти, о его борьбе с врагами народа и шпионами.

Сейчас актеру 28 лет. Он стал одним из наиболее популярных молодых киноактеров Болгарии, съемки идут без перерыва. Но самое важное заключается, пожалуй, в том, что болгарскому экрану не хватало героя, пришедшего вместе с Данаиловым. Играет ли он современника или революционеров предшествующего поколения, молодой актер выражает волнения времени, его напряженность.

Галерея образов говорит не только о разнообразии актерских возможностей Данаилова, но и о яркой личности молодого художника.

ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

МАРИ ТЕРЁЧИК

Карусель (Мари), реж. З. Фабри, 1955; Два признания, реж. М. Келетти, 1957; Легенда городской окраины, реж. Ф. Мариашши, 1957; Железный цветок, реж. А. Хершко, 1958; Анна Эйдеш (Анна), реж. З. Фабри, 1958; Зонтик святого Петра, реж. Ф. Бан, 1958; Меч и игра, реж. И. Фехер, 1959; Сорванец, реж. М. Семеш, 1959; Пешком в рай, реж. И. Фехер, 1959; Три звезды, реж. З. Варкони, М. Янчо, К. Видерман, 1960; Три этажа счастья, реж. Л. Хершко, 1960; Будь добрым до самой смерти, реж. Л. Раноди, 1960; Земля обетованная, реж. Дьюла Месарош, 1961; За супружество — тройка, реж. К. Видерман, 1961; Красные будни (Воскресенье в будний день), реж. Ф. Мариашши, 1962; Потерянный рай, реж. К. Макк, 1962; Осенняя божья звезда, реж. А. Ковач, 1962; Диалог, реж. Я. Хершко, 1963; Падение, реж. Ф. Мамчеров, 1963; Четыре девушки из одного двора, реж. П. Золнаи, 1964; Жаворонок, реж. Л. Раноди, 1964; Нет, реж. Д. Равес, 1965; Любить воспрещается, реж. Т. Рени, 1965; И тогда этот тип..., реж. В. Гертлер, 1966; Переулочек, реж. Т. Рени, 1966; Отелло в Дюлахазе, реж. Эва Журж, 1967; Карточный домик, реж. Д. Хинч, 1967; Ягуар, реж. Я. Демелки, 1967; Тишина и крик (жена крестьянина), реж. М. Янчо, 1968; Ребята с улицы Пал, реж. З. Фабри, 1968.

АРМИИ МЮЛЛЕР-ШТАЛЬ

Тайные браки, реж. Г. фон Вангенхайм, 1955; Пять патронных гильз (француз), реж. Ф. Байер, 1960; Королевские дети (Михаэль), реж. Ф. Байер, 1962; И твою любовь — тоже, реж. Ф. Фогель, 1962; Прелюдия 11, реж. К. Метциг, 1963; Голый среди волков (Андре Хефель), реж. Ф. Байер, 1963; Тот, кто рядом с тобой (Райнгард Маршнер), реж. У. Тайн, 1964; Единственный шанс, 1965.

АНУК ЭМЕ

Дом на море, 1946; Расцвет сил (не окончено), 1947; Веронские любовники (Джульетта), реж. А. Кайатт, 1949; Золотая саламандра (Англия), 1949; Грозовая ночь (Испания), 1951; Человек, провожающий поезда (Англия), 1952; Холодные победы (км), 1952; Багровый занавес, реж. А. Астриук, 1951; Испанская контрабанда (Англия), 1954; И для моего сердца (Англия), 1955; Я ищу тебя (Франсуаза), реж. О.-В. Фишер, 1955; Дурные встречи (Катрин), реж. А. Астриук, 1955; Нина (ФРГ), 1956; Штреземанн (ФРГ), реж. А. Браун, 1957; Все хотят меня убить (жена гангстера), 1957; Накиль, реж. Ж. Дювивье, 1957; Монпарнас 19 (Жанна Эбютерн), реж. Ж. Беккер, 1957; Путешествие (США), реж. А. Литвак, 1958; Головой об стену, реж. Ж. Франжю, 1958; Сладкая жизнь (Мадалена), реж. Ф. Феллини, 1959; Подонки, 1959; Весельчак, 1960; Нежданный (Италия), 1960, Лола (Лола), реж. Ж. Деми, 1964; Набережная собора богородицы, 1961; 8 1/2 (Луиза Ансельми), реж. Ф. Феллини, 1961; Страшный суд, 1961; Содом и Гоморра (Италия), реж. Р. Олдрич, 1962; Большие дороги, 1963; Террорист (Италия), реж. Д. де Бозио, 1963; Успех (Италия), 1963; Фуга (Италия), 1965; Мужчина и женщина (Анна), реж. К. Лелуш, 1966; Скандал (Италия), 1966; Пора нашей любви, реж. Ф. Ванчини, 1966; Жюстина, 1967; Гость из Китая, 1967; Встреча, 1967; Однажды один поезд (Бельгия), 1968; Лавка с манекеншами, 1969.

СПЕНСЕР ТРЭСИ

Вверх по реке, реж. Д. Форд, 1930; Легкие миллионы, реж. Р. Браун, 1930; Небесные дьяволы, реж. Э. Сазерленд, 1932; Я и моя девочка, реж. Р. Уолш, 1932; Двадцать тысяч лет в Синг-Синге, реж. М. Кертис, 1933; Лицо в небе, реж. Г. Лахман, 1933, Власть и слава, реж. У. Говард, 1933; Шанхайское наваждение, реж. Д. Блайстон, 1933;

Безумная игра, реж. И. Каммингс, 1933; Его крепость, реж. Ф. Борзедж, 1933; Поиски несчастья, реж. Уэллман, 1934; Показуха, реж. Рейснер, 1934; Все вверх дном, реж. Д. Батлер, 1934; Мари Талант, реж. Г. Кинг, 1934; Репортер по убийствам, реж. Т. Уилен, 1935; Дантов ад, реж. Г. Лахман, 1935; Хлыст-Пила, реж. С. Вуд, 1935; Подонки, реж. У. Рубин, 1936; Ярость (автомеханик Джо Вильсон), реж. Ф. Ланг, 1936; Сан Франциско (пастор Флегенен), реж. В. Дайк, 1936; Оклеветанная леди, реж. Д. Конвей, 1936; Храбрые капитаны (рыбак Мануэль), реж. В. Флеминг, 1937; Они его вооружили, реж. В. Дайк, 1937; Большой город, реж. Ф. Борзедж, 1937; Манекен, реж. Ф. Борзедж, 1938; Летчик-испытатель (бортмеханик Ганнер), реж. В. Флеминг, 1938; Город беспризорников (пастор Флегенен), реж. Н. Торог, 1938; Стенли и Ливингстон (Стенли), реж. Г. Кинг, 1939; Я беру эту женщину, реж. В. Дайк, 1940; Северо-западный перевал (майор Роджерс), реж. К. Видор, 1940; Человек по имени Эдисон (Эдисон), реж. К. Браун, 1940; Город бума, реж. Д. Конвей, 1940; Мужчины города беспризорников, реж. Н. Торог, 1941; Доктор Джекиль и мистер Хайд, реж. В. Флеминг, 1941; Знаменитая женщина года, реж. Д. Стивене, 1942; Квартал Тортилья, реж. В. Флеминг, 1942; Хранитель пламени, реж. Д. Кьюкор, 1942; Парень по имени Джо, реж. В. Флеминг, 1943; Седьмой крест (Георг Хайслер), реж. Ф. Циннемани, 1943; Тридцать секунд над Токио, реж. М. Ле Рой, 1943; Травяное море, реж. Э. Казан, 1947; Кэсс Тимберлейн, реж. Д. Сидней, 1947; Восток восходящего солнца (Положение союза), реж. Ф. Капра, 1948; Мой сын Эдвард, реж. Д. Кьюкор, 1949; Адамово ребро, реж. Д. Кьюкор, 1949; Отец невесты, реж. В. Миннелли, 1950; Отцовские доходы, реж. В. Миннелли, 1951; Все против О'Хара, реж. Д. Стерджес, 1951; Пэт и Майк, реж. Д. Кьюкор, 1952; Актриса, реж. Д. Кьюкор, 1953; Сломанное копьё, реж. Э. Дмитрик, 1954; Дурной день в Блэк Роке (Джон Мак Криди), реж. Д. Стерджес, 1955; Гора, реж. Э. Дмитрик, 1956; Старик море (старик Сантьяго), реж. Д. Стерджес, 1958; Последняя победа (Фрэнк Скеффингтон), реж. Д. Форд, 1958; Пожнешь бурю (Генри Драммонд), реж. С. Креймер, 1960; Дьявол в четыре часа, реж. М. Ле Рой, 1961; Нюрнбергский процесс (судья Хейвуд), реж. С. Креймер, 1961; Как покорили Запад, реж. Г. Хесевай, Д. Форд, Д. Маршалл, 1963; Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир (комиссар полиции), реж. С. Креймер, 1963; Угадай, кто придет к обеду, реж. С. Креймер, 1967

ЖАК ТАТИ

Оскар — чемпион по теннису (к/м), 1932; Требуется крепыш (к/м), 1934; Веселое воскресенье (к/м), 1935; Отрабатывай удар левой (к/м), реж. Р. Клеман, Ж. Тати, 1936; Школа почтальонов, 1946; Праздничный день (почтальон Франсуа), реж. Ж. Тати, 1949; Каникулы господина Юло (г-н Юло), реж. Ж. Тати, 1953; Мой дядя (г-н Юло), реж. Ж. Тати, 1958; Время развлечений (г-н Юло), реж. Ж. Тати, 1967.

ТАДЕУШ ЛОМНИЦКИЙ

Два часа, реж. С. Воль, Ю. Вышомирский, 1946; Стальные сердца (Ночной взрыв) (шахтер), реж. С. Урбанович, 1948; Две бригады (Петжак), 1950; Команда (Юзеф Ветеха), реж. Я. Фетке, 1952; Солдат победы, реж. Ванда Якубовска, 1953; Пятеро с улицы Барской (Лютек), реж. А. Форд, 1954; Поколение (Стах), реж. А. Вайда, 1955; Три женщины, реж. С. Ружевич, 1957; Egoica (поручик Завистовский), реж. А. Мунк, 1958; Восьмой день недели (Гжегож), реж. А. Форд, 1958; Покушение (Марек), реж. Е. Пассендорфер, 1959; База мертвых (партизан), реж. Ч. Петельский, 1959; Каменное небо (Манюсь), реж. Эва и Чеслав Петельские, 1959; Невинные кароидеи (Базиль), реж. А. Вайда, 1960; Прошедшее время (Антони), реж. Л. Бучковский, 1961; Взорванный мост (поручик Мосур), реж. Е. Пассендорфер, 1963; Пассажирка (диктор), реж. А. Мунк, 1963; Мансарда (Хиляри), реж. К. Наленцкий,

1963; Приданое (Эдек), реж. Я. Ломницкий, 1964; Первый день свободы (Ян), реж. А. Форд, 1964; Жизнь еще раз (Якушин), реж. Я. Моргенштерн, 1965; Слово имеет прокурор (Войцех Трепа), реж. В. Хаупе, 1965; Потом наступит тишина (майор Свентовец), реж. Я. Моргенштерн, 1966; Барьер (врач), реж. Е. Сколимовский, 1966; Контрибуция (кассир), реж. Я. Ломницкий, 1967; Конюшня на Сальвадоре (Зыга), реж. П. Коморовский, 1967; Пан Володыёвский (Володыёвский), реж. Е. Гофман, 1969.

МЕРИЛИН МОНРО

Девочки из дансинга (Пегги Мартин), 1947; Как здорово любить, 1948; Асфальтовые джунгли (Анджела), реж. Д. Хьюстон, 1950; Всё о Еве (мисс Кесуэлл), реж. Д. Манкевич, 1950; Пока ты молод, 1951; Любовное гнездышко, реж. Д. Ньюмен, 1951; Давай поженимся, 1951; Ночная размовка (Пегги), реж. Ф. Ланг, 1952; Заходите, не стуча, реж. Р. Бейкер, 1952; Полный сбор О'Генри (фильм из пяти новелл О'Генри) (новелла «Фараон и церковный хорал»), реж. Г. Костер, 1952; Мы не женаты, реж. Э. Гудлинг, 1952; Веселое развлечение, реж. Г. Хокс, 1952; Ниагара, реж. Г. Хесевей, 1952; Джентльмены предпочитают блондинок (Лорелей Ли), реж. Г. Хокс, 1952; Как подцепить миллионера, реж. Ж. Негулеско, 1953; Любовь — роковая река, реж. О. Премингер, 1954; Ничего нет лучше варьете, реж. У. Ланг, 1954; Семилетняя морока, реж. Б. Уайльдер, 1954; Автобусная остановка, реж. Д. Логэн, 1956; Принц и певица из бара, 1957; Некоторые любят погорячее (В джазе только девушки), реж. Б. Уайльдер, 1959; Давай любить друг друга, реж. Д. Кьюор, 1960; Неприкаянные (Розалин Тейбер), реж. Д. Хьюстон, 1960; Надо чем-то поступиться, реж. Д. Кьюор, 1960.

АЛЬБЕРТО СОРДИ

Княжна Тараканова, 1938; Сердце в бурю, 1940; Три девушки ищут мужа, 1943; Мама моя, что за чувство! реж. Р. Саварезе, 1950; Белый шейх (белый шейх), реж. Ф. Феллини, 1952; Маменькины сынки (Альберто), реж. Ф. Феллини, 1953; Наше время, реж. А. Блазетти, 1959; Хамелеон, реж. Л. Дзампа, 1954; Холостяк, реж. А. Пьетранджели, 1956; Брависсимо, реж. Ф. д'Анико, 1957; Фортунелла, реж. Э. де Филиппе, 1957; Врач и знахарь, реж. М. Моничелли, 1957; Прощай, оружие! реж. Ч. Видор, 1958; Большая война, реж. М. Моничелли, 1959; Все по домам (Инноченце), реж. Л. Коменчини, 1960; Самый лучший врач, реж. Г. Гамильтон, 1961; Страшный суд, реж. В. де Сика, 1961; Трудная жизнь (Сильвио Маньоцци), реж. Д. Ризи, 1961; Комиссар, реж. Л. Коменчини, 1962; Член мафии, реж. А. Латтуада, 1962; Бум (Джованни Альберти), реж. В. де Сика, 1963; Учитель из Виджевано (Антонио Момбелли), реж. Э. Петри, 1963; Дьявол, реж. Г. Полидоро, 1964; Моя жена, реж. Л. Коменчини, М. Болоньини, 1964; Эти великолепные мужчины на их летающих машинах, реж. К. Анпакин, 1965; Сделано в Италии, реж. Н. Лой, 1966; Комплексы, реж. Ф. д'Амико, 1966; Лондонский туман, реж. А. Сорди, 1966; Участковый врач, реж. Л. Дзампа, 1968.

СОФИ ЛОРЕН

Сердца на море, 1949; Обещание; Это был он, да, да; Пришел настройщик; Торговля невольницами; Африка под морями; Аида (Аида); Шесть жен Синей Бороды; Милан миллиардеров; Я предводитель; Сон Зорры; Фаворитка; Встретимся в галерее; Воскресенье добрых людей; Страна колокольчиков; День в комиссариате; Две ночи с Клеопатрой; Аттила; Бедность и благородство; Странники любви; Знак Венеры; Наше время, реж. А. Блазетти, 1953; Неаполитанская карусель, реж. Э. Джаннина, 1953; Золото Неаполя, реж. В. де Сика, 1954; Жаль, что

это каналья, реж. А. Блазетти, 1955; Хлеб, любовь и..., реж. Д. Ризи, 1955; Прекрасная мельничиха, реж. М. Камерини, 1955; Женщина с реки, реж. М. Солдати. 1956; Надо измениться, реж. А. Блазетти, 1956; Счастье быть женщиной, реж. А. Блазетти, 1957; Гордость и страсть, реж. С. Крамер. 1958: Мальчик на дельфине, реж. Ж. Негулеско, 1958; Любовь под вязами (Анна), реж. Д. Манн, 1958; Ключ (Стелла), реж. К. Рид, 1959; Черная орхидея, реж. М. Ритт, 1959; Тип женщины, реж. С. Люмье, 1960; Дьяволица в розовом трико, реж. Г. Цукор. 1960; Миллинерка, реж. А. Асквит, 1961; Чочара (Чезира), реж. В. де Сика, 1961; Сид, реж. А. Манн, 1961; Мадам Сан-Жен (Сан-Жен), реж. К. Жак, 1962; Бокаччо 70, реж. В. де Сика, 1962; Альфонские узники (Иоганна), реж. В. де Сика, 1963; Падение Римской империи, реж. А. Манн, 1964; Вчера, сегодня, завтра (Аделина, Анна Мара), реж. В. де Сика, 1964; Брак по-итальянски (Филумена Мартурано), реж. В. де Сика, 1965; Операция Кроссбоу, реж. М. Андерсон, 1965; Леди Л., реж. П. Устинов, 1966; Арабеска, реж. С. Донен, 1966; Юдифь, реж. Д. Манн, 1967; Графиня из Гонконга, реж. Ч. Чаплин, 1967; Ох, уж эти призраки, реж. Р. Кастеллони, 1968.

СТЕФАН ДАНИЛОВ

Следы остаются (Веселин), реж. П. Василев, 1956; Инспектор и ночь (Том), реж. Р. Вылчанов, 1964; Море (Тони), реж. П. Донеv, 1967; Безмолвные тропы (эпизод) реж. В. Икономов, 1967; Запах миндаля (Белокожее), реж. Л. Шарланджиев, 1967 Первый курьер (Иван Загубанский), реж. В. Янчев, 1968; На каждом километре (Деянов), реж. Н. Чернев, Л. Шарланджиев, 1969; Черные ангелы (Пантер), реж. В. Радев, 1969; Князь (Светослав Тертер), реж. П. Василев, 1970.

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Выпуск шестой

Редактор Л. ФИЛАТОВА

Художники Ю. МАРКОВ. Р. БЛАУШИЛЬД

Технический редактор И ТИХОНОВА

Корректор Н. КРУГЕР

Подписано в печать VII 1971 г. Формат 60 * 84 1/16. Бум. для глубокой печати. Усл. печ. п.9,3. Уч.- изд. л. 11,09. Типаж 150 000 экз. Изд. № 6. Издательство «Искусство». Ленинград. Невский, 28. Отпечатана в Румынии. Полиграфическое предприятие «Дом Скынтейи», Площадь Скынтейи. 1. Бухарест. Цена 73 коп.

