



**АКТЕРЫ
ЗАРУБЕЖНОГО
КИНО**



Жан Поль Бельмондо

Лючия Бозе

Андре Бурвиль

Ангелика Домрезе

Богумил Кобеля

Вивьен Ли

Сара Монтьель

Род Стайгер

Мария Феликс

Юрген Фрорип

Имре Шинкович

Наум Шопов



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ 1973

а КТЕРЫ

Выпуск восьмой

ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Жан Поль Бельмондо

Лючия Бозе

Андре Бурвиль

Ангелика Домрёзе

Богумил Кобеля

Вивьен Ли

Сара Монтьель

Род Стайгер

Мария Феликс

Юрген Фрорип

Имре Шинкович

Наум Шопов

Сканирование [kaas2010](#)
Обработка&OCR [3aH3u6ap](#)

rutack.org

5 января 2014



Жан Поль Бельмондо

Этот популярнейший французский киноактер известен нашему зрителю больше по книгам киноведа, нежели из фильмов, а их у Бельмондо уже около сотни. Беглое знакомство с ним все же состоялось несколько лет назад, когда по случаю недели французского фильма на наших экранах мелькнула приключенческая лента режиссера де Брока «Человек из Рио». Может, кто-нибудь помнит?.. Древние ацтекские статуэтки, алмазный клад, бразильские зелено-голубые просторы и неземной, открыточной красоты Рио-де-Жанейро, где разыскивал булжники-алмазы герой Жана Поля Бельмондо.

Свой забавный и стандартный фильм де Брока снимал в 1963 году, и в том же году в июльской книжке журнала «Синема» французский киновед Жан Вагнер словоохотливо объяснял соотечественникам актера, что такое его легенда, его миф, живущий в сознании миллионов почитателей таланта Бельмондо. Забегая вперед, скажем, что в том же самом 63 году «наш незнакомец» Бельмондо был уже выразителем настроений определенной части послевоенной французской молодежи и ее кумиром, воплощением особого отношения к жизни — «бельмондизма», и, естественно, самым кассовым французским киноактером, «перехлестнувшим» славу недавно умершего Жерара Филипа.



Так было в шестьдесят третьем, истоки же мифа Бельмондо лежат в конце пятидесятых. Но предварим наш разговор традиционной актерской «метрикой».

Жан Поль Бельмондо родился 9 апреля 1933 года в парижском предместье Нейи-сюр-Сен. Семнадцати лет он начал свое не вполне удачное кочевье по театральным подмосткам, в двадцать — поступил в парижскую Консерваторию. С 1956 года стал сниматься — сначала у режиссеров второсортных, вроде Марка Аллегре, потом на эпизодическую роль его ангажировал прославленный Марсель Карне в картину «Обманщики».

И Бельмондо сыграл анархиста Лу, молодого любителя «сладкой жизни», нахально проводящего в жизнь растрепанную экзистенциалистскую программу золотой молодежи Сен-Жерменского предместья. Той самой молодежи, которая еще в начале пятидесятых, надев шотландские рубашки и джинсы, расплевалась со всеми родительскими внушениями, проповедовала, что все дозволено и сочиняла грошовые подражания Вийону. В своем мелодраматическом и поверхностном фильме Карне использовал редчайшую социально-историческую типажность Бельмондо. Типажность в том смысле, что на экране его долговязая фигура, обаятельная некрасивость, опрокидывающая все каноны «кинош-

ной» привлекательности, его нагловатая мина и хамские повадки как бы фокусировали в себе социально-психологические черты шалого поколения пятидесятых годов.

Того самого молодого поколения, которое по своему малолетству не могло проникнуться надеждами освобожденной Франции. Которое не знало идеалов Сопrotивления, вдохновлявших их отцов на борьбу с фашизмом. Которое верило отныне только тому, что можно было, так сказать, потрогать, всему материальному и вещественному, отмечая любые «слова» и прекраснодушие. Которое презирало нравственные ценности, упивалось собственным эгоистическим индивидуализмом и независимостью от общественных заповедей.

Выразить этот новый социальный феномен и создать свою легенду Бельмондо удалось не сразу. Своего героя Бельмондо набросал резкими штрихами в фильмах пятьдесят девятого года: «Взвесь все за и против» Клода Соте и «Двойном повороте ключа» Клода Шаброля. Эти две роли любопытны по ряду причин. У Клода Соте Бельмондо сыграл молодого вора Эрика Старка, действующего в союзе с гангстером Давосом и гибнущего от руки полиции. И впоследствии Бельмондо с переменным успехом будет упрямо создавать галерею своих гангстеров, во многом отличающихся от апробированного десятилетиями американского канона — от героев Хэмфри Богарта, молодого Спенсера Трэси или Джеймса Кегни. Гангстеры Бельмондо — чаще всего молодые люди, неосознанно и рьяно принимающие в штыки буржуазный жизненный уклад со всеми его писаными и неписаными законами. Тот же Эрик Старк одержим идеей гангстерской вольницы, бунтарски и антибуржуазно окрашенной, — пускай он утверждает извращенную и безнравственную норму поведения, но покорному «быдлу», тупо почитающему законы, оберегающие его сытое и растительное существование, уподобиться не желает.

С самого начала кинематографической карьеры коммерческое кино адаптировало и по-своему приручило бунтарскую природу Бельмондо, срастив ее с канонами гангстерского и черного фильма — от него, как говорится, и пошли все беды сегодняшнего Бельмондо. Но об этом после.

Другой путь использования Бельмондо в кинематографе обозначен в его роли Ласло Ковача в картине Клода Шаброля. Каков он, этот Ласло? Да все так же дерзок, откровенно циничен и неприимим по отношению к ненавистному ему укладу, но... язвительная и уничтожающая бравада нисколько не мешает Ласло Ковачу пробраться в ультрабуржуазную, даже патриархальную се-





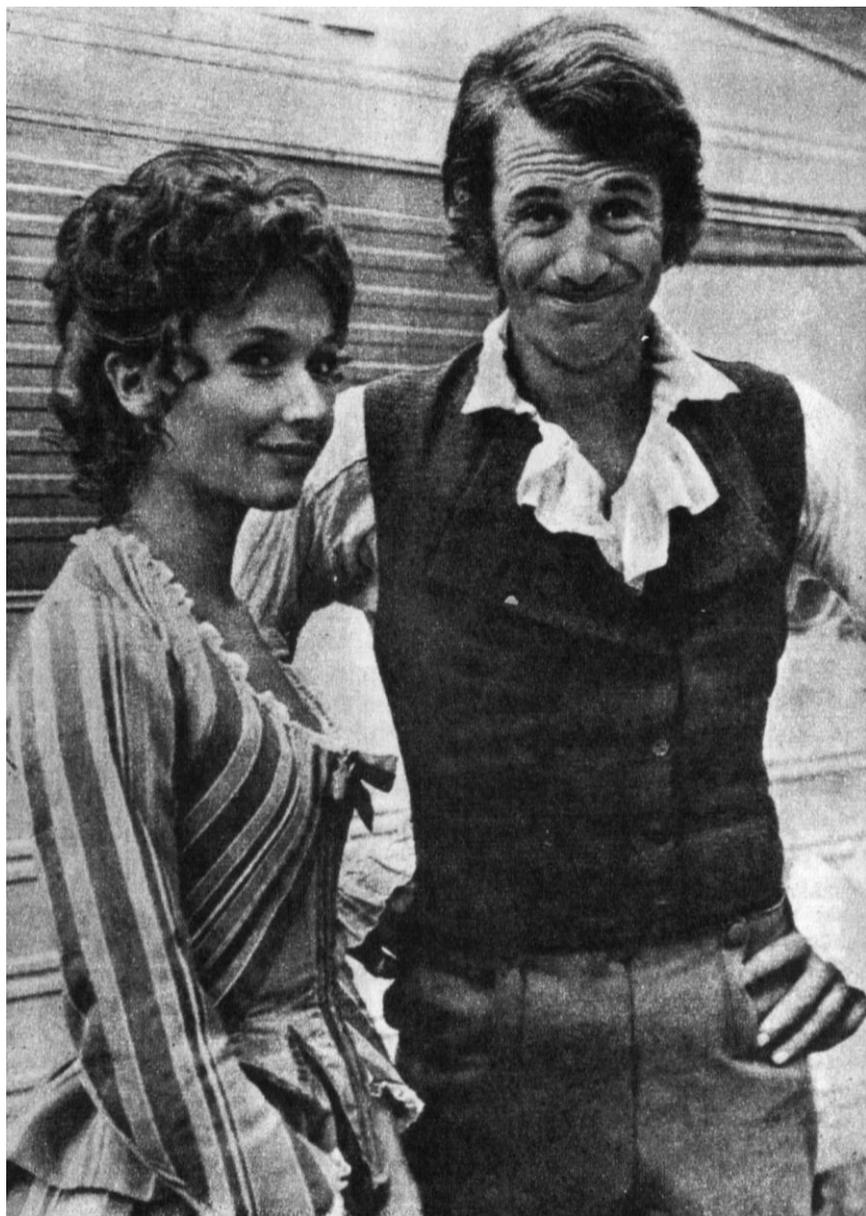
мейку с твердым намерением прибрать к рукам капиталы вместе со смазливой и глуповатой дочкой. Судя по анархическому запалу его филиппик в адрес сыночка из хорошего дома Анри, Ковача можно принять чуть ли не за революционно настроенного юношу, но в том-то и дело, что его мятежность мнимая, что, по сути, она лишь маска, а вернее, удобное средство урвать себе жирный кусок буржуазного пирога. Как точно писал уже упоминавшийся нами Жан Вагнер, Ласло — Бельмондо отрицает все и вся «из юношеской страсти отрицать, нежели по убеждению или из желания бороться против социальной несправедливости. Он вовсе не прочь попользоваться благами буржуазии. Его смущает не богатство, а то, что оно навязывает ему определенный образ жизни. Деньги же для Ласло должны способствовать не порабощению, а освобождению... Персонаж Бельмондо — нечто вроде анархиста, человек с периферии буржуазного общества, а его единственная программа: не уважать ничего и никого».

В социальной неопределенности Ласло — Бельмондо, видимо, таилась причина его неуспеха у публики — вероятно, для вящей убедительности нужно было уничтожить раздвоение Бельмондо, соединить бунтаря и гангстера в одно. Это и проделал Жан Люк Годар в своем, пожалуй, самом человечном и «не мудрствующем лукаво» фильме «На последнем дыхании», где Бельмондо сыграл свою лучшую, на наш взгляд, роль — Мишеля Пуаккара. Роль, ознаменовавшую эпоху «бельмондизма» (так окрестил социально-психологическую суть героя Бельмондо журналист Мишель Марисо), роль, ставшую для героя нашего очерка квинтэссенцией его актерского мифа.

Итак, Мишель Пуаккар, молодой человек без определенных занятий. По-детски припухлые, полуоткрытые губы, облюбованная сигарета в зубах, которую язык попеременно загоняет то в один, то в другой уголок рта, надвинутая на глаза мягкая шляпа, мешковато сидящий, не лишенный элегантно-серый костюм (вероятно, с чужого плеча) и расхлябанная походка. Сейчас он смачно выругается, украдет чужую машину и помчится куда глаза глядят, паля из пистолета (хозяин забыл в машине!) в летящие деревья и солнце. Украдет машину не из желания поживиться — сбить с рук, набить кошелек — нет, просто покататься и дать поиграть ветру его растрепанными патлами, а когда какой-то там ажан погонится за ним, он просто его прикончит, потому что нечего мешать причуде Мишеля, если ему такое взбрело на ум. И так во всем: с прямо-таки подкупающей непосредственностью заглянет к подружке легкого поведения, и, пока та что-то ему



болтает про свои делишки, Мишель столь же непринужденно опустошит ее карманы. Потом заведет шашни со смазливой американкой Патрицией, которую притягивает стопроцентность от-важного и удобного любовника и мужская бесшабашность Мишеля. В интрижке с Патрицией Мишель небрежен, рыцарствен и в то же время непочтительно развязен, — в его отношении к ней проступает тщательно скрываема жажда человеческого тепла или просто обыкновенного общения и демонстративное напле-вательство. Мишелю в общем все равно, что постель лишь на время соединяет их, психологически несовместных партнеров, как и совершенно безразлично, что Фолкнер — не любовник Патриции, а какой-то великий писатель, написавший роман «Дикие пальмы», который мусолит Патриция. Мишель знает, что полиция не даст уйти убийце ажана, что его ждет гильотина, и, как бы вопреки здравому смыслу, он, не успев понадежнее укрыть-ся от преследования, спокойно рассиживает в чужом фотоателье и строит планы поездки в Италию. А когда Патриция из страха потерять парижскую визу выдаст Мишеля, он спокойно отнесется к этому и, застигнутый полицией, бросится бежать под равно-душными взглядами прохожих. Полицейская пуля ударит в спину, он припадет к земле, опять бросится вперед и только от третьей





пули рухнет на замызганный асфальт, перед смертью бросив в лицо растерянной Патриции ругательство, и та, не поняв этого крепкого арготического словца, растерянно спросит с экрана, что оно означает...

О Мишеле Пуаккаре критики исписали сотни возмущенных и сочувственных страниц. И те и другие нередко попадают в цель. Да, Мишель Пуаккар — Бельмондо живет в беззаконии и нелегальной вольнице вовсе не потому, что таково веление необоримого рока, того самого, который некогда вел к гибели «большого Жана Габена» в удивительных лентах Марсея Карне. Мишель Пуаккар живет «на последнем дыхании» и на износ, его самоистребление совершенно сознательно: это его жизненная позиция. Он не принимает общество: ведь оно требует, чтобы ты работал, но зачем надрываться, когда можно, бездельничая, иметь деньги. Герой Бельмондо не верит ничему на слово и отвергает любую буржуазную «пропаганду», потому что, дескать, всякая болтовня о врожденной доброте человека и его возвышенных чувствах — неконкретная чепуха. Христианские заповеди отменил расхожий экзистенциализм: добро и зло — понятия амбивалентные, а права и обязанности человека зависят от ситуации («пограничной», как учат экзистенциалистские философы), а она полностью раз-

вызывает руки: все позволено и все средства хороши, только бы тебя не объедали.

Мишель Пуаккар свободно разгуливает в мире, который завоевал. В нем он сам определил себе ценности — одна из них любовь, понимаемая им сугубо утилитарно, то есть только с чисто физической стороны. Любовь — ценность относительная, а вот дружбу — мужскую, преданную дружбу стоит уважать и ценить без оговорок.

Мишель сознательно отрешился от общества, потому что не желает считаться с его регламентированным укладом — он хочет по-своему реализовать данную ему свободу. И в то же самое время он все-таки сильно отличается, скажем, от американских «бунтарей без причины» — шалых парней Марлона Брандо и Джеймса Дина, бунт которых составлял смысл их существования. Общество они не принимали, но и не думали поживиться за его счет. Программа Мишеля Пуаккара все же буржуазно окрашена.

Выломившийся из привычных отношений «общества потребления», он не прочь реализовать их наизусть. И его развязность, нахальная, нигилистическая бравада — отчасти маска: больше всего герой Бельмондо боится остаться с носом (об этом не помышляли «дикие сорванцы» Брандо и Дина). Поэтому он и «ломает комедию» — за его насмешливостью и иронией прячется душевная неуверенность, боязнь обнаружить, что тебя провели. Его сквернословие, хамство, режущая безапелляционность суждений наперекор ходячим истинам, его благоговение перед силой входят в игру. Это своеобразное выражение стыдливости, почти робости, которая ради самоутверждения превращается в зубо-скальство. Герой Бельмондо не разрушитель только потому, что внутренне слаб, а его агрессивность — скорее форма самообороны.

Разрушительную сторону героя Бельмондо и приняли в штыки «тартюфы» всех мастей, накинувшиеся в свое время на фильм Годара. Зато леваки настроенной молодежи герой Бельмондо весьма пришелся по душе. Ей в высшей степени импонировали не только его бунтарство и цинизм, но и неприкаянность, отчужденность Мишеля от общества, тоска по человеческому теплу и добрым дружественным связям.

Мишель Пуаккар явился наиболее целостным выражением актерского мифа Бельмондо. Однако Бельмондо понимал, что ему грозит опасность навсегда остаться Мишелем Пуаккаром.

Поэтому свою разрушительную легенду Бельмондо всячески разнообразит. На гребне баснословного успеха он сыграл немало вариаций своего Мишеля — в «Развлечениях» Дюпона, в фильмах



Жана Пьера Мельвиля, в «Безумном Пьеро» Годара, этом рассказе о последних романтических любовниках атомного века. Но он сыграл и роль, совершенно, казалось, противоположную своему легендарному Пуаккару — интеллигента Мишеля в фильме Витторио де Сики «Чочара», с Софи Лорен.

Левонастроенный интеллигент — «очкарик», простодушный, трогательно неловкий и не без идей — на первый взгляд резкий антипод годаровскому цинику. Но секрет и своеобразие героев Бельмондо как раз заключается в той особой ретуши, с помощью которой актер «прописывает» символический канон своей легенды. В Мишеле сквозят неприкаянность и скрытое недовольство, он боготворит силу, ведет опасную игру со смертью и презирает ее.

Подобно американцу Хэмфри Богарту, Бельмондо умеет вырвать свой персонаж из мифического штампа или полного клише. Он превосходно чувствует себя в любом обличье — будь то плутоватый священник Леон Морен или романтический мститель Картуш.

Новизна этих персонажей, по сути, во внешних оттенках и изощренных фабульных хитросплетениях. Но подчас, увлекаемый волной бешеного успеха и миллионными гонорарами, Бельмондо теряет свое лицо и просто подыгрывает знаменитостям —

удивительной Жанне Моро в «Модерато кантабиле» или престарелому Жану Габену в «Обезьянке зимой». Таких картин у Бельмондо, впрочем, не очень много.

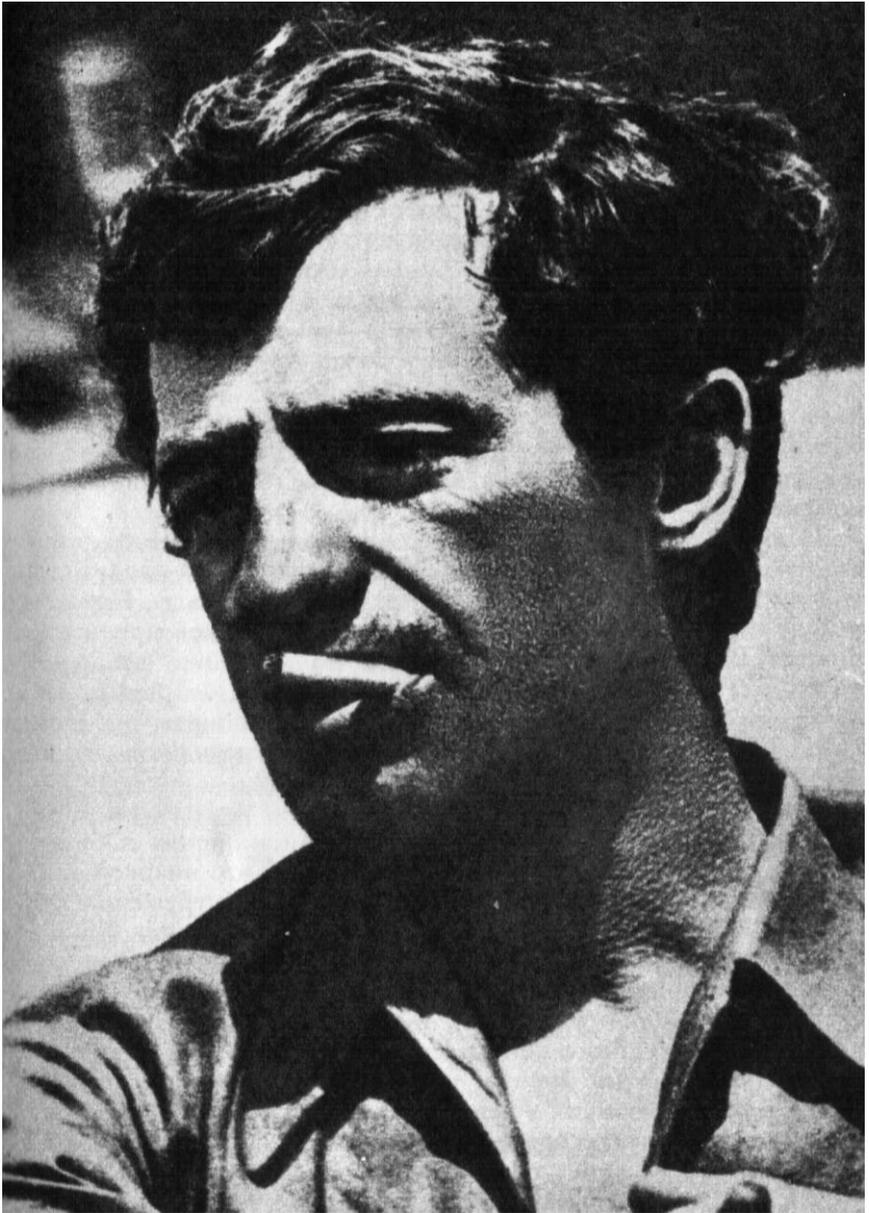
После «Безумного Пьеро» в фильме Годара Бельмондо расстался с двойниками Мишеля и с головой ушел в гангстерский и черный фильм.

В «костюмных приключенческих» он появлялся редко, разве что в «Злоключениях китайца в Китае», где Бельмондо попросту кривлялся рядом с Урсолой Андрес, демонстрирующей в сто-тысячный раз всевластие гибельных женских чар.

Гангстерский фильм для западного кинематографа второй половины шестидесятых годов — явление повсеместное. Итальянцы неуклюже возрождали его, копируя американские шедевры тридцатых годов. Законодатели этого жанра вливали в старые бурдюки свежие вина, сдобренные сиюминутными социальными или психологическими пряностями дня. Французы честно и не без юмора стряпали эти ленты по расхожим рецептам, щекоча нервы обывателю небывалыми бандитскими подвигами и будоража его дремлющие втуне «разрушительные возможности». Эти нехитрые киношные поделки Бельмондо щедро окрасил бунтарскими тонами своей индивидуальности. Более того, гангстерские фильмы Бельмондо по-своему расцветили его легенду.

Она зазвучала более конформистски, с «домашними» модуляциями и обертонами в том смысле, что гангстер Бельмондо не «взаправдашний» нарушитель буржуазного спокойствия.

В плоеной пене кружевного жабо, в радующем глаз костюме он лукаво совершает ряд сногшибательных ограблений в интерьерах начала века, пресловутой *belle époque* («Вор» Луи Малля). Такой Бельмондо — нередкий телевизионный гость, отлично вписывающийся в обжитой буржуазный уют, залитый голубым, мерцающим сиянием экрана. Бельмондо приходит развлечь скучающего буржуа и выполняет свою миссию, ни на йоту не отступая от жанра. Но есть и другой Бельмондо — вроде бывшего гонщика Франсуа Олена, гангстера под кличкой О, шофера у братьев Шварц, лихих специалистов по очистке банковских сейфов (фильм Робера Энрико «О»). Прodelки О — Бельмондо отдают штампом гангстерского сюжета, набившим оскомину, — разрыв с «шефом», собственный план ограбления банка, арест, побег из тюрьмы, похищение в союзе с дружками пятидесяти миллионов, потом ловушка Шварцев не без помощи миловидной манекенщицы Бенадетты, кровавая месть О шефам и добровольное препоручение себя заботам полиции.



«БЕЗУМНЫЙ ПЬЕРО»

Стандартность полицейского фильма налицо — ее-то посвоему и преодолевает Бельмондо, в герое которого так сильно проступает социальный изгой, бесприютный и надломленный, бросившийся в гангстерскую авантюру, чтобы хоть на миг глотнуть воздуха свободы и удачи, пожить без оглядки на предписанное, а потом за все заплатить головой.

Впрочем, далеко не всегда «гангстеры Бельмондо — все отрицатели... дерущиеся против мира в свирепой ярости обреченного», как писалось в нашей критике. И вот тому пример. В 1970 году режиссер Жак Дерэ выпустил боевик «Борсалино» о двух знаменитых гангстерах, реально державших в своих лапах Марсель в начале «незабвенных тридцатых» (время беспробудного бандитизма, которое так охотно изображает теперь американский кинематограф. Кстати, и название фильма — «Борсалино» не что иное, как модный в ту пору стиль гангстерских шляп). В этой картине Дерэ Бельмондо честно сыграл прописное «мужество» гангстеризма, и никакой нигилистической бравады не было в помине.

И это весьма поучительно — сегодняшний миф Бельмондо в стадии перерождения не только потому, что не за горами сорокалетие актера и пора, так сказать, остепениться. Бельмондо сейчас на распутье, и не случайно во французской критике раздаются редкие, но мощные голоса раздражения (скажем, по поводу его работы в неудачном фильме Франсуа Трюффо «Миссисипская русалка»). Не стоит, думается, хоронить Бельмондо, даже по первому разряду, потому что это актер редчайшего, подлинно кинематографического таланта.

Еще в начале шестидесятых Жан Габен, оказавшись с Бельмондо на съемочной площадке в картине Анри Вернея «Обезьянка зимой», сказал осаждавшим его журналистам, что никакой «новой волны» не существует, а Бельмондо — честный труженик, работающий, как когда-то работал сам Габен у Карне или Дювивье. Стоит это замечание развить. Бельмондо — актер, всем своим существом точно чувствующий фотографическую природу кино. У него редчайший дар жить, а не лицедействовать, быть, по выражению известного киноведа Зигфрида Кракауэра, «объектом среди объектов» на экране, не изменяя предельной натуральности в любой момент экранного времени. Его мимика, жесты, повадки в высшей степени кинематографичны; как удивителен и феномен его фактуры, то, что он умеет выразить лицом, голосом, телом, — та сдержанная, нервная напряженность, которую он ни на секунду не выпускает из-под контроля. Он — мастер не-

принужденной импровизации, эффектного в своей социально-психологической точности жеста.

Ведь и актерская легенда Бельмондо, главным образом, основана на «фотогении» его внешнего облика. Бельмондо нравится потому, что похож на первого встречного. Он не какой-нибудь «парикмахерский красавчик» Роберт Тейлор или ироничный, одухотворенный интеллигент Жерар Филип. Бельмондо — двойник человека из кинозала. Он восхищает своей безрассудной отвагой, игрой со смертью. Он умеет добиться своего, одержать верх. А некрасивость его — дополнительный плюс, — хоть Бельмондо и причислен к «звездному сонму», он человек обыкновенный, похожий на большинство, что привлекает особые симпатии французского зрителя.

Известный кризис превосходного актера Жана Поля Бельмондо — это кризис его исторической типажности, это изменение социально-психологической атмосферы, контактирующей с этой типажностью. Это и кризис ее «рефлектора» — французского кино, которое сейчас топчется на месте.

Конечно, в коммерческом кинематографе, независимо от его национального ярлычка, дел для Бельмондо — непочатый край — с торгового конвейера непрерывно сходят мелодрама, вестерн, комедия, костюмный исторический фильм. Сыграть в них для Бельмондо не задача. Но остановит ли он свою съемочную карусель, решит ли, что важнее — миллионы, двусмысленный ореол звезды, сплетни журнальчика «Синемонд» или серьезное искусство, действенное и очень нужное людям, и создаст ли Бельмондо новый социальный миф, подобно легенде Мишеля Пуаккара, покажет будущее. Жаль, если этого не произойдет. Очень жаль...



Кино, способное давать конкретный образ времени — вплоть до мельчайших, еле уловимых примет, вместе с тем и подчинено его деспотии больше прочих искусств. Новый день непрерываемо проецирует себя на экран: свои проблемы, веяния, тип красоты, моды. Это превращает актера, связавшего свою жизнь с кино, в подобие стайера. Длительный внутренний бег как форма существования. Сошел с дистанции — пеняй на себя. Видимо, здесь важны ровность дыхания, накопленная скорость? Так или иначе, но связь с экраном, почему-либо оборванная, восстанавливается с трудом. А чаще оказывается невозстановимой.

Когда Лючия Бозе объявила о своем намерении возобновить кинокарьеру, общей реакцией прессы было недоумение.

Тринадцать лет безраздельно отданы семье. Как она решилась после такого перерыва вернуться на съемочную площадку? Начать все заново — не юной призершей конкурсов красоты, но на пороге своего сорокалетия? Поставить на карту сразу и сегодняшний успех, и вчерашнюю славу, подвергнув ее рискованной перепроверке?

С 1955 года Бозе перестала сниматься. Газеты, преподнесшие брак «Мисс Италии» с «великим тореро» Мигелем Луисом Доминггом как сенсацию среднего калибра, с тех пор прочно забыли

об актрисе. Ее имя лишь изредка мелькало в колонках светской хроники — до поры, пока она после развода не решила вернуться в кино. Нахлынувшая волна нового интереса к бывлой знаменитости вынесла и некоторые реалии вместе с неизбежной в подобных случаях шелухой сплетен и домыслов.

Вот фотография, помеченная 1969 годом. Бозе с детьми. Их трое: очень похожи на мать, красивые, темноволосые — шестнадцатилетний Мигель, двенадцатилетняя Лючия, десятилетняя Паола. С трудом узнается в новой Бозе, мягкой, счастливой матери, та звезда итальянского экрана пятидесятых годов, которая завораживала нас своей изысканной, чуть холодноватой красотой, гордой повадкой и загадочной отрешенностью...

Но уже через год итальянский журнал «Эпока» писал: «Несмотря на тринадцатилетний перерыв, Лючия Бозе сумела занять ведущее положение в кино». Разрешился вопрос, который варьировала критика в связи с новым появлением Бозе: кто она — профессионалка, актриса или «vedette», звездочка, манекенша, всецело зависящая от внешности, пассивный объект для кинокамеры? Вопрос, скрывавший альтернативу: победа или поражение? Ведь возраст полностью исключал амплу «кинодивы», а изменившаяся внешность — возможность калькирования образов, прославивших «прежнюю» Бозе.

В кинематограф вернулась актриса. Среди последних работ Бозе — ничем не сходные между собой разноплановые роли в «Сатрикооне» Феллини, в экранизации романа Пратолини «Метелло» (реж. Болоньини), в фильме-притче братьев Тавиани «Под знаком Скорпиона»; в «Утренней звезде» («Зима на Майорке») — биографической ленте о Шопене, где, выступив в паре с английским актером Кристофером Сэндфордом, она сыграла Жорж Санд. Наконец, еще одно известие: Бозе будет Эммой Бовари. Счастливый случай, удача, признание? Ведь она получила предложение, лестное для любой первоклассной актрисы.

«Казус Бозе» тем более интересен, что все успехи и неудачи первого периода ее творчества и на самом деле были связаны с особенностями ее типажности, которая выступала на передний план в любых ролях, помогая, а подчас препятствуя воплощению образа.

Говорить, что Бозе «играла», можно только условно. Не получив профессионального образования, минимально вооруженная навыками актерской техники, она, находя опору в своей интуиции, проживала в каждом фильме отрезки времени, куски бытия, иные обстоятельства, новые ситуации.



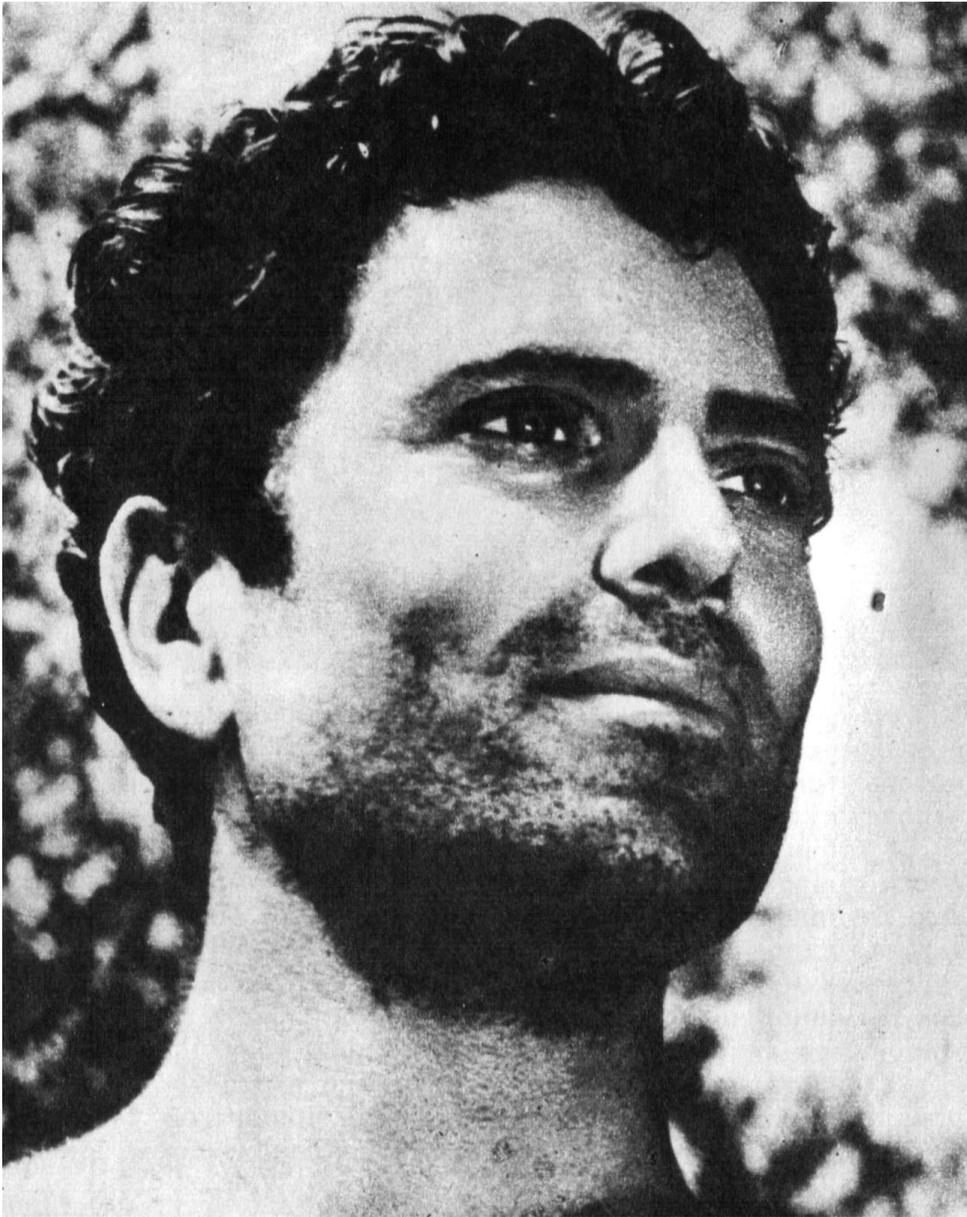
Именно «проживала». Эта примелькавшаяся характеристика в данном случае адекватно отражает суть дела. Бозе добивалась победы там, где ее внешность, ее психофизическая природа, ее человеческое существо естественно вписывались в киносюжет.

Ее удаchi выростали на основе какой-то особенной естественности существования на глазах у камеры, «которая все видит». Это случалось, если налицо было счастливое совпадение ее в высшей степени оригинальной актерской «фактуры» с драматургическими задачами материала. Тогда результат, возникавший как бы самопроизвольно, поражал точностью, не всегда достижимой при скрупулезном конструировании роли.

...Одна из самых изысканных красавиц европейского экрана пришла в кинематограф из-за прилавка миланской булочной.

Начало пути Бозе сулило классический голливудский вариант звезды.

В одно прекрасное утро Лючия просыпается самой красивой и соответственно самой счастливой девушкой Италии (заметим на будущее, что в том же национальном конкурсе 1947 года участвовала и Джина Лоллобриджида, занявшая лишь третье место). Дальнейшее подразумевалось само собой: ее увидит некий киношный Санта Клаус, продюсер (режиссер) — и стремительный взлет





ввысь, к триумфам и баснословным гонорарам. Бозе вспоминает начало своей карьеры: действительно, вскоре после конкурса к ней как-то подошел известный режиссер и сказал: «Слушай, а почему бы тебе не попробовать свои силы в кино?»

Впрочем, именно здесь история и сбилась с накатанной дорожки: заметил Бозе Джузеппе Де Сантис, знаменосец неореализма. Впервые «королева красоты» появилась на экране отнюдь не в королевском обличье: в заношенной юбке, старенькой кофте, обутая в чоче — грубую самодельную обувь пастухов. Дебютом Бозе была роль крестьянской девушки в фильме Де Сантиса «Нет мира под оливами».

Лючия Бозе естественно становится в ряд с Анной Маньяни, Сильваной Мангано, Рафом Валлоне, Массимо Джиротти. Мы воспринимаем ее как актрису неореализма. А между тем героини Бозе разрушают устойчивое представление о простой итальянке, женщине из народа, уставшей от повседневных забот, но напористой и решительной обитательнице предместий, которая по поводу каждого события выдает набор разнообразных реакций: все вслух, все громко, наружу, на людях, в диалоге с мигмом собравшейся толпой.

Уже в «Нет мира под оливами», этом патетическом утверждении «простых истин» человеческого существования, Бозе создала характер подлинно национальный и социально определенный, однако далекий от типа, который прямее всего ассоциируется с персонажами Маньяни. Неловкая и несмелая дебютантка вызывала в памяти скорее женщин «Итальянских хроник» Стендала. В ее простенькой Лючии угадывалась цельность природы, внутренняя сосредоточенность, глубинное и медленное созревание решений, которые не спешат объявить о себе, но в какой-то миг оказываются непреклонными.

Лючия может подчиниться чужой воле, но в конце концов восторжествует ее собственная. Под давлением семьи она согласилась выйти за богатого, но отвратительного по всем статьям Бонфильмо, отступилась в решающую минуту от своего возлюбленного Франческо. Чуть ли не на пороге церкви Лючия срывает с себя свадебные украшения и бросает их на землю, не слушая уговоров, пренебрегая угрозами и увещаниями, срывает молча, сосредоточенно, странно отрешенная и замкнутая.

Позже критика скажет, что драматическое дарование Бозе открыл Антониони, в фильме которого «Хроника одной любви» она снялась в том же 1950 году. Это не вполне справедливо. Уже в первой роли Бозе, пусть полунамеком, но заявила ту особенность



«ДЕВУШКИ С ПЛОЩАДИ ИСПАНИИ»

своей манеры, которая разовьется в ее доминанту: в самых острых ситуациях — минимум внешних физических действий; чем напряженнее ситуация, тем сдержаннее реакция. Персонажи Бозе всегда как бы «не договаривают», не позволяют себе до конца раскрыться — и это накладывает на них отпечаток значительности, заставляя предполагать интенсивную внутреннюю жизнь.

Такова ее Симона в фильме «Рим, 11 часов», одна из двух сотен безработных девушек, собравшихся на Ларго Чирчензе по объявлению «нужна машинистка со скромными требованиями».

Она кажется чужестранкой, случайно забредшей в ничем не примечательный окраинный квартал Рима, грубый язык и будничные трагедии обитателей которого ей непонятны. Здесь совсем не к месту и это тонкое лицо, и молчаливая сосредоточенность — все, вплоть до уже не новой, но элегантно сумочки. Девушки принимают Симону за обедневшую аристократку. Сразу видно, что она не такая, «как все». Комично, когда добродушная проститутка Катерина, желая приободрить Симону, подхватывает ее под руку, бросая очереди: «Вы что, никогда не видели двух синьор?» Но у забавной ситуации печальная подкладка. Перед угрозой нищеты все равны. В Симоне живет тот же глубоко загнанный страх, что и в разбитной Катерине, решившей покончить со своим малоодоходным ремеслом.

Ощувив своеобразный эффект облика Бозе, ее труднообъяснимое свойство выпадать из окружения, распознав ее тяготение к тону грустного одиночества и замкнутости, Де Сантис поручил ей единственную романтическую роль в своем остросоциальном фильме.

В сценарии этот образ опирался на штампы расхожего романтизма, на традиционный сюжет с бедной мансардой, укрывающей любовь полунищего художника и девушки из богатой семьи, с почтенными родителями, умоляющими вернуться в отчий дом, взаимной благородной жертвенностью любящих и конечной сентенцией о рае в шалаше. «Объективная» манера Де Сантиса и достоверность Бозе сняли с новеллы о Симоне налет мелодраматизма, придав ей социальную точность и лирическое обаяние «истории из жизни».

Бозе тонко и точно объясняет свою героиню. В романтическую рамку заключена еще одна простая истина: любовь, которая не оскорбляется тесным соседством с разговорами о невымытой посуде, с равной естественностью находящая проявление и в братском дележе последней пачки сигарет, и в отказе от житейского благополучия.



«РИМ, 11 ЧАСОВ»



Одно из самых устойчивых впечатлений этой картины, прошедшей на наших экранах лет семнадцать назад: после катастрофы Симона, чуть ли не на ходу выскочив из родительской машины, бежит к себе, в свою мансарду; осторожно, чтобы не привлечь внимания работающего в глубине студии мужа, отпирает дверь, тихо входит, неторопливо и радостно осматриваясь; поправляет постель, блаженно опускается в качалку. Только на миг Бозе позволяет зазвучать во всю мощь мелодии, настойчиво, но не совсем внятно сопровождавшей Симону. Все очень просто: она дома. Камера фиксирует преобразование этого «отчужденного» лица, которое освещается откровенным счастливым чувством.

Сравнивая Симону с другой героиней Бозе, Паолой из «Хроники одной любви», думаешь о странной множественности значений,

скрытых в «иероглифе» человеческого облика. То же лицо, та же стать, те же самые неповторимые черты индивидуального физического существования — и совершенно иной, даже полярный характер.

Если Симона говорит о значительности души, способной на естественное, цельное чувство, то Паола — о пустом и ничтожном существовании как следствии душевной атрофии. С Паолой — Бозе в итальянское кино впервые пришла излюбленная Антониони тема некоммуникабельности и отчуждения.

Паола была второй ролью Бозе. Актриса перенеслась из простодушной Чочарии в среду крупной миланской буржуазии. Девятнадцатилетняя Лючия должна была обратиться в двадцатисемилетнюю жену богатого делового человека, женщину внутренне неустроенную, скучающую среди своего благополучия, но вовсе не желающую от него отказаться.

По причуде сценариста (им был сам Антониони) героиня Бозе очутилась в клубке обстоятельств, как бы в рассеянности заимствованных у первой попавшейся уголовной ленты.

Муж Паолы, подозревая измену, посылает в город, где она раньше жила, частного детектива. На поверхность может выплыть давняя история, в которой замешаны Паола и ее прежний возлюбленный Гвидо (несколько лет назад, при неясных обстоятельствах, погибла Джованна, подруга Паолы и невеста Гвидо). Гвидо приезжает в Милан, чтобы предупредить Паолу о грозящих им обоим неприятностях; бывлые отношения между ними возобновляются. Но над ними витает страх. Возникает план убийства мужа, срывающийся в последний момент. Однако муж Паолы все-таки погибает — в случайной автомобильной катастрофе.

Эта запутанная и вместе с тем банальная фабула — лишь фон, на котором развиваются сложные и странные отношения Гвидо и Паолы, выявляются их необычные характеры, ткется замысловатый узор социальных и психологических мотивов, противоречивых побуждений, неясных чувств. И острота фабульных коллизий лишь подчеркивает зыбкость внутреннего мира персонажей, замедленность их волевых и нравственных движений.

Сразу после выхода фильма на экран журнал «Аванти» писал, что Антониони «сделал из очаровательной Лючии Бозе прекрасную актрису, которая значительно превзошла всех «роковых женщин» Голливуда».

Это замечание — курьез, свидетельство, что тема, заявленная Антониони и воплощенная Бозе, не была тогда понята. Жатва еще не созрела. Но пройдет время, и французский кинокритик

Тийе, выстраивая ретроспективу проблематики получившего мировую известность режиссера, скажет: «Фильм «Хроника одной любви», освещенный прекрасным лицом Лючии Бозе, может стать ключом ко всему творчеству Антониони».

Паола — Бозе меньше всего роковая женщина, орудие и провозвещница фатума. Она сама игрушка случайностей; за внешним спокойствием скрывается «тотальная» растерянность. Паола цепляется за Гвидо инстинктивной хваткой тонущего: связать Гвидо — общей ли прошлой виной, соучастием в преступлении, — но удержать, вырваться из одиночества. Как всегда сдержанная, Бозе не акцентирует этот мотив; он возникает как равнодействующая череды психологических состояний ее героини. Мы видим Паолу в ее роскошной спальне, снимающей грим с усталого неподвижного лица: она небрежно бросает на столик драгоценности, ей ничего не хочется — ни шампанского, ни тем более разговора с мужем, грозящего перейти в выяснение отношений. Мы видим ее в номере убогой гостиницы, вместе с Гвидо: ни страсть, ни воспоминания о Джованне, ни обсуждение деталей задуманного убийства не выводят Паолу из состояния внутренней анемии.

Предпринимая свой первый опыт игрового фильма, Антониони хотел пригласить на главную роль американку Джейн Терней, не видя вокруг ни одной итальянской актрисы, которая могла бы с ней справиться. Он не ошибся, остановив в конце концов свой выбор на Лючии Бозе: ее индивидуальность, совпав с еще не отграниченными замыслами раннего Антониони, способствовала их проявлению.

Бозе, облик которой так гармонично сливался с атмосферой фильма — тоскливыми урбанистическими пейзажами, равнодушной жизнью большого города, помогла Антониони найти стиль этого произведения, «решительно современный», по определению критика.

Она снялась у Антониони еще раз, сыграв в «Даме без камелий» (1953) драму девушки, бывшей продавщицы (что дало прессе повод говорить о биографичности образа Клары), которая попала в кинематограф волей случая, но мечтает о настоящем творчестве. Все ее усилия тщетны, надежды призрачны. Конечное поражение героини Бозе предопределено неотвратимой логикой социальных обстоятельств: механизм буржуазного кинематографа перемалывает робкие попытки Клары сохранить себя, ее честные и чистые устремления. В финале она, согласившись сниматься в коммерческих поделках, позирует под резким светом



юпитеров для рекламы своего нового фильма: вместо лица — стандартная маска улыбающейся «кинодивы».

Стремясь лишить коммерческий кинематограф «мифического ореола», доказать, что «кино — это игра денег», что соприкосновение с ним «убивает все лучшие чувства», Антониони интерпретировал историю Клары Манни как обыкновенную, каких не счесть.

Так ее сыграла и Бозе, не поднимаясь до патетики и не впадая в мелодраму. (Это действительно «Дама без камелий».) Однако ее дарование полнее проявлялось в ролях иного плана, в столкновении с более сложными натурами, с характерами, чья суть заявляет о себе не в будничном течении событий, но в острых, переломных ситуациях.



Мария Хосе начинает свою экранную жизнь в тот момент, когда машина, которую ведет эта блестящая светская дама, сбивает велосипедиста. На шоссе неподвижно лежит человек. Он еще жив. Ему можно помочь. Но в машине рядом с Марией Хосе ее любовник. Боязнь огласки толкает на преступление: любовники скрываются.

Так завязывается сюжет, позволивший Бозе показать всю силу своего драматического таланта. «Смерть велосипедиста» (реж. Хуан Антонио Бардем, 1955) — часть кинотриптиха¹, развивающего тему эгоизма в разных аспектах, различных психологических и социальных преломлениях. Бозе выпала труднейшая за-

¹ В него входят также фильмы Бардема «Главная улица» и «Мечь».

дача сыграть опустошающий эгоизм, в буквальном смысле губительный для жизни. Актриса справилась с ней блестяще. Безусловно негативный, характер Марии Хосе не превратился в фильме в одноплановую иллюстрацию авторской мысли. Бозе создала реалистический образ, страшный своей достоверностью.

В Марии Хосе есть что-то мертвенное. В роскошной гостиной своего богатого дома, в спальне наедине с мужем, в светском салоне, в церкви, в фешенебельном ресторане она кажется органичной частью мира красивых вещей.

Единственное чувство, пробивающееся сквозь непроницаемую маску холодного лица, — страх. Но и он не может быть отнесен к разряду человеческих проявлений, потому что Мария Хосе страшится одного: потерять свою удобную жизнь. Ее жизненная активность, воля, напор, стойкость (все эти качества Бозе подчеркивает) питаются только эгоизмом.

Актриса великолепна в последней сцене, когда Мария Хосе, сбив Хуана, выходит из машины проверить, действительно ли мертв — нет, не возлюбленный, не бывший жених, не единственный близкий человек, а неугодный свидетель, которого пришлось устранить. В ее пустом взгляде, в бездушном автоматизме движений — знак гибели. Она сама мертва, мертва давно. В этом крохотном эпизоде исчерпанность существования Марии Хосе передана так ясно, что когда из тумана возникает роковой силуэт второго велосипедиста и машина убийцы упадет под откос, это воспримется не как условный знак возмездия, а как логическая точка.

Актёрская «фактура» Бозе, естественно, влекла к себе режиссеров «жесткого стиля» — от Бардема, Бунюэля («Любовники завтрашнего дня», 1955) до Франческо Мазелли («Разгромленные», 1955). Но, как это ни удивительно, ее часто приглашали и на комедийные роли в простенькие картины, повествующие о «красивых, но бедных», «бедных, но счастливых», где варьировался один и тот же образ славной девушки с честными устремлениями и маленькой мечтой выйти замуж за хорошего парня. Мы видели ее один раз в подобной ленте Лучано Эммера «Девушки с площади Испании» (1952). Там Лючия предстала молоденькой швеей, поднявшейся на полступеньки выше по социальной лестнице, чем ее товарки; став манекенщицей, она сохраняет неприязнительность и верность былым привязанностям. Бозе выясняла отношения с простоватым женихом, получала пощечину от ревливой подруги, словом, старательно выполняла все, что требовал режиссер, и была «не хуже других».

Однако ее внутренняя тема и ее физическая природа шли вразрез с эстетикой облегченного «розового» неореализма, не соответствуя и сентиментально-комедийному амплу. Участие в фильмах типа «Девушки с площади Испании», «Париж — всегда Париж» Эммера или «Любовь губит» Сольдати доказало лишь профессионализм и пластичность Бозе. Подлинным успехом ни одна ее комедийная роль не увенчалась.

Лючия Бозе снималась всего семь лет: начав в девятнадцать, в двадцать шесть она ушла из кино.

Нельзя сказать, что ее судьба была овеяна удачей — скорее, наоборот.

Она создала оригинальный вариант неореалистической героини, наметив его контуры в «Нет мира под оливами». Но в ту пору неореализм уже оставил позади самые высокие свершения и шел на спад. «Рим, 11 часов», где Бозе сыграла одну из лучших своих ролей, можно считать последним взлетом этого направления.

Бозе довелось первой выразить антониониевскую тему «тотального одиночества» личности в буржуазной среде. Но если встреча Бозе с неореализмом была слишком поздней, то встреча с Антониони — слишком ранней. И всемирный успех этого режиссера, пришедший десятилетием позже, дано было разделить другой актрисе — Монике Витти.

Бозе показала себя превосходной драматической актрисой у Бардема. Итальянская критика безоговорочно высоко оценила роль Марии Хосе. Но в 1956 году, когда «Смерть велосипедиста» совершала триумфальное шествие по экранам Италии, журнал «Чинема Нуово», приводя цифры гонораров кинозвезд, заметил, что Лючия Бозе, очевидно, не очень нужна национальному кинематографу: она не только не вышла в первую финансовую шестерку, но оказалась в числе тех, чьи мизерные доходы не стоит подсчитывать.

К этому времени итальянский кинематограф начал все откровеннее превращаться в коммерческий. Его символом стала «звезда на экспорт» — Джина Лоллобриджида. Она-то и возглавила список «Чинема Нуово», опередив даже Софи Лорен и Альберто Сорди.

Бозе не могла тягаться с Джинной, хотя та не была ни талантливее, ни моложе, ни красивее (вспомним о том, как распределились призы на конкурсе «Мисс Италия», где участвовали обе актрисы). Она не годилась в идолы коммерческого кино: ее своеобразная, не стандартная красота не поддавалась тиражированию, амплуа было слишком серьезным, а человеческая натура,

видимо, не слишком податливой. И в середине 50-х годов «спрос» на Бозе был уже невелик.

В 1965 году актриса приезжала в нашу страну. Она оказалась простой, спокойной, доброжелательной и, вопреки своей фотографии, на редкость «коммуникабельной». Ей нравятся советские фильмы, она очень ценит, что наш зритель помнит ее неореалистических героинь. По словам Бозе, самая любимая из сыгранных ею ролей — Симона. Ее привязанности? Дети. Друзья. Ближе всех — семья Пикассо. Увлечения? Конечно, кино, а кроме того коррида.

Вот, пожалуй, все основное о «первой» Бозе. «Вторая» в начале своего пути.



Андре Бурвиль

Бурвиль умер несколько лет назад, но фильмы, в которых он снимался незадолго до смерти, еще продолжают выходить на наши экраны.

Например, «Большая стирка», где актер изображал бодрого учителя, весьма своеобразными средствами борющегося с телевизионной «эпидемией».

Или «Большая прогулка», где Бурвиль вдвоем с Луи де Фюнесом представляли комическую пару, в общих чертах уже знакомую нам по фильму «Разиня».

Комизм строился на противопоставлении двух персонажей. Луи де Фюнес — интенсивный, бурлящий энергией, судорожно гримасничающий, дергающийся от тика, а Бурвиль — медлительный, неловкий, очень спокойный, но туповатый — «разиня»: лучше не скажешь, всегда-то он попадает в смешные положения по своей наивности.

Луи де Фюнес безусловно обладает незаурядным даром смеяться. Его маска вызывает в зрительном зале хохот, маска Бурвиля — только усмешку.

Поэтому, должно быть, Луи де Фюнес более совершенный комик, нежели Бурвиль.

Но зато Бурвиль — не только комик и не только «маска».

Мы совсем не хотим принизить понятие «маска», а только стремимся провести демаркационную линию между маской и характером в искусстве, ибо черты того и другого были у Бурвиля.

Маска ведет свое начало от древнего театра, когда актеры действительно появлялись в масках. Затем слово «маска» стало обозначать разновидность образа, более условную, символичную, чем характер. Не будем углубляться в историю искусств и говорить о масках итальянской комедии дель арте. Лучше обратимся к гениальной маске, созданной в кино Чарли Чаплином. На примере «маленького человека» Чаплина видно, что маска, как правило, обладает постоянством внешнего облика и поведения. Маска неизменна, заданная в ней совокупность качеств всегда остается равной себе. Такой неизменной была чаплинская маска до тех пор, пока вообще не перестала существовать (после «Великого диктатора» и «Месье Верду»).

В отличие от маски, характер — другая разновидность образа — поворачивается к зрителям разными гранями, развивается на протяжении действия, обретает новые черты и может даже в корне меняться.

Маска Бурвиля родилась на эстраде в 1939 году, когда двадцатидвухлетний Бурвиль впервые стал пробовать свои силы в самостоятельных конкурсах, и окончательно окрепла, оформилась на подмостках парижского послевоенного мюзик-холла. Бурвиль нигде не учился актерскому мастерству. Создать маску ему помог имитационный дар: он подражал всем виденным в театре и на эстраде Пьеро и, кроме того, обогатил этого персонажа подмеченными в жизни чертами внешней характеристики. Сам крестьянин, Бурвиль изобразил на эстраде маску крестьянина: неловкого, наивного деревенского парня, наделенного, впрочем, незаурядной сметливостью. Такой обобщенный образ есть в любом фольклоре, он близок и русским Иванушке-дурачку и Петрушке.

Тот же персонаж стал героем первых фильмов с участием Бурвиля: «Ферма повешенного» Жана Древиля (1945), «Не так глуп», «Бел как снег» и «Сердце в руке» (эти три фильма сняты режиссером Андре Бертомье в 1947—1949 годах).

Название «Не так глуп» было символичным. Крестьянский простофиля не так глуп, как кажется. В конце всех этих фильмов выяснялось, что он умнее и хитрее тех, кто над ним потешался.

Итак, маска была создана, апробирована и пришлась кинозрителю по душе. Бурвиль до конца своих дней будет часто появляться на экране в этой комической маске, как бы мы ее ни называли: «Пьеро», «разиня» или «не так глуп».



Мастерство Бурвиля-комика достигло своего апогея в фильме Рене Клера «Все золото мира» (1961), сценарий которого писался специально для этого актера.

Герой фильма Туан — если вы помните — пастух, который пасет баранов высоко в горах. Это чистое дитя природы, непосредственное и простодушное. По воле судьбы Туан попадает в город и становится в центре внимания радио и телевидения, журналистов и репортеров. Наивностью и естественностью Туана умиляются, ее рекламируют по телевидению как результат сельской жизни на чистом воздухе: «Дорогие телезрители, посмотрите. Перед вами Туан Дюман. Он настоящий французский крестьянин. Отныне для нас всех Туан является самым знаменитым пастухом Франции. Послушайте, Туан, мы знаем, что наверху, в горах, вы часто пели, чтобы развлечь своих барашков. Так вот, для этого маленького ягненка спойте песенку, которая напомнит ему его родные места». И Туан — Бурвиль послушно поет тоненьким фальшивым голоском трогательную песенку с припевом «Бе-бе».

Словом, это все тот же, уже знакомый нам, крестьянин Бурвиля — нелепый и флегматичный, который на поверку, разумеется, «не так глуп».

Сыграна роль блестяще. Бурвиль, кстати, продемонстрировал в этом фильме свое умение легко менять маски, так как, кроме Туана, он исполнил здесь еще две роли: Матье (отца Туана) и Марсьяля (брата).

Старик Матье — ворчун, крутой и властный упрямец — полная противоположность своему инфантильному сынку Туану, который до сих пор боится отца и плачет перед ним, растирая глаза кулаком. Марсьяль — третий представитель семьи Дюман — городской щеголь (лицо почти эпизодическое, но ярко характерное).

Бурвиль менял маски в этом фильме с виртуозностью эстрадного, так сказать, «райкинского» плана. (Любопытно, что в дублированном варианте фильма три героя Бурвиля озвучивались разными актерами — очевидно, одному было бы сложно так менять голос, как это делает Бурвиль.)

Бурвиль и в других фильмах показал несколько новых комических масок: вор-святоша в «Странном прихожанине» (1963), веселый развратник в «Зеленой кобылке» (1959), учитель — невозмутимый бунтовщик в «Большой стирке» (1969).

Но главной, основной его комической маской продолжал оставаться все тот же «разиня», хотя из крестьянина он вскоре превратился в горожанина.

Вместе с тем где-то в середине пятидесятых годов Бурвиль почувствовал, что комическая маска — любая, и даже его излюбленная, тесна для него. Она была забавной, трогательной, вызывала у зрителя улыбку — но и только.

Маска Бурвиля не сумела вместить в себя и сотой доли тех обобщений и символов, которые принесла миру трагикомическая маска Чаплина, олицетворившая всех обездоленных, обойденных судьбой «маленьких людей» мира.

Да зачем метить так высоко! Не только чаплинский герой, но и маски современных Бурвилю комиков французского кино: провинциальный обыватель Фернанделя (сегодняшний Тартарен), бесхарактерный интеллигент Жака Тати, напористый, агрессивный буржуа Луи де Фюнеса были и значительнее, и смешнее, чем незадачливый растяпа Бурвиля.

Возможно, что это натяжка, но мне показалось, что в том эпизоде фильма «Все золото мира», где Туан поет по телевидению песенку «Бе-бе», потешая городскую публику, Бурвиль иронизировал над собственной маской. «Да, — как бы говорил он своим зрителям, — так вы все представляете себе французского крестьянина. И я рисую его таким, каким вы хотите его увидеть. Но я-то знаю, что на самом деле он другой».



Как бы то ни было, в середине пятидесятых годов Бурвиль начал пробовать свои силы в других, серьезных ролях. То есть И в них много смешного, но актер при создании этих образов применял иные краски, новые в палитре Бурвиля — психологические, лирические, бытово-достоверные.

В таких фильмах, как «Через Париж» (1956), «Призрачное счастье» (1958), «Нозель Фортюна» (1960), «Веские доказательства» (1962), вместо масок появились характеры.

И все же опыт комической маски не пропал даром, Бурвиль не зачеркнул его, а, напротив, использовал при создании образов-характеров.

Характеры, воплощенные Бурвилем на экране, сохранили некоторые черты комической маски этого актера.





Новый (по отношению к маске) герой Бурвиля — будь он крестьянин («Нозль Фортюна»), учитель («Призрачное счастье») или следователь («Веские доказательства») — всегда простой, обычный, ничем не примечательный с виду человек. Первое впечатление от него, что он добр, но недалек и наивен. Второе, что он не так уж прост. Но маска Бурвиля этим открытием исчерпывалась.

Создавая же характеры, Бурвиль доказывает, что простой человек — это сложный человек.

Когда мы, зрители, знакомимся с Пьером Тардиве — героем фильма Андре Кайатта «Призрачное счастье» (1958), то он кажется нам ограниченным, скучным, хотя и незлобивым обывателем. Его юную жену корбит во время свадебного путешествия отсутствие в нем чуткости и скупость. Жалея деньги на гостиничный номер, Пьер с новобрачной устраивается у друзей, которые дают им ночлег в жалкой комнатухе, отделенной от детской только занавеской. Пьер очень доволен. Незабываемы размеренные, аккуратные движения Бурвиля, когда он открывает чемодан и достает из него домашние туфли. Пьер совершенно не обеспокоен смущением своей жены (Мишель Морган). «Ну, ничего, милочка. Ведь всего одну ночь». А когда Мари-Жозе замечает: «Но ведь это

наша первая ночь, Пьер», он благодушно извиняется: «Да, верно, ты права. Я совсем забыл. Прости меня, дорогая».

Но не спешите судить его, называть грубияном, бесчувственным человеком, скупердяем. Потому что он окажется нежным, любящим мужем, прекрасным отцом, Мари-Жозе будет счастлива с ним.

Однако рассказ о Пьере Тардиве еще не окончен. Судьба в виде современного хирурга доктора Боска совершает чудо над Мари-Жозе: дает ей новое, прекрасное лицо.

Казалось бы, все основания радоваться: и ей, и ее мужу. Но не тут-то было. Пьер Тардиве бунтует. Он не хочет, чтобы его жена была красавицей.

Мари-Жозе ведет себя с ним кротко и терпеливо. Но доброго, миролюбивого Пьера как подменили. Он в ярости. Отнимает у Мари-Жозе детей. Устраивает ей невыносимую жизнь. И фактически сам толкает ее в объятия другого мужчины. А потом убивает доктора Боска за то, что тот изменил лицо его жены и тем самым разрушил его тихое семейное счастье.

Взбунтовавшийся мещанин? Но задумайтесь, прежде чем бросить камень в Пьера Тардиве. Ведь у него была своя правда. Его жизненное кредо выражено в словах: «Самое главное — это сидеть на своем месте, довольствоваться тем, что дает тебе жизнь, и говорить ей спасибо».

Бурвиль как бы раскрывает — по отношению к Пьеру — смысл метафоры: «с неба звезд не хватает». Пьер Тардиве не хочет быть баловнем судьбы, ему не нужны «звезды с неба». Он специально женится по брачному объявлению, и ему безразлична внешность жены. Он не питается иллюзиями, и ему не нравятся сказки о Золушках.

Герою Бурвиля не нужно этого нереального, кинематографического счастья и не нужно, чтобы его жена походила на кинозвезду.

Потому что он обычный человек, трезвый человек, который надеется на самого себя и опирается на реальность, который не желает исключительной судьбы.

Гораздо более привлекательный вариант бурвильевского «простого человека» — Ноэль Фортюна из фильма режиссера А. Жоффе (1960). В этом фильме Бурвиль снова играет вместе с Мишель Морган, но на этот раз она — интеллигентная и красивая женщина, а он — крестьянин. Он охраняет Жюльетту и ее семью в годы оккупации от преследования фашистов (муж Жюльетты — участник Сопротивления, пропавший без вести).



Сначала Жюльетту шокирует простонародный говор Ноэля, его «плебейство», дурные манеры. Ее первая запись в дневнике: «Он славный, но слишком уж примитивный».

Но очень скоро Жюльетта убедилась, как много в этом «примитивном» человеке и ума, и такта, и интуиции, и сердечности. И тогда она пишет: «Благодарю бога, что в моем отчаянном положении я встретила человека простого и доброго».

Маска Бурвиля была всегда статична. Образ — весь в движении. Ноэль Фортюна раскрывался перед зрителями все глубже и глубже. Кроме того, на наших глазах этот человек изменялся под влиянием любви, делался одухотвореннее.

Но в нем сохраняется трезвость простого человека. Женщина, которая в течение нескольких лет была его фактической женой и

составляла смысл его жизни, возвращается к мужу. «Как я теперь буду без тебя, Жюльетта?» — спрашивает Фортюна. Другой артист мог бы придать этому вопросу оттенок мелодраматизма. Но только не Бурвиля. Его герой Фортюна всегда отдавал себе отчет в том, что Жюльетта — существо другого мира, что он не имеет на нее права, ибо простой человек не должен рассчитывать на исключительную судьбу, на счастливый случай.

Поэтому, когда Жюльетта кричит в растерянности: «Ноэль, Ноэль, вернись!» а Фортюна, не поворачиваясь, уходит с чемоданом вдаль по дороге, — мы понимаем, что здравый рассудок, мужество и терпение помогут простому человеку выдержать этот — не первый и не последний — удар судьбы.

Критик Н. Мар справедливо заметил, что герои Бурвиля «чем-то сродни Кола Брюньону».

Действительно, в характерах, созданных Бурвилем, есть много общего с бессмертным героем повести Ромена Роллана.

Сходство начинается уже во внешности. Вспомним, как Кола описывал сам себя: «Сметливая, смешливая рожа с длинным бургундским носом, посаженным на кось, словно шляпа набекрень». Разве это не портрет Бурвиля?

Так же, как его далекий предок Кола Брюньон, герой Бурвиля надеется в жизни только на себя, на свой ум, свои руки, свое мастерство. Герой Бурвиля мог бы сказать, так же, как Брюньон: «Подсоби сам себе — тогда и король подсобит». Ноэль Фортюна мог бы тоже поднять бокал «в честь веселого французского разума, который смеется над всякой крайностью».

Простой человек Бурвиля, как Брюньон, все стерпит, переживет любую напасть и воскликнет: «Жив курилка!»

Но, вместе с тем, у персонажей Бурвиля есть существенное отличие от Кола Брюньона.

Ромен Роллан изобразил человека эпохи Возрождения и противопоставил его людям двадцатого века.

А герои Бурвиля — как раз люди двадцатого века, да еще пережившие вторую мировую войну и оккупацию Франции фашистами. В них не может быть такой полной гармоничности, такого покоя, такой раблезианской жизнерадостности, как во французе шестнадцатого — начала семнадцатого века Кола Брюньоне.

Нет в герое Бурвиля этих бьющих через край жизненных сил Брюньона, его аппетита и несокрушимого здоровья.

Маска Бурвиля-комика безотносительна ко времени и потому абстрактна. Характеры Бурвиля-актера неотделимы от бурного, беспокойного времени.



Тему связи человека со временем Бурвиль ярче всего высветил в фильме Клода Отан-Лара «Через Париж» (1956).

Действие ленты разворачивается в 1943 году, в Париже, оккупированном немцами.

Герой Бурвиля здесь — отнюдь не герой. Он, в отличие от Ноэля Фортюна, не только не помогает борцам Сопротивления, но занимается достаточно презренным делом — приработком на «черном рынке». Правда, Мартен (так его зовут) — не спекулянт, он только передает товары в чьи-то руки и получает за это гроши. Работа притом довольно опасная, но ведь надо как-то кормить семью...

На этот раз спекулянты поручили Мартену пронести ночью из одного района Парижа в другой четыре чемодана, наполненных свининой. В помощь себе Мартен берет Гранжиля — плотного, сильного, хладнокровного человека, с которым только что познакомился и который кажется Мартену подходящим напарником для этой «операции» (Гранжиля играет Жан Габен).

Итак, ночью Мартен и Гранжиль идут через Париж. Дорога нелегкая: на каждом шагу немецкие патрули и полицейские, а ходить ночью, после «комендантского часа» по Парижу французам вообще запрещено, а тем более с подозрительными чемода-





нами. Одним словом, этот проход Мартена и Гранжиля через занятый немцами Париж 1943 года совсем не похож на «большую прогулку» по оккупированной Франции, которую впоследствии проделают бурвилевский простофиля маляр вместе с дирижером — де Фюнесом, совершая по дороге смелые и очень забавные подвиги.

Аналогия с «Большой прогулкой» (1968, реж. Ури) здесь любопытна не только потому, что в обоих фильмах изображено одно и то же время, но и потому, что и распределение жизненных ампула в паре «Бурвиль — де Фюнес» («Большая прогулка») то же, что и в паре «Бурвиль — Жан Габен» («Через Париж»). Бурвиль и в том, и в другом случае — простой человек (носильщик и маляр), а его спутник — представитель артистической интеллигенции (если герой де Фюнеса — дирижер, то Габен играет художника). В фильме «Большая прогулка» это не влечет за собой никаких последствий, оба актера изображают свои обычные маски: Бурвиль — благодушную, де Фюнес — беспокойную и сердитую.

В фильме «Через Париж» Отан-Лара сопоставляет поведение простого человека — Мартена и художника, считающего себя существом высшего класса. Гранжиль полагает, что он вправе высмеивать Мартена за трусость. Сам он ведет себя вызывающе, все время нарывается на ссоры с немецкими патрулями, и по его вине оба арестованы и доставлены в фашистскую комендатуру. Там происходит то, что составляет смысловую суть фильма: Гранжиль — после краткого разговора с немецким полковником, любителем искусства, — остается на свободе, а Мартена с еще несколькими арестованными сажают в крытый грузовик и везут — в тюрьму? в концлагерь? — неизвестно.

Для Гранжиля все это предприятие со свининой было не более, чем забавное приключение. Он знал, что ему — известному художнику — нечего бояться, если он замешан только в том, что несет чемодан, с сомнительным товаром. Трусость Мартена вызывает куда больше сочувствия, чем смелость Гранжиля, который погубил своего напарника именно из-за этой показной «смелости».

Впрочем, герой Бурвиля не погиб. Опять «жив курилка»!

Финал фильма таков. Прошло десять лет. Гранжиль едет из Парижа в Лион. Он шикарно одет, посвежел, похорошел. Садясь в свой вагон и принимая чемодан через окно от носильщика, Гранжиль дает ему монету. И вдруг узнает в носильщике Мартена. Мартен, наоборот, состарился, весь как-то ссохся, стал маленьким и сутулым, на глазах появились очки в металлической оправе — похоже, нелегкими были для него эти годы, возможно, ему и в Германии пришлось поработать.

«Гранжиль!» — восклицает Мартен радостно (ни тени укора или обиды в этом восклицании). «Мартен, бедняга Мартен, — говорит ему Гранжиль, — ты так до сих пор и таскаешь чемоданы?»

Поезд уже тронулся — Мартен лишь успевает развести руками. Но столько в этом произвольном жесте и растерянности, и горечи, и одновременно юмора и беспечности, что и десятки слов не смогли бы выразить такого сложного сплава чувств.

Да, герой Бурвиля всегда «таскал чемоданы» и не мог (да и не хотел) переложить свой груз на плечи других. Его следователь Годэ — замкнутый и чуть аскетичный — наперекор коллегам и наперекор собственной карьере искал в одиночку «веские доказательства» для обвинения дамы из высшего общества; Пьер Тардиве несет бремя свалившегося на него и ненужного ему «призрачного счастья»; Ноэль Фортюна является единственной опорой семьи Жюльетты в трудные годы, а потом оказывается лишним в этой семье и уносит свой чемодан (опять чемодан!) в неизвестность.

И теперь, когда актера уже нет в живых, стало особенно ясно, что созданный Бурвилем сложный характер простого человека, справляющегося с тяготами французской жизни военного и послевоенного времени, гораздо более обобщен, содержателен и человечен, чем его комическая маска «разини».



Ангелика Домрѐзе

В 1965 году на экраны ГДР вышел фильм Иоахима Хасслера «Хроника одного убийства»...

Перед элегантным и современным зданием в одном из западно-германских городов собралась толпа граждан. Респектабельный господин с нагловатым и жестким лицом деловито благодарит граждан за оказанное ему доверие — он избран бургомистром. Пока тянется эта чинная церемония, камера, неторопливо панорамируя собравшихся, задерживается на лице молодой женщины. Недоумение, боль, даже ненависть — чувства, читаемые в ее взгляде, резко контрастируют с вялым любопытством толпящихся обывателей. Ясно, что разглагольствующий господин занимает ее по каким-то особым причинам. Предположение оправдывается в следующем эпизоде, когда эта женщина достанет из сумочки пистолет и равнодушно выстрелит в спускающегося по лестнице новоявленного бургомистра, потом бросит на пол пистолет и выйдет из вестибюля. Эту героиню фильма и сыграла Ангелика Домрѐзе...

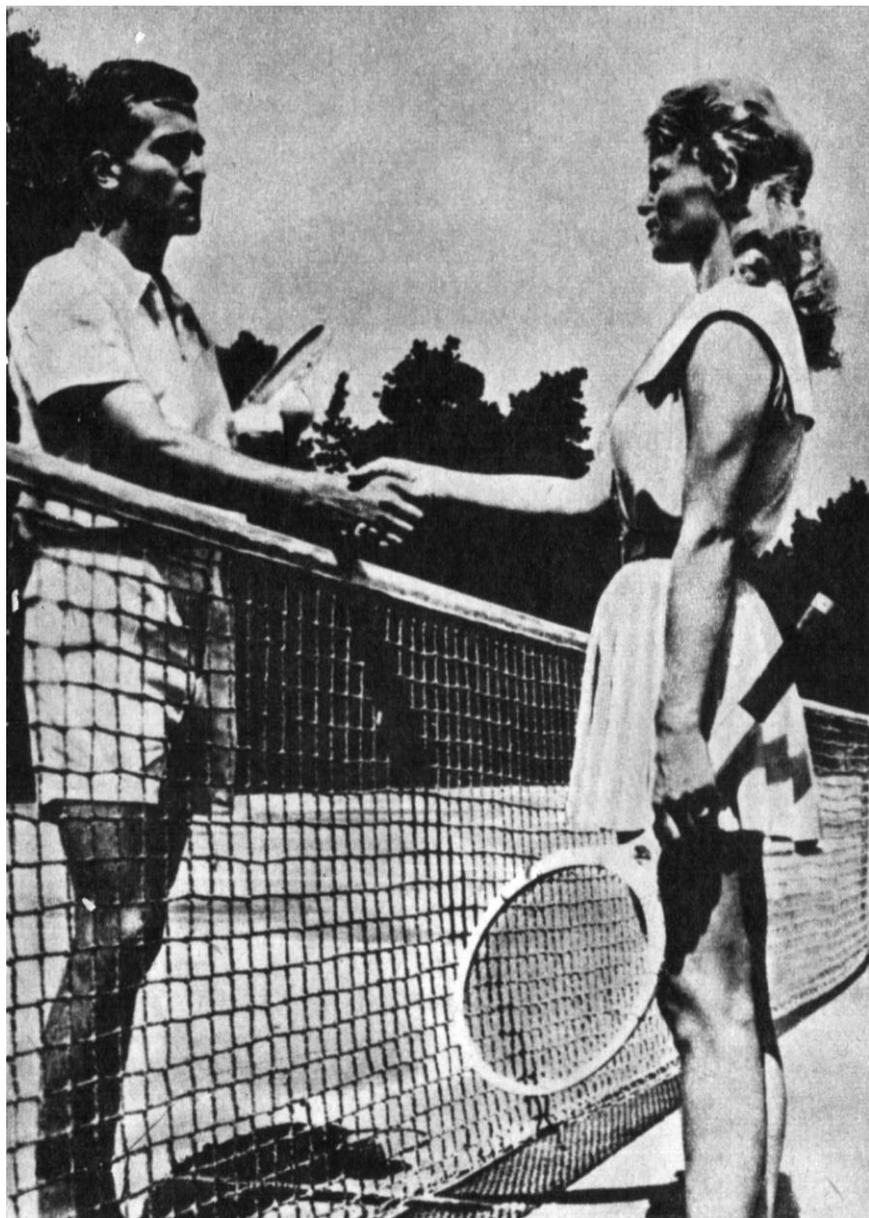
В одной из газет 1958 года появилось объявление: режиссер Златан Дудов ищет молодую девушку на роль Зиги в фильме «Запутанная любовь». Из множества претенденток режиссер выбрал семнадцатилетнюю стенографистку Ангелику Домрѐзе. Вы-

брал потому, что она была красива, обаятельна, фотогенична и главное, естественна в любых предлагаемых обстоятельствах, и — что уж совсем редкость! — не робела перед юпитерами в павильоне и уличными зеваками на натуральных съемках.

Первая героиня Домрэзе — шалая девчонка с милыми и озорными повадками — принесла начинающей актрисе популярность. Но мало кто в ту пору знал, что за год до своего кинodeбюта она провалилась на вступительных экзаменах в институт кинематографии. После фильма «Запутанная любовь» Ангелика Домрэзе была принята в институт в Бабельсберге.

В годы учебы на Ангелику сыпались ангажементы, и она снялась в нескольких фильмах: «Новая папина знакомая», «Ребята из 12-го б». «Любовь и второй пилот», «Шофер-любитель». И популярность Ангелики не убывала, так как по-прежнему она была обаятельна и предельно натуральна. Но в ее ранних работах покамест еще не проступала индивидуальность. Пожалуй, заявка на собственную, незаемную актерскую тему мелькнула у Ангелики в роли французской девушки Жанны в фильме «У французских каминов» (1962). Тематика картины и ее художественный строй достаточно традиционны для кинематографа ГДР — это фильм о войне, о том, как неожиданно и трагично она может вторгнуться в жизнь человека шестидесятых годов и как призраки прошлого внезапно обретают плоть и силу. История солдата бундесвера Клауса и его перерождение из послушного исполнителя приказов в борца с преступными замыслами своего командования рассказана просто, но без публицистического пафоса. В ней Жанна — Домрэзе — возлюбленная и верная подруга Клауса. Психологические контуры своей героини Ангелика очерчивала еще поученически робко, и тем не менее душевная собранность и экспрессивная скупость приемов временами уже проглядывали в этой ее первой серьезной роли. Человек высокой нравственной взыскательности к себе и другим, нравственности врожденной и импульсивной — такова была ее героиня.

Исполнение этой роли утвердило за Ангеликой Домрэзе репутацию серьезной актрисы, и после института она поступила в труппу всемирно известного театра «Берлинер ансамбль», Ангелике отчасти попросту повезло: в институте преподавал ассистент режиссера из «Берлинер ансамбль». Он считал, что Ангелика — интересная находка для театра, и сказал об этом его главному режиссеру Елене Вайгель. И Ангелика вскоре получила от Вайгель телеграмму: «Хочу с вами познакомиться». На просмотре она показывала отрывки из ролей Иветты («Матушка Кураж и ее



дети») и Нади («Враги» Горького). Впоследствии Ангелика сама удивлялась своей решительности: «Откуда у меня взялась такая дерзость? Сейчас я не отважилась бы играть так, как тогда». Глаза режиссера смотрели внимательно и строго: «Ну, что ж, попробуем с тобой поработать, девочка, годика два».

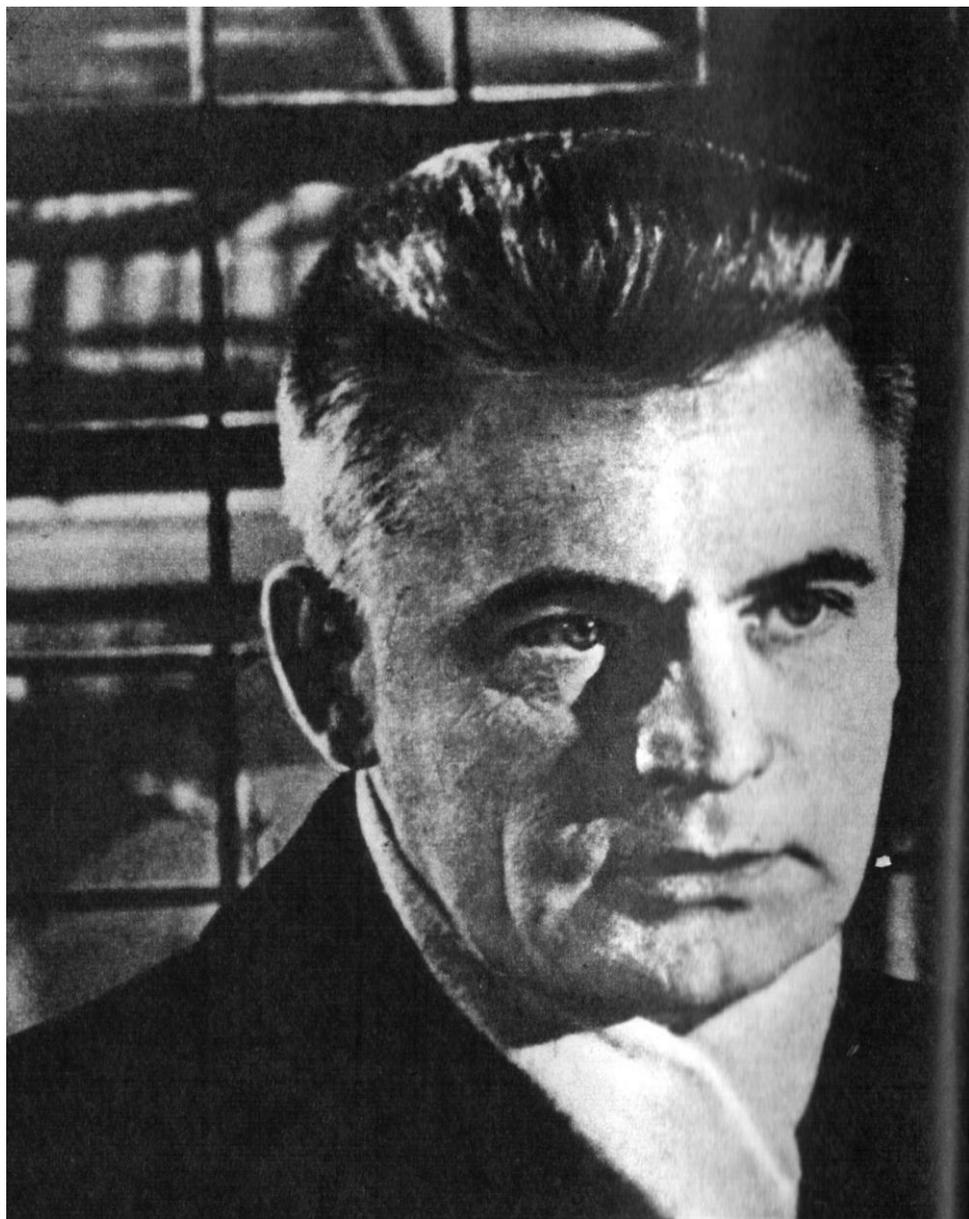
С того часа, как Ангелика была принята в труппу, она постоянно наблюдала игру опытных мастеров, а вскоре сама появилась на сцене в роли придворной дамы в пьесе Брехта «Жизнь Галилея». Первой большой работой стала роль Бабетты в спектакле «Дни коммуны», где Ангелика создала поэтичный образ обыкновенной девушки, жизнелюбивой, озорной, отважно сражавшейся на баррикадах. Затем была роль Полли в «Трехгрошовой опере», Кати в пьесе «Швейк на второй мировой войне». В театре она продолжала развивать ту тему, которую нашла для себя в кино. Ей лучше всего удавались роли женщин из народа, самоотверженных, сильных и щедрых душой.

В одном из интервью на вопрос: «Много ли дал вам институт?», Ангелика ответила весьма определенно: «В смысле общего образования — да, для приобретения мастерства — не очень». Набирать профессиональные навыки пришлось ей в театре. Брехтовские принципы актерского искусства сформировали манеру исполнения Ангелики, придали ей законченность. Точность социального портрета — одно из центральных требований брехтовского театра — определила стиль Ангелики Домрѐзе. Не исключительные свойства личности интересуют ее в первую очередь, а те черты характера, которые позволяют говорить о нем как о социальном типе и о его судьбе как социальном феномене. Поэтому жест и мимика актрисы приобрели выразительную лаконичность и завершенность. Не поразить зрителя разнообразием эмоциональных проявлений, а, прежде всего, заставить его задуматься над судьбой и духовными исканиями персонажа — такой стала цель искусства актрисы.

Брехтовская выучка незамедлительно сказалась в новых киноработах: в фильме «Юлия живет» Ангелика сдержанно и достойно сыграла впечатлительную, замкнутую, очень женственную медсестру Ли. Но весь опыт, накопленный у Елены Вайгель, она вложила в исполнение роли Рут Боденхайм в фильме «Хроника одного убийства», поставленном по мотивам романа Леонгарда Франка «Ученик Христа». На сегодняшний день его ее лучшая роль в кино.

Действие фильма охватывает двадцатилетний период, Актриса показывает жизненный путь героини от школьницы до элегантной









дамы, жены преуспевающего врача. По своей проблематике «Хроника одного убийства» имеет много общего с фильмом «У французских каминов». Забыть прошлое, стереть из памяти пережитое — кошмар нацистского режима — или помнить о его жертвах и требовать возмездия тому, кто повинен в преступлениях, — вот идейный стержень картины.

Ее начало окрашено неяркими детективными тонами неизвестная женщина убила бургомистра, на место происшествия прибывает следователь, полиция. Сейчас, по всей видимости, начнется неторопливое распутывание узлов преступления. Но авторы фильма выбирают совсем иной путь. Их не занимает хроника полицейского следствия. Интригующий пролог своеобразная «ловушка» для зрителей (прием, давно опробованный кинематографом, — вспомните начало превосходного фильма Кавалеровича «Поезд»), чтобы придать политическую остроту поставленному вопросу: всякое ли убийство следует считать уголовным преступлением? Детективные хитросплетения уходят на второй план, логику следствия сменяет анализ законов человеческой нравственности.

Когда сразу после убийства мы снова видим Рут Боденхайм, больше всего в ее поведении удивляет внутренняя собранность.

Она полна сознанием завершенности какой-то очень важной для нее миссии. Какую боль причиняют Рут упреки и уговоры мужа бежать за границу — об этом скажут лишь блеснувшие в ее глазах слезы. Рут знает, что обречена на одиночество и непонимание своим супругом, но ничем не выдает эту горечь. «Я ни в чем не раскаиваюсь», — говорит она мужу, а когда приходит полиция, почти доверительно сообщает, что бургомистра Цвишенцаля убила она. Откуда такое самообладание и что придает силы этой хрупкой, с виду застенчивой и никак не воинственной женщине?

Для этого действие фильма переносится на двадцать лет назад, во времена разгула фашизма. Двадцать лет назад отряд эсэсовцев по приказу майора Цвишенцаля на глазах Рут расстрелял ее отца и мать, потому что они были евреями. Память об этом трагическом дне мучает героиню, и бег времени бессилён склонить ее к всепрощению. Ее супруг Мартин, прокурор, судья и многие другие постарались забыть кровавое время: одни, потому что совесть их нечиста и сами они причастны к нацистским злодеяниям прямо или косвенно, другие, потому что правдоискательство может им дорого стоить (буквально и фигурально!) и лучше ни о чем не вспоминать. Но Рут помнит все.

Ангелика Домрэзе играет в «Хронике одного убийства» цельную личность, существование которой движимо властным стремлением к справедливости. Но цельность никак не синоним однолинейности. Ее героиня переживает на экране мучительную и трудную эволюцию. Судьбу Рут актриса четко делит на два периода-состояния. Первый — период полного внутреннего опенения.

Война обернулась для Рут цепью нескончаемых унижений в варшавском публичном доме для солдатни. Когда после освобождения она возвращается в разбомбленный, еще дымящийся родной город, ее почти невозможно узнать. Сгорбленная, точно сломленная фигура, скорбно и обиженно поджатые губы, серое, как бы посыпанное пеплом лицо, потухшие, почти мертвые глаза, вялые машинальные движения. И никто не может вывести ее из этого столбняка, ни чудом уцелевший брат Давид, ни ее жених Мартин: она вздрагивает при каждом его прикосновении, они напоминают ей совсем о других прикосновениях там, в Варшаве. «Надо жить!» — убеждает ее Мартин. «И ненавидеть», — звучит ее твердый, бесстрастный ответ. Только одно чувство знает она сейчас — чувство мести. Отплатить за издевательства и насилие, стереть с лица земли того, кто в них повинен, — единственная сжигающая Рут Боденхайм страсть. Но мертвые не могут и не должны быть

вершителями правосудия. И в том, что первая попытка Рут убить Цвишенцалю не удалась, есть, вероятно, своя закономерность. Нравственные законы существуют для живых.

Второй период — душевное возрождение Рут. Затягиваются раны, нанесенные войной, стихает боль — нельзя жить одной ненавистью. В глазах Рут появляется блеск, движения приобретают спокойную уверенность и плавность, способность любить и заниматься творчеством возвращается к ней. Рут выходит замуж за Мартина, находит свое призвание в живописи, и прошлое кажется забытым, как дурной сон, только лагерный номер, выжженный на руке, остался памятью о нем. Но покой ее комфортабельной и налаженной жизни скоро обнаруживает свою иллюзорность: воскресшие из небытия деятели Третьего рейха приходят снова к власти. Фашистский преступник, избежавший военного суда не без помощи американцев, претендует на пост бургомистра.

Когда Рут видит плакаты с портретом ненавистного ей человека, ее лицо каменеет, отчаяние комом подступает к горлу. Но этот эмоциональный шок поразит ее лишь на минуту. Рут пересилит себя и в фешенебельном ресторане, за бокалом шампанского, будет поддерживать светский разговор, равнодушно улыбаться галантным собеседникам. Про себя Рут уже решила, что нужно делать: рассказать людям правду об этом человеке. С новой решимостью и ожесточением она вступает во второй этап своей борьбы.

Когда-то уничтожение человеческой индивидуальности, низведение ее до безгласного винтика в громоздкой тоталитарной машине входило в идеологическую программу и государственную практику фашизма. Сегодня эта личность сама берет себе право карать и миловать, и если нынешнее западногерманское государство не на стороне Рут, тем хуже для него. Импульсы глубочайшей нравственности и человечности, которыми движима Рут, посрамляют фальшивость буржуазной государственности. Противником Рут оказывается не только Цвишенцаль, но и берущая его под свое крыло юриспруденция. Никто не хочет ворошить прошлое и брать на себя тягостную ответственность за него. И вот Рут вступает в неравный поединок. Не ослепление жаждой мести (кровь за кровь), а социальное самосознание борца за человеческую справедливость руководит ею. Пусть она потерпит поражение — ощущение собственной правоты дает ей силы выстоять до конца.

Фильм категоричен и жесток в своих выводах, но не сух и дидактичен благодаря игре Ангелики Домрёзе. Ее манера исполне-

ния предельно лаконична и внутренне весома, за редкими фразами героини чувствуется убежденность и нравственная неколебимость борца, а ее глаза красноречивее любых объяснений поступкам. Актриса не стремится выделиться — чувство ансамбля, выработанное в театре, она сохраняет в кино.

Даже в небольшой роли. Достаточно вспомнить хотя бы крошечный эпизод в фильме «Приключения Вернера Хольта», где она играла подругу главного героя, принципиальную, волевою, исполненную духовной честности.

Сейчас актриса больше работает в театре. Недавно она выступила в берлинском театре «Фольксбюне» с двумя работами: создала принцессу Эболи в трагедии Шиллера «Дон Карлос» и Клеопатру в «Цезаре и Клеопатре» Бернарда Шоу.

Ангелика Домрёзе еще очень молода, и впереди у нее длинная и трудная дорога настоящего художника. Она по-прежнему любимица публики, и прежде чем купить билет, люди узнают, играет ли Домрёзе.



Богумил Кобеля

Богумил Кобеля и Збигнев Цибульский...

В короткой, трагически оборвавшейся творческой биографии этих польских актеров есть много схожего. Оба учились в Краковской высшей театральной школе и, подружившись, начали вместе выступать на сцене театра в Гданьске. Оба стали основателями и актерами популярного студенческого театра «Бим-Бом» (москвичи помнят его по гастролям во время Международного фестиваля молодежи в 1957 году).

Оба одновременно пришли в кинематограф, снявшись в первой совместной ленте «Три старта» (1955). А после появления «Пепла и алмаза» и «Косого счастья» их имена стали неотделимы от художественных достижений польского кино тех лет. Его взлеты стали их актерскими взлетами, точно так же, как его кризисные моменты давали о себе знать в творчестве обоих актеров последующих лет. И, наконец, их кинематографические пути в последний раз скрестились — но уже трагически — в фильме «Все на продажу».

Как известно, прототипом «киноактера» в фильме Вайды был Збигнев Цибульский. Его друг Кобеля играл в этом своеобразном фильме-некрологе эпизодическую роль — друга киноактера. Эта роль стала для него последней. Когда на наших экранах демон-



стрировался этот фильм, из Польши пришла трагическая весть: Кобеля погиб в автомобильной катастрофе.

Безвременная смерть двух киноактеров вызвала многочисленные отклики и комментарии на страницах польской печати. И вот что характерно: все, писавшие о Цибульском и Кобеле, вспоминали их как Мацека и Пищика — героев «Пепла и алмаза» и «Косого счастья» (в нашем прокате — «Шесть превращений Яна Пищика»). И это понятно — ведь эти две роли были не только их главными актерскими удачами. Для польского кинематографа экранные фигуры Мацека и Пищика стали поистине классическими. В них польский экран утвердил свою центральную тему — человек и история. В этих фильмах и в персонажах, сыгранных Цибульским и Кобелей, был отражен момент национального



самопознания в польском киноискусстве конца 50-х годов. Вот почему даже в некрологах имена двух польских киноактеров были неотделимы от их персонажей.

Хотя Цибульский и Кобеля снимались и в других фильмах, только «Пепел и алмаз» А. Вайды сразу же определил и утвердил их артистические индивидуальности. Если с появлением Мацека — Цибульского главная тема фильма — человек и история — обрела щемящее трагическое звучание, то экранное бытие Древновского — Кобели раскрывало ту же тему в сатирическом плане.

Это роль эпизодическая, хотя фигура Древновского то и дело мелькает в кадре — с первых же сцен фильма до его финала. И не случайно: перед нами — человек-прихвостень, жалкий, угодливый приспособленец, духовный лакей и хамелеон одновременно. Глу-





поватый (но отнюдь не оглуленный актером) Древновский радостно возбужден: его новый, очередной шеф, карьерист Свенцкий, получает, кажется, высокое назначение и, естественно, не оставит без внимания своего секретаря. Однако тот, напившись по случаю предстоящего служебного возвышения, забыл о своей обязанности — встречать «нужных» гостей. Вдребезги пьяный, с осоловелым и вместе с тем блаженно-глуповатым выражением лица, он не в силах отойти от стола, безуспешно пытаясь зацепить вилкой селедочный хвост. Хмельная «храбрость» трусоватого Древновского, его пьяное дебоширство с сольным выходом на банкетный стол, в центр общего внимания — все это воспринимается как реванш лакея, на минуту почувствовавшего себя хозяином.

Изображая своего жалкого персонажа в резких тонах саркастического гротеска, осмеивая, презирая своего героя-холуя, Кобеля в то же время не превращает его в марионетку. Когда после пьяной выходки, стоившей герою карьеры, его выпроваживают из банкетного зала, он, уже протрезвевший, с недоумением и испугом поднимает руки вверх. Поначалу это вызывает улыбку — слишком уж очевидно комическое несоответствие между положением и реакцией героя. Но потом вспоминаешь, что этот испуганный жест будет повторен Кобелем в «Шести превращениях Яна Пищика», в сценах, опять окрашенных иронией Кобели по отношению к герою.

Нет, актер не оправдывает Древновского. Саркастичность дарования Кобели слишком сильна для того, чтобы вызывать симпатию к его ничтожному персонажу. Смех, точнее, смешок, вызываемый Древновским, может даже дать основание не считать Кобеля комическим актером. Саркастический гротеск — вот, пожалуй, наиболее подходящее определение своеобразного комизма актера. Думается, что в такой актерской манере сказалось влияние студенческого театра «Бим-Бом», который утверждал искусство едкого, разящего смеха.

Этот актерский смешок — от «Бим-Бома» — был очевиден и в роли Древновского. Но было и другое — трагическая ирония в той сцене, когда герой поднимает руки вверх. Этот жест как бы позволял зрителю «прочсть» биографию героя в более широком историческом контексте времени.

Недаром после «Пепла и алмаза» Кобеля был приглашен на главную роль в фильме «Косое счастье». Фигура героя была здесь — с первых до последних кадров фильма — вписана в большую временную панораму национальной истории Польши. По замыслу Анджея Мунка, режиссера интеллектуального дарования, его



фильм должен был стать сатирическим портретом приспособленца, беспринципного конформиста, который лавирует и «переплощается» в зависимости от изменившейся ситуации. Подобно «Пеплу и алмазу», главный герой которого вызвал бурную дискуссию о подлинном героизме и мнимом, о месте человека в истории, фильм Мунка, решая сходную тему — человек и история, — включился в полемику, начатую первыми фильмами польской киношколы. Если Мацек — Цибульский, овеянный ореолом трагедийной романтики, стал для польского экрана героем трагической вины и заблуждения, то фигурой антигероя Яна Пищика режиссер внес полемические коррективы в концепцию национальных романтических представлений о героизме. Саркастическое дарование Кобели должно было поддержать этот полемический замысел.

И, как это нередко бывает в пылу полемики, живой, неоднозначный образ Пищика — Кобели зачастую рассматривали лишь как тезисное воплощение полемической режиссерской мысли. Между тем художественная неожиданность актерского образа в том и состояла, что экранный Пищик в чем-то преодолевал умозрительную режиссерскую концепцию.

...Страх стал преследовать героя уже в детском возрасте — в доме отца, дамского портного. Недаром портновские ножницы, снятые крупным планом, лязгающие, как зубы чудовища, на всю жизнь стали для боязливого Пищика чем-то вроде наважде-

ния. Получая то и дело отцовские подзатыльники и пинки, герой привык ощущать себя вечным мальчиком для битья. В гимназии его преследуют, из бойскаутского отряда выгоняют, а в студенческие годы носатого, пугливого и меланхолического Пищика бьют студенты-шовинисты: слишком уж подозрительный и явно «не польский» нос у злополучного героя.

В этих эпизодах актер изображает своего незадачливого персонажа с незлобивой иронией. Кобеля как бы прячет здесь острие своего саркастического оружия, представляя комедийным актером. Смех, вызываемый юным предвоенным Пищиком — Кобелей, очеловечен, не лишен актерского сочувствия к своему простодушному неудачнику, даже любви. В сценах робкого, стыдливого ухаживания Пищика за Йолой, дочкой полковника (в его доме герой дает частные уроки), комедийность персонажа окрашена в лирические тона.

Сатирической мишенью в этих сценах стала предвоенная Польша с ее националистическим чванством, великодержавными амбициями, шовинистической спесью. Источник комизма этих эпизодов в том, что незадачливому Пищику, который слишком забит, пуглив и влюблен для того, чтобы интересоваться политикой, а тем более «делать» ее, всучивают транспарант с воинственной надписью: «На Ковно!» И вот он, испуганно тараща глаза, вместе с другими выкрикивает ура-патриотические лозунги, призывающие к походу «на Литву». Но, в отличие от демонстрантов-шовинистов, обалдело орущих и готовых хоть сейчас двинуться «на Литву», Пищик — Кобеля и здесь остается самим собой. Стесняясь, вполголоса выкрикнув великодержавный лозунг, он тут же опасливо оглядывается по сторонам, словно бы предчувствуя, что и на этот раз быть ему битым. Недаром его носатая физиономия и наигранный ура-патриотизм вызывают косые взгляды бегущих рядом демонстрантов. И чтобы убедить тех в своем истинно польском происхождении и в подлинно национальном, то бишь, воинственном духе, Пищику волей-неволей пришлось несколько громче выкрикнуть: «На Ковно!»

Но вот навстречу движется другая колонна демонстрантов, орущих не менее «патриотические» и не менее «национальные» лозунги: «Евреев на Мадагаскар!» Колонны смешиваются, кто-то из «настоящих поляков» затевает потасовку со столь же «подлинными поляками», сноровистые патриоты трусцой и к тому же своевременно разбегаются. Окончательно запутавшийся Пищик, на всякий случай выкрикивая «свои» и «чужие» лозунги, опасливо вертит головой направо и налево, мечется, безнадежно потеряв



«ЧЕЛОВЕК С ОРДЕРОМ НА КВАРТИРУ»



всякую политическую «ориентацию». А когда полиция стала наводить порядок, одним из первых побитых, естественно, оказался «патриот» Пищик как нарушитель общественного спокойствия.

Комедийность персонажа Кобели шла от несоответствия между безобидным Пищиком и великодержавными лозунгами режима. Столь «активное участие» злополучного Пищика в политической жизни предвоенной Польши потому и вызывало смех, что сам-то простоватый и робкий герой — аполитичное существо, начисто лишенное каких-либо взглядов и убеждений. Он слишком забит для того, чтобы обладать ими, а тем более воинственно демонстрировать «во имя национального духа». Герой здесь иронически изображен пешкой в политической игре правящей верхушки, которая использовала наивную, доверчивую бездумность юности в своих собственных целях.

Как замороженный смотрит Пищик на своего школьного товарища в блестящем военном мундире, который сделал невзрачного замухрышку Еленика представительным, мужественным, даже героичным. Недаром Еленик победоносно появляется в сопровождении сразу двух девиц. И как шинель для гоголевского Акакия Акакиевича, так и мундир для Пищика стал — пусть и в трагикомической форме — средством самоутверждения себя как

человеческой личности. Ведь обрести военный мундир для вечно забитого героя — это значит не только привлечь внимание любимой девушки, но и освободиться от комплекса неполноценности. А «комплекс» этот носит не только личный характер — недаром встреча школьных товарищей происходит на фоне огромного киноплаката, рекламирующего ура-патриотический фильм «Уланы, уланы...» И в самом деле, если ты «настоящий поляк», то почему ты не в мундире? Не случайно и то, что Пищика все время пытаются привести в воинственное состояние — то в бойскаутском отряде, то на демонстрации, даже в доме Иолы, отец которой по вечерам всегда очень занят: он, по словам жены, готовит войну с Литвой. Неудивительно, что и Пищик уже видит себя только в военном мундире, ощущая себя защитником Иолы.

Когда грянула война, то герой, полный патриотического воодушевления, сразу же спешит к месту назначения. Однако он опаздывает на войну, попав сразу же в плен и на этот раз не по своей вине. И здесь уже актерская игра обретает трагикомическое звучание. Конечно, смешно видеть, как Пищик — Кобеля, трусцой спеша в свою часть, с какой-то истовой, самозабвенной старательностью выполняет военные упражнения на огромном капустном поле, которое становится объектом для бомбежки. Вызывает улыбку и та сцена, когда герой — наконец-то! — примеривает кем-то брошенный блестящий мундир, красуясь перед зеркалом, отдает самому себе честь, не успевая, однако, опустить руку, так как на грозный окрик немцев «Руки вверх!», он, недоумевающий, испуганный, поднимает обе руки, и на его лице появляется нервный тик.

Но в этих же сценах с лица актера спадает комическая маска, приоткрывая лицо беспомощного, безоружного человека, преследуемого смертоносной стихией войны. А когда Пищик — Кобеля поднимает руки вверх, то как много говорит этот испуганный жест, ставший горьким, трагическим символом истории XX века, заставившего пройти человека по страшным кругам нечеловеческих испытаний. Не лишена комизма сцена взятия Пищика в плен и его злоключений в лагере для военнопленных, но и за всем этим стоит трагедия молниеносного разгрома страны, совершенно не подготовленной к войне и попавшей в национальную катастрофу по вине правящей верхушки. И даже красочный киноплакат к фильму «Уланы, уланы...», возле которого состоялось приобщение героя к воинскому и патриотическому духу нации, заставляет вспомнить горькие и трагические кадры кинохроники — польская конница бросается в атаку на немецкие танки.

Характерно, что все последующие и столь же неудачливые «превращения» экранного героя вызывают у него своеобразные условные рефлексy на испуг, страх, угрозу. Каждый раз, когда Пищик попадает впросак, у него начинается нервный тик и он, образно говоря, готов сразу же поднять руки вверх. Талантливый актер тонко, с грустной усмешкой показывает это постепенное духовное, психологическое превращение человека в послушную марионетку. Так, например, решена Кобелей сцена работы Пищика на военном заводе, когда герой, сгибаясь под тяжестью огромного снаряда, ритмичной трусцой, как заводной, бежит по цеху, заставляя вспомнить персонажа Чаплина из «Новых времен».

В актерской игре появляется фарсовое, гротесковое начало, не лишенное, однако, меланхолического, плачевного оттенка. И даже в последнем «превращении» Пищика, которое, по замыслу режиссера, должно было окончательно и сатирически «добить» героя, продвинувшегося по служебной лестнице, превратить его в карикатуру, сама неистребимая человечность персонажа Кобели преодолевает слишком умозрительное решение постановщика. Как-то не верится в удачливость вечного неудачника и вечно подчиненного Пищика, возглавившего — пусть и на короткое время — некую бюрократическую канцелярию.

Гораздо убедительнее трагикомизм сцены, когда герой, затравленный сослуживцами, бдительными перестраховщиками и карьеристами, открывает «стрельбу по врагу» из канцелярского оружия. Художественная логика самодвижения неоднозначного актерского образа такова, что стремление Пищика пожить спокойной тюремной жизнью вызывает не только улыбку, но и невеселые размышления.

Так тема фильма — человек и история — благодаря актерской игре обретает большую диалектическую сложность. Не оправдывая своего героя, не боясь показать его жалким и мелким, Кобели вместе с тем дает зрителю ощутить и то, как сама история обрушивается на человека свои удары, оставляя незаживающие трагические рубцы на человеческих судьбах.

Казалось бы, после художественного и зрительского успеха Пищика — Кобели своеобразное комическое дарование актера найдет себе применение в других фильмах, в новых ролях, созданных в расчете на индивидуальность Кобели. Однако этого, к сожалению, не произошло — на долю актера выпадали лишь эпизодические роли. Некоторые были интересны, мастерски сделаны. Например, фигура хитроватого, заискивающего Лисецкого из «Куклы» или дона Толедо из «Рукописи, найденной в Сарагосе».

Особенно запомнился любвеобильный и боязливый святоша дон Толедо, обретающий душевное равновесие перед очередным греховным поползновением. Ироничность актерского исполнения как нельзя лучше подошла к стилю фильма, который пародийно воспроизводил «дух Испании».

Но все же и это были только удачные эпизоды в актерской биографии. Отсутствие крупных, настоящих ролей для Кобели можно, видимо, объяснить самим своеобразием его комического дарования. Его искусство иронического и саркастического гротеска требовало ролей и фильмов сходного жанра, который в кинематографе встречается очень редко. Вот почему попытки снять актера в традиционных комедийных ролях — например в фильме «Человек из М-3» (в нашем прокате — «Человек с ордером на квартиру») — не могли привести к полной удаче.

Сам Кобеля, однако, стремился в последние годы преодолеть амплуа комического актера. Доказательство тому — его последняя, эпизодическая роль друга актера в фильме «Все на продажу» А. Вайды, у которого, кстати, был замысел пригласить Кобеля для съемок в телеспектакле по одной из шекспировских пьес. Но всем этим замыслам не суждено было осуществиться. И он, подобно Мацеку — Цибульскому, остался в зрительской памяти актером одной роли — Яна Пищика. Но роли эти, как и имена самих актеров, теперь уже неотделимы от истории польского кинематографа, от времени его художественных взлетов и достижений.



5 ноября 1913 года в индийском городе Дарджилинге, в семье англичанина Эрнеста Хартли родилась дочь Вивиан Мери. Биржевой маклер мистер Хартли славился в дружеском кругу как актер-любитель. Девочка унаследовала от отца страсть к сцене. Семья часто переезжала. Вивиан, учившаяся в колледжах Рима, Парижа, Вены, хорошо знала театральную жизнь этих городов и даже пробовала затевать спектакли в монастырских стенах пансионатов. Подростком она занималась дикцией с одной из актрис Комеди Франсез. В восемнадцать лет поступила в Королевскую Академию драматического искусства в Лондоне.

Родители были довольны: педагоги находили юную мисс Хартли талантливой, трудолюбивой; ей прочили блестящую карьеру. Но многообещающая ученица неожиданно вышла замуж за лондонского адвоката Герберта Ли Холмана. Рождение ребенка заставило ее прервать занятия.

И все-таки в недолгом времени Вивиан одержала первую сценическую победу. Помог традиционный случай: в театре «Амбасадорс» ставили комедию «Маска добродетели»; известная актриса отказалась от второстепенной роли Анриетт Дюкеснуа, и в виде пробы ее поручили Вивиан. 15 мая 1935 года, в вечер премьеры, зрители устроили овацию молодой исполнительнице, выступ-

пившей под именем Вивьен Ли. На следующий день в газетах появились хвалебные рецензии. Вивьен Ли называли «сенсацией Лондона», новой Сарой Бернар. Продюсер Александр Корда предложил ей контракт на десять фильмов.

В том же спектакле Вивиан впервые увидел Лоренс Оливье. Вскоре он стал ее ближайшим другом, партнером и руководителем в искусстве («Пигмалион и Галатеея», — впоследствии острили критики). В 1937 году они вместе снялись в фильме «Огонь над Англией», затем уехали с труппой «Олд Вик» на гастроли в Данию. В старинном замке Эльсинор с успехом прошли представления «Гамлета». Офелию играла Вивьен Ли. Несколько позже Оливье пригласил свою партнершу в Голливуд, где он снимался в фильме «Грозовой перевал». Здесь ее ожидал новый сюрприз.

Американский продюсер Дэвид О. Селзник, сравнительно молодой, — ему было тогда 36 лет, — но уже приобретший репутацию самого решительного человека в Голливуде, осуществлял цветную двухсерийную экранизацию романа «Унесенные ветром». Фильм должен был стать и впоследствии действительно стал боевиком. Селзник не пожалел затрат, чтобы придать событиям, описанным Маргарет Митчелл, эпический размах. Гражданская война 1864—1865 годов: Север Соединенных Штатов против Юга, поражение южан, ломка рабовладельческого феодального уклада, распад родовых гнезд и новые глубинные конфликты, связанные с демократизацией страны, были показаны масштабно, с жестким драматизмом.

Когда Вивьен Ли приехала в Америку, Селзник уже успел отснять значительную часть массовых сцен: обстрел Атланты, бегство побежденных, пожар и др. Предприятие рекламировалось широко. Кадры из будущего фильма, фотографии исполнителей и режиссера Джорджа Кьюкора (впоследствии его сменил Виктор Флеминг, затем Сэм Вуд) публиковались на страницах многочисленных журналов. Пресса оповещала, что в результате опроса кинозрителей, — по всей Америке были разосланы анкеты, — любимец публики Кларк Гейбл избран на роль Ретта Батлера. Его антагониста Эшли Уолкса играет англичанин Лесли Хоуард. В роли невесты, а затем жены Эшли Уолкса, добросердечной Мелани выступит популярная голливудская актриса Оливия де Хевилленд.

Не было только главной героини, Скарлетт О'Хара. Сотни хорошеньких кандидаток, доставленных агентами Селзника из разных концов страны, отправились домой ни с чем. Теперь на роль претендовали лишь прославленные звезды Голливуда: Кэтрин



Хепбёрн, Полетт Годдард, Бетти Дэвис. Но окончательное решение еще не было принято.

В, этот момент Оливье познакомил продюсера с Вивьен Ли. Селзник мгновенно оценил внешние данные молодой женщины и тут же, не советуясь ни с кем, предложил ей начать пробы. Вскоре было объявлено, что Скарлетт найдена: увидев Вивьен Ли на пробных съемках, продюсер заявил, что наконец-то больше не сомневается в успехе фильма.

Он оказался прав. Пять месяцев спустя съемки были закончены, а в декабре 1939 года в Атланте — родном городе Маргарет Митчелл и ее героев — состоялась триумфальная премьера. В короткий срок фильм «Унесенные ветром» обошел Америку и получил известность за океаном. Прокат дал тридцать четыре миллиона

долларов — цифра по тому времени ошеломляюще сенсационная. Дэвид О. Селзник сразу выдвинулся в первый ряд американских продюсеров.

Вивьен Ли получила лестную актерскую премию — «Оскара». Влиятельные кинокритики США писали, что без нее фильм вряд ли смог бы обрести такую популярность. Г. Кларк отмечал в «Дневнике награды киноакадемии»: «Английская актриса, малоизвестная до той поры американской публике, заставила жить Скарлетт и настолько удовлетворила зрителей, сравнивавших роман и фильм, что ее провозгласили лучшей актрисой года в год выдающихся актерских достижений».

Выход картины на экран почти совпал с другим знаменательным событием в жизни Вивьен Ли: в начале 1940 года, после бракоразводных процедур, она и Лоренс Оливье были обвенчаны в городе Санта-Барбара (Калифорния). Вскоре им предстояло возвратиться в Англию. В Европе уже шла война.

Вивьен Ли, как и Оливье, была по преимуществу актрисой театральной. За тридцать лет своей сценической деятельности она переиграла почти все коронные роли шекспировского репертуара: Офелию, Джульетту, леди Макбет, Титанию («Сон в летнюю ночь»), Виолу («Двенадцатая ночь»), Лавинию в «Тите Андронике», Анну в «Ричарде III» и др. В конце сороковых годов, в расцвете мастерства, играла в очередь двух совершенно разных Клеопатр — в трагедии Шекспира и в сатире Шоу. Универсальность ее дарования и отточенная техника, благодаря которой Вивьен Ли легко переходила от драматических ролей к острой характерности скетча, шутовской стихии фарса, лирическому юмору музыкальной комедии, полностью проявились именно на сцене.

Кинематографу актриса отдавала, казалось бы, гораздо меньше. Она снялась в девятнадцати фильмах, причем первые девять — до «Унесенных ветром» — не принесли настоящего удовлетворения ни ей самой, ни зрителям. И все же мировая слава Вивьен Ли, ее особое место среди актерских индивидуальностей XX века связаны прежде всего с экраном.

Скарлетт не только покорила публику. Она дала актрисе нечто большее: первое, может быть, еще не до конца осознанное ощущение своей судьбы, собственной темы, неожиданно соприкоснувшейся позднее с центральной проблематикой послевоенного искусства Запада. Истоки этой трагедийной темы — в наступлении эры стандартов, массовой культуры, ориентации на средний уровень во всех областях жизни.



«МОСТ ВАТЕРЛОО»







Редкая внешность Вивьен Ли аристократична. Ее не смоделируешь, как моделировали позже тип Брижитт Бардо или Мерилин Монро. Для роли Скарлетт это было важно.

Дочь разоренного войной плантатора, наследница разрушенной усадьбы — фигура драматичная не только потому, что ее мир, ее культура уходят с исторической арены. В интерпретации Вивьен Ли Скарлетт изначально одинока даже в своей среде. Ей не дано стать частью общины; для этого нужны смирение и кротость незаметной Мелани, а Скарлетт исключительна, своеобразна и, вероятно, в силу этих качеств, своевольна.

На протяжении двух серий фильма героиня Вивьен Ли яростно борется за свою любовь, богатство, место в жизни. И если терпит поражение за поражением, то вовсе не от недостатка мужест-



ва и воли. Трагедия «сломанной лилии», хрупкой и незащитной красоты отошла в прошлое кинематографа. Ее когда-то исчерпала проникновенная игра Лилиан Гиш в мелодрамах Гриффита. Хрупкая Скарлетт — Вивьен Ли отнюдь не незащитна; но она движется против течения, наперекор потоку, и тут уж ни характер, ни упорство не спасают. Наделив свою героиню яркой индивидуальностью, огромным обаянием, актриса с большой силой показала и процесс распада: чем агрессивнее стремится Скарлетт к жизненным благам, тем большее ожесточение растет в ее душе. К финалу героиня Вивьен Ли приходит внутренне опустошенной, очерствевшей.

В 1940 году, сразу же после «Унесенных ветром», в прокате появился фильм «Мост Ватерлоо». В этой экранизации одноименной



пьесы Р. Шервуда, осуществленной режиссером Мервином Ле Роем, Вивьен Ли выступила в роли балерины Майры Лестер. Действие происходит в Англии в 1914 году. Майра встречает юного аристократа, капитана Роя Кронина... Впрочем, большинство наших кинозрителей видело этот фильм: он шел у нас после войны и до сих пор время от времени возобновляется в прокате. Так что рассказывать о фабульных перипетиях, пожалуй, и не стоит.

«Мост Ватерлоо» — мелодрама с красивыми героями, тонкими чувствами, избытком благородства и непременным горестным концом. Все это, разумеется, способствовало успеху. Критики восхищались обаянием и искренностью Вивьен Ли. Она действительно сумела вдохнуть жизнь в весьма условный образ и наделила «голубую» Майру сильной индивидуальностью. Причем самостоятельность характера, незаурядность даже и в этом фильме оказались свойствами опасными, в конечном счете предрешающими гибель героини.

Перед отъездом в Лондон Вивьен Ли и Лоренс Оливье снялись в картине Александра Корда «Леди Гамильтон». Затем наступил долгий перерыв. Актриса снова появилась на экране лишь после войны: в 1946 году в фильме Габриэля Паскаля по пьесе Шоу «Цезарь и Клеопатра», в 1948 — в «Анне Карениной» Жюльена Дювиевье. Обе картины получились весьма средними. В театре Вивьен Ли работала в этот период много плодотворнее: к концу сороковых годов относятся такие значительные ее роли, как леди Тизл в «Школе злословия» Шеридана, Антигона в одноименной драме Ануя, Бланш Дюбуа в пьесе Уильямса «Трамвай „Желание“».

В 1951 году актриса вновь сыграла Бланш в известном фильме Элиа Казана (сценарий написал сам автор, в главной мужской роли — Стэнли Ковальского снялся Марлон Брандо). Впервые после «Унесенных ветром» Вивьен Ли удалось создать в кино сложный и сильный образ, выходящий за рамки камерной истории и связанный отчасти с диссонансами современного общества. Бланш в ее исполнении — трагическая, страшная в своей безвыходности вариация на тему, намеченную еще в роли Скарлетт.

Конечно, эти героини далеко не идентичны, хотя в оставшейся за кадром предыстории Бланш Дюбуа немало общего с началом жизни Скарлетт: детство, прошедшее в старинном белом доме с колоннами (в пьесе Уильямса он символически называется «Мечта»), беспечная, полная радужных предчувствий юность, и сразу — резкий слом. Несчастное замужество. Гибель всех родственников.

Разорение. Хрупкая, избалованная женщина оказывается одна в море житейском, где не так-то просто выбиться на поверхность или хотя бы дотянуть до тихой гавани.

На этом параллели, в сущности, кончаются. «Трамвай „Желание“» — драма глубинной, подсознательной эмоциональной жизни — произведение, весьма далекое по внешнему и внутреннему строю от «Унесенных ветром». Сравнить Бланш и Скарлетт заставляет, собственно, только актерская и человеческая индивидуальность Вивьен Ли.

Нервная, чуткая, необычайно возбудимая натура; эгоцентричная, полная жизни, жаждущая взять от нее все. Такова, так сказать, природная основа обоих созданных актрисой образов. Причем лирическая тема Вивьен Ли — тема ненужной одаренности, опасной, даже губительной для человека полноты жизненных сил — в картине Элиа Казана звучит в иной тональности, приобретает новое психологическое наполнение.

Врожденное кокетство, непреодолимая потребность испытывать свою женскую силу на всех мужчинах без разбора малопомалу начинали в роли Скарлетт отдавать цинизмом. Актриса тонко показала, как внутренняя стихия постепенно превращается в осознанное средство жизненной борьбы.

Бланш бескорыстна, и стыдится она именно стихии, которую не в силах подавить. Недаром ее патетические монологи о том, что красота — оружие, что «нежная расцветка» нужна ей, слабой, беззащитной, лишь для того, чтобы привлечь внимание, найти поддержку, не погибнуть, звучат в устах актрисы как наивная попытка оправдаться перед самой собой.

Вивьен Ли подчеркнула внутреннюю инфантильность героини, ее ребяческое нежелание трезво взглянуть на собственную жизнь. При этом ее Бланш достаточно умна, чтобы понять: век бабочек прошел, и окружают ее Стэнли, Стивы, Митчи — мужчины «не из тех, для кого цветет жасмин». Толстая, плотоядная Юнис, конечно же, имеет больше шансов выжить в этом мире: она, по крайности, не морщится, когда сожигает, чавкая, обгладывает кость, забористо ругается или идет в одних подштанниках к соседям. Манерам ее, к счастью, не учили.

Острая чувственность нервной, эмоциональной героини Вивьен Ли именно в сочетании с ее духовностью — своего рода рок, ведущий ее к неизбежному концу. Ибо среда, в которую она попала, не признает духовности. Сорвать покровы с этой «белой дамы», унижить, обнажить в ней самку, довести до помешательства — потеха для какого-нибудь Стэнли перво-

классная: «Мы хамы, ну а ты-то кто?» Характер ненависти тут уже почти величественный.

Выступление в фильме «Трамвай „Желание“» — высшая точка послевоенной кинематографической карьеры Вивьен Ли. За роль Бланш Дюбуа актриса получила своего второго «Оскара». Голливуд вновь признал ее одной из наиболее талантливых и популярных кинозвезд.

Жизнь Вивьен Ли легко вообразить себе как цепь блистательных успехов. У нее было все: любимая работа и любимый человек, друзья, поклонники, богатство, мировая слава. И тем не менее это была нелегкая, преждевременно оборвавшаяся жизнь.

Театр и особенно кинематограф требовали большого напряжения. Уже после «Унесенных ветром» Вивьен Ли оказалась на грани нервного истощения. Несколько лет спустя — вспышка туберкулеза. 1945 год: пять месяцев в туберкулезном санатории. Затем начались нервные кризы, периоды затяжных депрессий. В пятидесятые годы союз Вивьен Ли — Лоренс Оливье, который называли самым длительным в актерском мире, начал ломаться. Супруги постепенно отдалялись друг от друга. Официальный развод в 1960 году и новая женитьба Оливье лишь закрепили положение, сложившееся много раньше.

Вивьен Ли не могла примириться с одиночеством. Она старалась доказать всем — и самой себе, что еще молода, прекрасна, полна сил. «Я буду играть до 90 лет», — говорила она. Но силы изменяли. После спектаклей на Бродвее, где актриса выступала в музыкальной комедии, нередко приходилось вызывать врача. С гастролей ее привозили в Лондон на носилках.

8 июля 1967 года во всех лондонских театрах на минуту погасли огни рампы. Актеры и зрители почтили траурным молчанием память скончавшейся в тот день Вивьен Ли.



Сара Монтель

Кто она, эта ошиканная серьезной критикой любимица публики, пристрелянная мишень фельетонного остроумия, снискавшая славу на двух континентах, пресловутая «Королева „Шантеклэра“»? Одна из звезд не первой величины на небосклоне коммерческого экрана? Красивая женщина, демонстрирующая свое экзотическое обаяние в аляповатой рамке плохого кинематографического цвета, кричащих туалетов, раззолоченных интерьеров и олеографических пейзажей? Актриса, дарование которой может показаться проблематичным потому, что его не «вылущить» из структуры третьеразрядного кассового «верняка»?

Если ограничиться критериями, выработанными в контактах с высоким кинематографом, то, ответив «да» на каждый из означенных вопросов, можно поставить точку: проблема «Сара Монтель и искусство кино» исчерпана. Но есть другая проблема: Сара-Сарита — социально-психологический феномен, «Брижитт Бардо испанского кино», кумир «среднего» зрителя. И тут ее фигура становится интересной, дразня нас непростой задачей — разобрать по винтикам механизм ее успеха, выяснить, что за вкусы, ожидания, установки «моделирует» этот экранный образ?

Биографические сведения о Саре Монтель разноречивы и путанны: в серьезных киноизданиях о ней почти не упоминается, а

массовые журналы мало заботятся о достоверности. Достоверна дата рождения — 10 марта 1929 года. Место рождения — Испания, Кампо де Криптона.

Суровая бедность испанской деревни. Мрачная атмосфера католической семьи, где дочь сызмала готовили для монастыря. Ранняя музыкальность (в три года она пела народные песенки, в семь — выучила наизусть все партии трех опер). Бегство одиннадцатилетней школьницы в Мадрид на детский конкурс пения и победа на этом конкурсе. Впервые стала известна как певица. Училась в музыкальной академии, играла в театре, пела по радио. Когда кинорежиссер Висенте Касанова начал искать молодые таланты, она оказалась в числе немногих счастливых. Снимается с пятнадцати лет. «Мне не пришлось никогда и нигде учиться своей профессии», — читаем мы в одном из интервью Сариты.

Сара Монтель — псевдоним Марии Антуанетты Александры Винсенты Исидоры Альпидии Абас Фернандес. Почему она отказалась от своей настоящей фамилии, ясно: в странах испанского языка Фернандесы встречаются слишком часто. Чем ей не понравились все шесть ее имен — гадать не будем.

Так или иначе, но Александра Фернандес появилась на экране только один раз, уступив свое место победоносной Саре Монтель.

Из первых фильмов Сариты достоин упоминания разве что серийный исторический боевик «Безумие любви» (реж. Хиас де Ордунья, 1948), выделяющийся постановочной пышностью и грандиозными размерами.

«На родине меня долго не хотели знать. Моя слава пришла в Испанию из Мексики», — говорит Монтель. В Мексике Сарита пела и плясала в бесчисленных лентах, для классификации которых журнал «Филмз энд филминг» употребляет красноречивое словцо «квики» (quiskie), что значит состряпанная наспех художественная продукция — литературная, кино или театральная.

В конвейерном потоке более или менее профессионально сработанных «Почему ты меня не любишь, смуглянка?», «Не верю мужчинам», «Продавщица фиалок», «Последняя песенка» и тому подобное складывалась несложная формула «фильма с Сарой Монтель»: не меньше четырех-пяти песенок, а вокруг в разнообразных сочетаниях все те же первоэлементы расхожей мелодрамы, сохранившей себя и в атомном веке: честная бедность, маленькое любящее сердце, ревность по ошибке, верность наперекор соблазнам, разбитые надежды, осуществленные мечты, роковая случайность и вознагражденная добродетель.



«КАРМЕН С ГЛАВНОЙ ПЛОЩАДИ»



Монтель снималась и в Голливуде: у Олдрича («Вера-Крус», 1954), Фуллера («Полет стрелы», 1957), в «Серенаде» Энтони Манна (1955). Наиболее примечательно ее появление в вестерне Олдрича, где она оказалась в неплохой компании с Гэри Купером и Бертом Ланкастером; но и здесь ей не удалось выбиться за рамки преуказанного жанром стереотипа «страстной роковой испанки».

Голливуд отшлифовал ее экранный образ, придав ему соответствующий испано-мексиканский сексапил. В голливудский период Сарита неплохо зарабатывала, тогда же вышла замуж (за режиссера Энтони Манна); однако на голливудской почве она все-таки не прижилась, устремившись туда, «где зрители понимают слова ее песенок».



Снова Мексика, снова на экране в различных модификациях «violetera», продавщица фиалок, девушка, получающая в итоге фабульных нагромождений «happy end» как приз за добросердечие, приятный голос и красоту.

В 1959 году Сарита едет в Испанию на съемки фильма «Мое последнее танго». Это ее окончательное возвращение на родину, возвращение триумфальное.

Она уже заочно, своими мексиканскими картинками, победила всех фавориток публики, включая Кармен Севилью и Марисоль. Пресса говорит о ней как об идоле, уподобляя Брижитт Бардо. Критик «Синемонд» пишет, что размах популярности Монтьель в Испании трудно себе представить: она — «национальная Сарита», балованное дитя зрителей самых разных категорий. Испан-

цы благодарны ей за то, что она экспортирует своими цветными фильмами и грампластинками национальные ритмы, напоминая Европе о существовании страны, превращенной франкистами в глухие задворки. Фильмам с Саритой в Испании обеспечен наивысший кассовый сбор.

К этим фильмам стоит присмотреться.

Нет нужды перебирать картину за картиной — их слишком много, и они слишком однообразны, несмотря на мелькание имен и сюжетные ухищрения. Ограничимся общим абрисом, основными типологическими особенностями.

Чаще всего это ленты малоизвестных коммерческих режиссеров. Не случайно в статьях о Сарите приводятся только названия фильмов и имена актеров, вместе с которыми она снималась: постановщик в таком кино фигура незначительная.

Другое дело актеры. Финансовый успех приносит звезды. Сарита появлялась рядом с Марио Ланца и Джоан Фонтейн в «Серенаде», с Родом Стайгером в «Полете стрелы», с Марком Мишеллем в «Грехе любви», с Фрэнком Виллардом, Фернаном Граве, Маголи Нозль и Габриэлем Ферцетти в «Прекрасной Лоле», с Рафом Валлоне в «Продавщице фиалок»; трижды снималась с Морисом Роне («Кармен с главной площади», «Мое последнее танго», «Ночи Касабланки»); о Гэри Купере и Берте Ланкастере мы уже упоминали.

Послужной список Сариты, он же список ее трофеев, доказывает лишь то, что не нужно доказывать: хорошим актерам часто приходится сниматься в коммерческих поделках. Но существует коренное различие между статусом Монтель и ее партнеров: те появляются спорадически, когда не заняты у серьезных режиссеров в серьезных картинах; она — аборигенка, коренная обительница сферы «массовой культуры», где все подчинено закону рынка, спросу, предварительно запланированному успеху. Такова природа эстетики «фильмов с Сарой Монтель», происхождение ее экранного образа, генезис создаваемых ею характеров.

С двумя типами героинь Монтель мы смогли познакомиться.

«Мое последнее танго» (1960, реж. Хиас де Ордуња) — старт европейской известности Сариты — дает вариант все того же образа «продавщицы фиалочек». Маленькая Марта (которую играет тридцатилетняя актриса, не во всех эпизодах одерживающая победу над своим возрастом), дочь незадачливого директора бродячей оперной труппы, мечтает о карьере певицы; проходя через различные перипетии — от путешествия на океанском лайнере и триумфальных выступлений под чужим именем до не-



долгой слепоты и чудесного прозрения, — она обретает свое счастье с любимым человеком, который, разумеется, богат, да к тому же еще продюсер варьете.

Фильм «Мое последнее танго» замечателен как наивной замшелостью режиссуры, так и на редкость густой концентрацией самых отпетых драматургических штампов: Хиас де Ордуња и Луис Сесар Амадори слепили свой фильм по рецептам сильно поношенной и старомодной эстетики, давно отданной капиталистической киноиндустрией в «фонд помощи» малоразвитым странам. В этом фильме присутствуют: толстая безголосая примадонна; овощи, летящие на сцену; эстрадная дива, внезапно теряющая голос, в результате чего героиня поет из-за кулисы; парализованная невеста любимого человека; затянувшаяся трагедия; философичность («жалость нам не может заменить в жизни любовь!»); розы, бутоны, букеты, корзины, банты; сиреневый, голубой и розовый пеньюары, серебристая норка и серия умопомрачительных шляп; героизм, проявленный нашей «виолетерой» во время внезапно вспыхнувшего пожара; уже упомянутая слепота и жертвенный отказ от любви; потерянный и вновь обретенный отец; птички, выпущенные из клетки на волю; и, наконец... тетья, играющая на контрабасе.



Есть еще жених. Бледной невыразительной тенью, с невесть кому адресованной иронической улыбкой проходит по фильму Морис Роне, которому обещали главную мужскую роль, но поручили обязанности статиста. В картинах с Сарой Монтьель «работает» и «срабатывает» только Сара Монтьель.

А она неплохо ориентируется среди учиненной сценаристом и режиссером белиберды, ей вольготно в атмосфере, где задыхается профессионализм Роне. Сарита — Марта поет, танцует, кокетничает, облачается в мужской костюм, начиная смахивать сразу на Франческу Гааль и Марику Рокк, страдает, утешается и снова поет.

Что можно находить в подобном фильме и в подобной героине? Проще всего объяснить торжество Сариты эстетической неразвитостью массового зрителя или его снисходительностью. Но все гораздо сложнее, а если говорить об Испании, то и намного драматичнее.

«В Испании кино — не искусство. Это могущественнейшее средство государственной пропаганды и индустрия тем более рентабельная, чем лучше оно служит интересам режима», — писал испанский кинокритик Карлос Вивас в год выпуска фильма «Мое последнее танго».

Невероятно тяжелый пресс цензурных запретов. Обреченность любого правдивого слова. Отторгнутость от общеевропейского культурного развития. В условиях, когда творчество Берланги и Бардема могло быть только недолгим исключением, а Бунюэлю после «Виридианы» уже нет пути на родину, коммерческий экран парадоксальным образом начинает замещать нонконформистский кинематограф, своими кассовыми «усиками» улавливая настроения публики, ее спонтанное сопротивление «промыванию мозгов». На этой волне взлетают вверх Сарита и иже с ней, предлагая взамен государственной пропаганды «великой истории», «высоких подвигов» и «высоких страстей» свою программу «простых чувствований».

Зритель, которому не приходится быть особенно разборчивым, отдает свои симпатии красивой, напевающей знакомые мелодии, назло цензуре слегка фривольной Саре Монтъель просто потому, что не прочь хотя бы два часа пожить чужой жизнью, в атмосфере легких эмоций и бездумности.

А Сарита идет ему навстречу. Она ощущает неослабевающий спрос на благородные чувства, романтические мечты, ожидание счастливого случая.

Ее Марта — бедная девушка, готовая на все, чтобы заработать на жизнь, ей всегда хочется есть, и в первый раз мы видим ее на экране с куском хлеба в руке. Элегантный, загадочный и богатый возлюбленный — компенсация за голодные поездки, притеснения мачехи и нищие гостиницы, откуда бедные артисты удирают, так и не заплатив.

Марта таскает чемодан, крест-накрест обвязанный веревкой, и попадает в роскошную обстановку благодаря недоразумению. Какая «тонкая» уловка сценариста! Фильм рассказывает о простой девушке, точно такой же, как та, что сидит в зале, — и вместе с тем дает возможность полюбоваться пиршеством богатых, к которому иначе нет доступа.

Кстати, о роскошной атмосфере экранного действия: она немало способствует успеху картин Сариты. Тут кое-что помогает понять Исабель, героиня «Главной улицы» Бардема (некогда сыгранная Бетси Блер). Исабель часто, чуть ли не каждый день ходит в кино: это единственная отдушина в скованном традицией и религиозными запретами скудном существовании испанской провинции. Особенно ей нравятся американские фильмы. Почему? В них показаны кухни, такие беленькие и чистенькие. Все в этих картинах не настоящее, сплошная ложь? Все-таки красиво...





«Продавщица фиалочек» становится продавщицей иллюзий и эскапизма. Но, вместе с тем, ее образ — проекция (конечно, неверная, искаженная) ожиданий «среднего испанца», символ, пусть неточный и примитивный, здорового стремления уклониться от идеологической обработки.

В «Королеве „Шантеклэра“» (1962, реж. Рафаэль Хиль) мы встречаемся с еще одним стереотипом героини Монтьель. Красавица Чарито, певица мадридского варьете «Шантеклэр», не то чтобы профессионально торгует любовью, но интригующе беззаботна по отношению к ряду запретов буржуазной морали. Порочность этой красивой страдающей грешницы поневоле кажется старомодной, так она не вяжется с современной свободой нравов европейской жизни. Здесь мы опять сталкиваемся с половинчатостью испанского коммерческого экрана: ему запрещено показывать обнаженное тело — и он демонстрирует прелести звезды, изобретая эстрадный номер с постелью в рюшечках и песенкой, исполняя которую, красotka ищет блоху в складках полупрозрачной ночной сорочки; ему возбраняется изображать «свободную любовь» — и он переносит ее в неопределенное время и пространство. (Впрочем, лента Хилья хочет казаться исторической, о чем туманно намекает замученный кинематографистами всех времен и народов призрак Мата Хари.) Экранное существование героини Монтьель, протекающее среди хитро-сплетений подобных воздействий, тяготений и мотивов, лишь по внешности отлично от бытия чистой Марты. Чарито — та же Марта, которой не удалось вовремя удачно выскочить замуж и которая, «пойдя по наклонной плоскости», сохранила импонирующую способность любить и страдать.

Странно, но страдания Чарито в изображении Монтьель вызвали в нашей критике разноречивые суждения:

Сара Монтьель умело и тонко показывает тяжелую душевную драму своей героини, которая несчастлива в мире, где она живет, и не может найти выхода в другой.

Сара Монтьель меняет туалеты, ходит с однообразно оживленным и однообразно трагическим лицом и плачет глицериновыми слезами.

Сама Сарита говорит по этому поводу вот что: «Я продолжаю очень любить мою королеву, она ведь не легкомысленная и пустая. Разве это не драматично, когда на миг приходит в жизнь настоящее глубокое чувство и тут же уходит!»

Кто же прав? Да никто. Все забыли о жанре, в пределах которого любит и страдает Чарито. Этот жанр — музыкальная



мелодрама, со своими условностями и законами. Не будем ждать от Сариты подлинного драматизма и психологической достоверности.

Другой вопрос, верна ли сама актриса избранному ею и столь органичному для нее жанру. Она часто преступает его законы — то по вине сценариста и режиссера, то подчиняясь собственным импульсам, заставляющим обращаться к «серьезным» темам и давать «углубленные» трактовки.

В «Королеве „Шантеклэра“» музыкальная мелодрама отягощена ситуациями, противными ее природе. Ведь уходит не просто чувство, а его объект, и не куда-нибудь, а в мир иной. Простодушный до глупости баск Санти, признав в двусмысленной «королеве» свою чистейшую невесту, потрясенный обманом, идет в

сторону моря, где его (буквально так и сказано в монтажном листе фильма) «смывает набежавшей волной». Все это видевшая Чарито продолжает петь, только голос ее звучит надрывно, а по щекам текут слезы. Гибель человека — и грустная песенка; здесь какая-то неувязка, не правда ли?

По словам Монтель, в последнее время она пришла к ролям «более драматичным, более содержательным». В фильме Марио Камоса «Эта женщина» (1968) вырисовываются очертания нового, третьего типа ее героини, жертвы роковых обстоятельств, женщины средних лет (ведь Сарите уже исполнилось сорок) и, как говорится, «с прошлым». Юной послушницей, подвергшись грубому насилию, она оставляет новорожденного ребенка на руках монахини, а сама уходит, чтобы претерпеть множество невзгод, пока ее дочь вырастает в прелестную девушку, не ведающую тайны своего появления на свет. Несчастную мать, ставшую тем временем певицей кабаре, ждет жестокий удар судьбы: охладевший возлюбленный «этой женщины» собирается жениться на юной монастырской воспитаннице. Мать находит дочь, чтобы потерять ее навеки.

Клубок случайных узнаваний, потрясающих открытий и эффектных тайн. Сделав круг, актриса вернулась в лоно мелодрамы, на этот раз претендующей на патетику и «большой стиль». Лучше бы Сарита пела...

Хотя, если подумать, беспокойство Сариты, ее метания, попытки обновить набор стереотипов не случайны. Меняется испанская публика. Желание стать звездой международного масштаба диктует необходимость равнения на мировые стандарты. К тому же, теперь ей не нужно подчиняться всевластию продюсеров — она сама продюсер. Свои средства актриса вложила в производство фильмов — и оказалась деловой женщиной.

Монтель хочет осовременить свою палитру. Она снимает фильм о главной «поп-улице» в Испании — «Тьюзет стрит». Там она играет с Патриком Бошо, изображая «звезду» эстрады Виолетту, характер более «европейский» и «достоверный», чем Марта или Чарито.

Ее идеал — Клод Лелюш: «Его пары никогда не бывают картонными». Ей хотелось бы сниматься у него или, по крайней мере, воплотить историю, похожую на те, которые рассказывает этот режиссер.

Актриса, продюсер. Почему не режиссер? Она собирается стать режиссером: пресса сообщила, что Монтель работает ассистентом у Бардема. Неожиданное сочетание имен... Ее бли-

жайшие режиссерские планы — экранизация «Таинственного острова» Жюль Верна.

Есть еще один каверзный вопрос, которого не удастся избежать: чем Монтель привлекла нашего зрителя?

Конечно, не тем (как это писал в редакцию «Советской культуры» один из наивных поклонников Сариты), что в ее картинах «богатые краски», «красивые пейзажи» и «хорошо показан накат волны на пирс в Сан-Себастьяне».

Скажем прямо: ее фильмы и ее экранный образ занимают место, некогда принадлежавшее очаровательным Дине Дурбин, Милице Корьюс и совсем недавно — Лолите Торрес. А ее успех — еще одно доказательство бессмертия и необходимости кинематографического «легкого жанра», в частности музыкальной комедии и музыкальной мелодрамы.

Ну, а что представляет собой Сара Монтель — не экранная Сарита, а человек? Не пытайтесь составить представление о ее личности на основе впечатлений журналистов и интервью, которые она дает. Болгарский журналист пишет, что она «интеллигентна, серьезна и хорошо знает классическую испанскую литературу»; французский — что от этой типичной обитательницы Иберийского полуострова «веет грехом Андалусии»; одному она заявляет, что хотела бы сыграть в фильме без песен, ибо как рассказать о глубоких переживаниях героини, если так много приходится петь; другому — что не может жить без песен, в которых изливается ее душа...

Скорее всего, Сара-Сарита говорит то, что от нее хотят услышать, на ходу ретушируя и видоизменяя свой образ. Но умение улавливать ожидания собеседника и зрителя разве не талант?



Когда «железный герцог» Веллингтон в фильме «Ватерлоо» видит на поле сражения своего врага Наполеона Бонапарта, он восклицает: «Этот человек делает честь войне!» Когда мы смотрели на Рода Стайгера в роли Наполеона, то думали: «Этот актер делает честь Голливуду!» Но тут же вспомнилось, что Стайгер уже давно не голливудский актер, что более десяти лет назад он уехал из США и стал международным актером, лишь изредка снимаясь в американских фильмах.

Род Стайгер порвал контракт с Голливудом не потому, что ему не давали там работать или его постигали творческие неудачи. Наоборот, он был одним из тех счастливицков, которые окружены сияющим нимбом кинозвезды.

О звездах Голливуда мы часто говорим с оттенком высокомерного пренебрежения: дескать, они не дотягивают до права именоваться актерами. На самом деле, как показал опыт, большинство звезд — хорошие актеры. Звезда — не выше и не ниже актера, просто для нее недостаточно быть актером. Звезда — это закрепление ампула, модель, являющаяся проекцией на экран зрительских желаний. Когда в обществе назревает потребность в новом типе киногероя, появляются звезды, соответствующие этому типу.

При этом звезда — совсем не обязательно модель положительного героя. В 1930-е годы на голливудском небосклоне сверкало созвездие отрицательных героев или, как их называют в Америке, — «хэви» (heavy) — злодеи. Звезды, исполняющие роли злодеев — Эдвард Робинсон, Джеймс Кегни и Хэмфри Богарт, — воплотили определенные стороны характера «настоящего американца»: сдержанную силу, суровую мужественность, умение защитить себя с помощью пистолета. Особенно долго царил в Голливуде Хэмфри Богарт. С середины 30-х до середины 50-х он был суперзвездой, воплотившей на экране десятки «хэви»: гангстеров, наемных убийц, авантюристов, продажных сыщиков.

В 1956 году режиссер Марк Робсон пригласил Богарта в свой фильм «От сильного удара падают», где тот встретился с молодым актером Родом Стайгером. Оба играли «хэви», создающих нездоровую атмосферу вокруг спорта: Богарт — продажного репортера, Стайгер — продажного импресарио. По той поре Богарту исполнилось пятьдесят семь лет, и это была его последняя работа (через полгода он умер от рака). Стайгеру был тридцать один год, и это была его шестая роль в кино. Богарт сразу невзлюбил Стайгера, и не потому, что маститый актер завидовал своему «ко-стар» (напарнику, буквально — «созвезднику»). Крупные кинематографические светила обычно окружены «спутниками» и весьма снисходительно относятся к ним. На сей раз Богарт остро ощутил свою несовместимость со Стайгером и чужеродность молодого актера. В монографии о Богарте американский журналист Джо Хайемс писал: «Хотя Богарт согласился играть в фильме «От сильного удара падают», от совместной работы со Стайгером он устал через несколько дней. Ведь Стайгер считал, что перед драматической сценой нужно «войти в нее» и поэтому в перерывах между съемками бродил по ателье и бормотал себе под нос текст. Богарта это бесило, потому что он работал совершенно иначе. В паузах он отдыхал и «выключался», давал интервью, распивал мартини и являлся на съемочную площадку свежим и бодрым».

Разница в манере работать у двух актеров тут отнюдь не случайна. Богарт, как большинство голливудских звезд, никогда не учился актерскому мастерству. В работе он полагался только на свой шарм, интуицию и наработанные профессиональные навыки. Стайгер же, перед тем как прийти в кино, несколько лет учился в Нью-Йорке в знаменитой Студии актера под началом Ли Страсберга и Элиа Казана. Занятия в этой студии велись по системе Станиславского, которая легла в основу декларируемого



студией Метода (всегда пишется с большой буквы). В начале 50-х годов однокашниками Стайгера по студии были Марлон Брандо, Пол Ньюман и Джеймс Дин, которые вместе с ним пришли в Голливуд. В первых же своих ролях Стайгер старался воплотить студийные заповеди. Творческим кредо актера на всю жизнь стали слова Станиславского, которые Стайгер любит цитировать: «Не играть, а жить в образе». Чтобы будущие киноартисты достигали на экране максимальной жизненной достоверности и естественности, преподаватели Студии актера призывали их даже к небрежной дикции и «забалтыванию» текста — лишь бы их игра не отдавала театральщиной и пафосом.

Все это Стайгер стремился реализовать и в фильме «От сильного удара падают».



Естественно, что и цели в искусстве Рода Стайгера и его актерские приемы были глубоко чужды Богарту, который с досадой жаловался продюсеру: «Этот актер из Студии просто мямлит свою роль. Я не слышу ни одного его слова и все время пропускаю реплики. А все оттого, что непременно хочет играть «естественно». Я понимаю, что Голливуду нужны новобранцы, но публика хочет видеть новых Богартов, Куперов и Стюартов. А из этих актеров Студии звезд все равно не выйдет».

Тут Богарт ошибся. И Марлон Брандо, и Пол Ньюман, и Джеймс Дин очень скоро стали кинозвездами. Конечно, не потому, что они учились в Студии актера. А потому, что они обладали внутренними и внешними данными, позволившими им создать на экране новый тип киногероя — юношу 50-х годов: порывистого «бунтаря

без причины», мятущегося, рвущегося к правде и запутавшегося во лжи. У Стайгера не было ни одухотворенной красоты Брандо, ни юношеской запальчивости Джеймса Дина. Природа даровала Стайгеру массивное, грузное тело, низкий голос, ярко выраженную мужественность. Эти свойства могли бы прийтись впору киногерою тридцатых годов, но два десятилетия спустя они не котировались высоко на голливудском рынке. Они не подходили герою, но могли пригодиться «антигерою» — злодею. «Хэви» за это время тоже претерпел изменения. Если прежде цельному герою соответствовал цельный злодей, то теперь рядом с эмоционально осложненным героем должен был встать эмоционально осложненный «хэви». На такого-то типа роли и был «запрограммирован» Голливудом Род Стайгер — после удачного выступления в фильме «На набережной» (1954).

Фильм этот ставил один из руководителей Студии — Элиа Казан. На две центральные роли он пригласил своих учеников — Марлона Брандо и Рода Стайгера. Брандо сыграл юношу Леноя и получил за эту роль «Оскара». Стайгер исполнил роль старшего брата Леноя — гангстера Чарли (хотя на самом деле Стайгер на год моложе Брандо). Чарли — Стайгер — солидный, медлительный «тяжелодум» — совсем не напоминал прежних экранных гангстеров, много стреляющих, но мало думающих. Чарли дано задание «пришить» брата (за то, что тот хочет выдать шайку), но он его не выполняет и потому сам гибнет от пули друзей. Не обычный «твердый парень», как называли гангстеров, а живой человек, способный сомневаться, жалеть, испытывать стыд, — таким оказался в фильме Казана Чарли — Стайгер.

Новый образец «хэви» вполне удовлетворил голливудских продюсеров. Стайгер превратился в новую звезду на отрицательные роли, и из фильма в фильм стал кочевать его персонаж: злодей, раскаявшийся или терзаемый сомнениями: Стенли Хофф в «Большом ноже» Роберта Олдрича (1955), Васкелл у Джона Фэрроу в «Возвращении из вечности» (1956) и многие другие. Эту галерею кинозлодеев венчал образ реального, исторического злодея. В 1958 году Ричард Уилсон снял ленту «Аль Капоне» со Стайгером в главной роли. Стайгер не выступает, разумеется, адвокатом чикагского гангстера, напротив, показывает Капоне во всей его самоуверенности и вульгарности. Но вместе с тем, в отличие от героя первого фильма, посвященного Капоне — «Лицо со шрамом» Говарда Хоукса (1932), где актер Поль Муни подчеркнул только животную примитивность и хитрость «короля



гангстеров», Капоне Стайгера более сложен, более изворотлив и более несчастен.

Фильм «Аль Капоне» имел большой успех. Но Стайгер не был доволен своей актерской судьбой. Не для того он изучал Метод в Студии актера, чтобы играть роли штампованных кинозвезд, которые ему порой было очень трудно усложнить и психологически разнообразить. Закрепленное амплуа кинозвезды его вовсе не устраивало, тем более, что он не раз видел, как звезда превращалась в большого актера, играющего серьезные и разноплановые роли. Не говоря уже об актерах старшего поколения, таких, как Генри Фонда или Спенсер Трэйси, некоторые ровесники Стайгера — те же Марлон Брандо и Пол Ньюман — добились права самим выбирать себе роли. Вдохновленный их примером, Стайгер пробовал убедить режиссеров снять его в ином амплуа. Наконец он добился возможности выступить в иной роли, в фильме режиссера Сэмьюэля Фуллера «Полет стрелы» (1957), посвященном гражданской войне Севера и Юга. Стайгер сыграл романтически настроенного лейтенанта южных войск О'Мера, который страдает оттого, что ранил в бою лейтенанта-северянина. По существу, О'Мер наносит рану самому себе, которая заживает гораздо дольше, чем у северянина. Успех фильма мог бы в корне изме-





нить судьбу Стайгера. Но картина прошла незамеченной. Зато поставленный через два года после этого «Аль Капоне» понравился, и в ленте «Семь воров» Генри Хеседея (1960) Род Стайгер снова получает роль гангстера.

И тогда актер решил отказаться от голливудской славы и долларов, уехать из Америки в Европу и начать там свою кинобиографию с чистой страницы.

Но первый абзац этой страницы был не слишком удачным. Репутация Стайгера обогнала самого актера, в Европе его тоже знали как «кинозлодея». Снова Стайгер попадает в ловушку того же ампула. Западногерманский кинематограф дает ему возможность сняться в таких ролях, как руководитель грабежа Морган («В пятницу, в 11» Элвина Рэкоффа) и жестокий тюремщик, мучающий себя и других, Типтос («Отсрочка» Миларда Кауфмана). Однако и первый успех Стайгера в Европе тоже связан с ролью, являющейся вариантом прежнего «хэви» — впрочем, с существенными отличиями. Мы имеем в виду итальянский фильм «Руки над городом» (1963, реж. Франческо Рози), который получил Золотого льва на Венецианском фестивале. (Фильм этот был дублирован на русский язык и прошел по нашим экранам).

В этой картине, рассказывающей о спекуляции на жилищном строительстве, Стайгер играет роль богатого градостроителя Эдоардо Нотала. Этот политикан с волевым лицом — гораздо более законченный тип кинозлодея, чем все сыгранные актером в Америке гангстеры. Да, собственно, Нотала с его убеждением, что «в политике выгода выше вражды или дружбы» и есть новый тип гангстера. На его строительствах происходят катастрофы, по его вине гибнут люди, но тем не менее Нотала не только уходит от юридической ответственности, но и проникает в неаполитанский муниципалитет. Для Стайгера эта роль была важной потому, что актер хотел отразить весьма важный для современного Запада процесс слияния нелегального бизнеса, то есть гангстеризма, с легальным бизнесом. Белое элегантно пальто, белые перчатки, дорогая сигара, хорошие манеры — такова привлекательная оболочка Эдоардо Нотала: не то гангстера, ставшего бизнесменом, не то капиталиста, превратившегося в гангстера.

В следующем, 1964 году Стайгер снова снялся в итальянском фильме, который опять был премирован на Международном фестивале (на этот раз — в Южной Америке). Это — «Время безразличия» Франческо Мазелли по роману Моравиа. Впервые в своей биографии Стайгер выступил в роли героя-любownika, богатого бездельника, который развлекается тем, что совращает юную дочку своей любовницы. Сам Стайгер, признавая, что его «внешность, самая обычная, самая распространенная, нисколько не соответствует типу классического соблазнителя», объясняет приглашение его на подобную роль так: «Двадцать лет назад герою-любownikу нужно было быть просто, по-идиотски красивым. Сегодня это больше никого не интересует и вас просят только о том, чтобы вы были естественны и правдивы». И все-таки снова быть на экране соблазнителем Стайгеру довелось еще только раз, через пять лет после «Времени безразличия», когда он сыграл в фильме английского режиссера Бетера Холла «Три не делится на два» человека, который не может решиться сделать окончательный выбор между женой и юной любовницей.

В конце 1964 года Стайгер получил приглашение от Голливуда принять участие в картине «Ростовщик». Актер приезжает в Америку, но уже на новых основаниях. Он возвращается в Голливуд со щитом, на котором начертан его девиз: «Разнообразие в творчестве». Фильм «Ростовщик» был поставлен режиссером Сиднеем Люметом, за несколько лет до того прославившимся



картиной «Двенадцать разгневанных мужчин». Стайгер сыграл совсем неожиданную для него роль — ростовщика, старого еврея, жалкого, сгорбленного, вечно дрожащего от страха. Во время войны Саул Нейзерман был в немецком концлагере, где погибла вся его семья, а ему удалось выжить ценой невиданных унижений. Нейзерман прошел ад немецкого концлагеря, теперь он проходит через чистилище собственной совести. Душевные раны Нейзермана постепенно затягиваются, и он начинает приобщаться к окружающей жизни — с ее заботами, бедами и радостями. За исполнение этой роли Стайгер был признан на Берлинском фестивале лучшим актером 1964 года.

Через три года он снялся в голливудской ленте «Душной ночью» режиссера Нормана Джюисона. (Фильм был показан на Московском фестивале 1967 года.) Стайгер исполнил роль полицейского Гиллепси и получил за нее «Оскара». Нужно было покинуть Америку, чтобы его признали одним из лучших американских актеров!

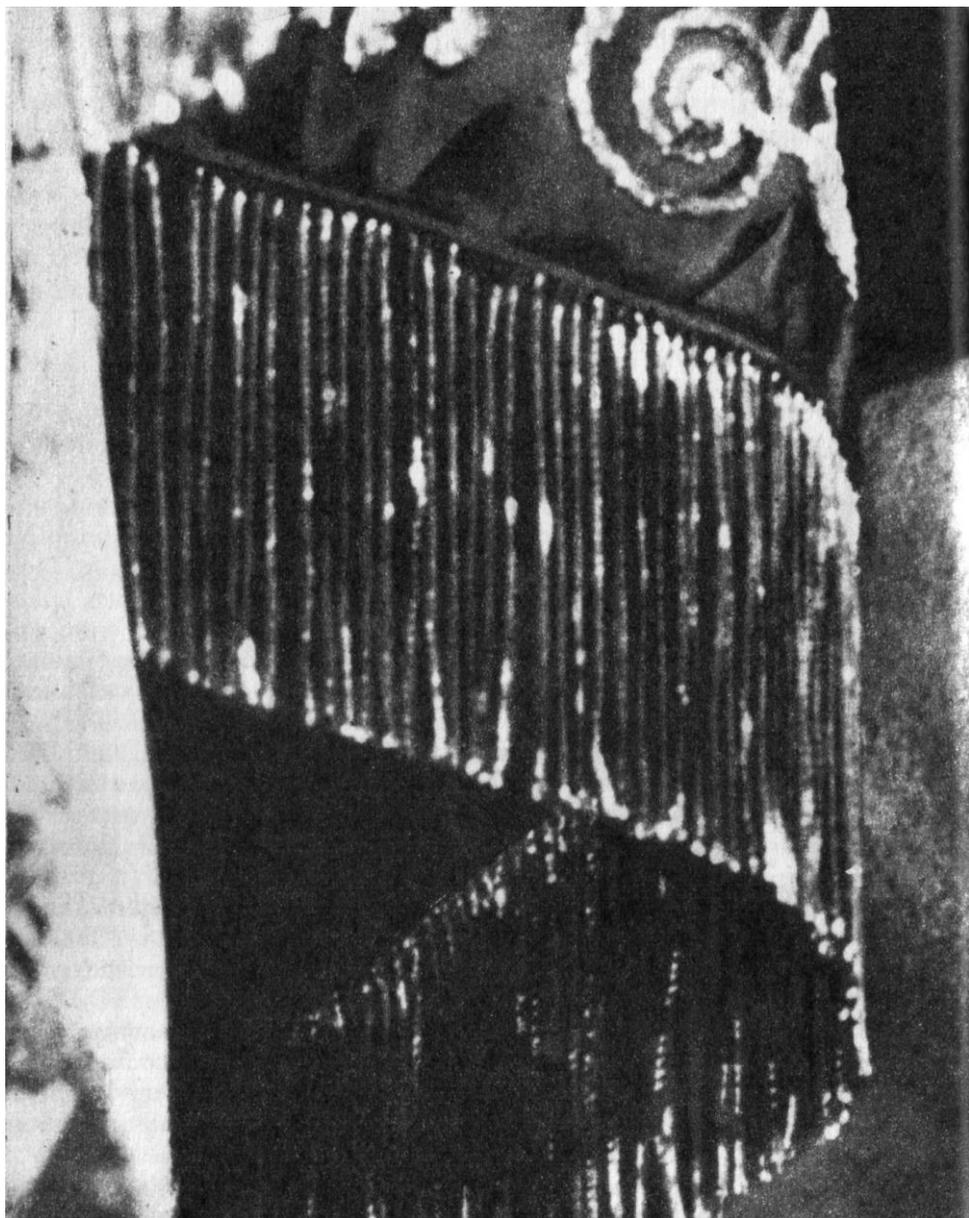
Режиссер фильма «Душной ночью» Джюисон сказал: «До знакомства со Стайгером я никогда не встречал человека, который до такой степени сливался бы с собственной ролью. Через две недели после начала наших съемок со Стайгером было уже

трудно объясняться — он днем и ночью говорил на южном диалекте».

За четыре года работы вне Голливуда Род Стайгер освободился от бремени навязанного ему амплуа и проявил себя блестящим мастером перевоплощения. Но актер без амплуа — не значит актер без темы. Как у всех больших актеров, у Стайгера есть своя тема. Он любит изображать людей, поставленных в критические обстоятельства, когда необходимо принять ответственное решение, людей, попавших в такие жизненные ситуации, когда требуется максимальное напряжение внутренних сил. Его Эдоардо Нотала напоминает генератор, вырабатывающий ток высокого напряжения, Саул Нейзерман, напротив, как будто сам находится под током.

Гиллепси из фильма «Душной ночью» поначалу отличается от других героев Стайгера. Ему не надо уходить от юридической ответственности, как Нотала, от собственных воспоминаний, как Нейзерману, или даже выбирать между двумя женщинами, как герою фильма «Три не делится на два». Жужа неизменную резинку, положив ноги на стол и лениво слушая своих подчиненных, Гиллепси, кажется, является олицетворением стопроцентного среднего американца, сильного, здорового, не привыкшего слишком много размышлять. Но когда в городке произошло преступление, необычайно темное и запутанное, — перед начальником полиции встала дилемма: довериться талантливому следователю-негру и найти с его помощью подлинного убийцу или, следуя желанию властей города, отказаться от услуг Тиббса и «замазать» это дело. И если Гиллепси выбирает первый путь, то не потому, что хочет докопаться до истины, а потому, что он — честный служака, который не хочет быть подхалимом и трусом.

Но получается так, что пересмотр дела об убийстве оборачивается для Гиллепси переоценкой его жизненных позиций. Встреча с Тиббсом (Сидней Пуатье) заставила Гиллепси посмотреть вокруг и внутрь себя и сделать многие важные открытия. Одно из них состоит в том, что «черномазый» — такой же гордый и независимый человек, как он сам. В последних кадрах фильма Гиллепси, провожая Тиббса на вокзал, вдруг улыбается ему — теплой улыбкой, такой внезапной на его всегда важном и надменном лице начальника полиции. Конечно, улыбка говорит лучше слов о том, что в Гиллепси пробудилась человечность, что он «потеплел». Но не только об этом. Улыбка Гиллепси — Стайгера в финале ленты «Душной ночью» — улыбка человека, который убедился, что мир сложнее и интереснее, чем он думал раньше, и





который радуется этому открытию, хотя и не знает, что ждет его впереди.

Пробуждение личности, становление человеческого характера в поворотный, переломный момент его судеб — вот излюбленная тема Рода Стайгера.

В фильме «Ватерлоо» актер создает образ того, кому было дано вершить человеческими судьбами, судьбой мира.

Картина С. Бондарчука изображает последний, самый сюжетно напряженный акт наполеоновской драмы — так называемые «сто дней», включающие в себя бегство изгнанного на остров Эльбу Бонапарта во Францию, триумфальную встречу опального императора французской армией и народом, его вторичное воцарение на престоле, гигантскую битву Наполеона с войсками союзников около деревни Ватерлоо, поражение французов в этом бою, ознаменовавшее конец эпохи Наполеона Бонапарта.

В центре этого монументального фильма, который снимался в разных странах и изобилует гигантскими массовками, стоят два персонажа: император Франции Наполеон и главнокомандующий английских войск герцог Веллингтон. Вся картина строится на антитезе этих двух характеров. Веллингтон, которого очень тонко сыграл английский актер Кристофер Пламмер, — аристократ до мозга костей, породистый, лохотный, ироничный, невозмутимый. О Наполеоне он говорит, что это великий человек, но «не джентльмен». Наполеон — в свою очередь — свысока поглядывает на Веллингтона: «Посмотрим, что стоят в бою английские аристократы». В самом Наполеоне, каким его рисует Стайгер, — аристократизма ни на грош, «джентльменства» — тем более. Небритое лицо, заляпанная грязью шинель, тяжелые сапоги — все это, по мнению Веллингтона, больше бы пристало солдату, чем императору. Эти различия двух полководцев — внешние. Есть и более глубинные. Веллингтон в фильме «Ватерлоо» приверженец фатализма, верит в предначертанность событий и позволяет им развиваться стихийно. Перед началом сражения главнокомандующий британских войск мирно дремлет, закрыв лицо газетой. Война не вызывает в нем никакого энтузиазма, в отвагу своих солдат он тоже не верит: «Джин — вот основа их патриотизма». Он стоек и терпелив, этот «железный герцог», он не отступит в бою. Но его тактика заключается в том, чтобы выждать.

Наполеон — Стайгер — его противоположность. Он нетерпелив, порывист и страстен. Он не желает ждать, он привык к



быстрым и блистательным победам. Смысл и цель битвы он видит в том, чтобы не подпустить союзников к Франции, защитить свою империю. Для него нет разницы между этими двумя понятиями: «Я — Франция, а Франция — это я!» Он так же уверен в этом, как и в том, что «народ надел ему корону на голову». Если Веллингтон, согласно концепции фильма, верит в судьбу, то Наполеон — только в себя, в свою могучую волю. «Что такое трон? — говорит он. — Раскрашенная деревяшка, за которой — мой ум, мое воображение, моя воля». В свое время воля помогла ему переделать карту мира. Теперь воля помогла ему во второй раз занять престол. Он наслаждается, упивается исходящей от него магнетической силой. Перед ним трепещут, его боготворят. Одного его гипнотического взгляда достаточно, чтобы маршал Ней превратился из его врага в послушного теленка. А как любят его солдаты! Они будут счастливы умереть за него! Значит, он должен победить, как побеждал при Маренго или при Аустерлице! Скептический фатализм Веллингтона — Пламмера сталкивается в фильме с фанатической целеустремленностью Наполеона — Стайгера.

Вместе с тем актер показывает, что Наполеон уже не тот, каким был во времена своего победоносного шествия по Европе или даже неудачного похода в Россию, когда он вел солдат на смерть к Бородину. С тех пор прошло всего три года, но как изменился Наполеон! Он устал и неизлечимо болен — у него рак печени (работая над ролью, Стайгер внимательно изучил историю болезни Наполеона). Часто по лицу Наполеона — Стайгера пробегает судорога непереносимой боли, когда слезы текут по его щекам и он до крови кусает кулак, чтобы не закричать. «Мой Наполеон, — сказал актер в одном интервью, — потный, злой, изнывающий от страданий, небритый, невыспавшийся, грязный, — по существу, уже мертвый человек, который не желает умирать».

Когда Стайгер назвал Наполеона мертвым, актер наверняка имел в виду не только то, что император был в то время смертельно болен. Главное, что доказывает актер: Наполеон 1815 года — это полководец, переживший свою славу, и человек, подошедший к роковой черте. В свое время его вынесла наверх волна революции. Тогда его воля совпадала с волей истории — теперь она противоречит ей. Поэтому он обречен.

Род Стайгер разрушает легенду Наполеона, срывает со своего героя романтический плащ, в который его любило рядить искусство, и надевает на него замызганную солдатскую шинель. Стайгер избегает и другой крайности в изображении Бонапарта, тоже

достаточно распространенной — стремления принизить этот образ. Стайгер не пытается сделать великого человека мелким. Напротив, Наполеон Рода Стайгера — фигура поистине трагедийного величия.

Можно с уверенностью сказать, что в мировом кино, да и театре немного найдется актеров, которые могли бы соперничать в роли Наполеона со Стайгером. При экранном воплощении самого драматического отрезка жизни французского императора — последнего взлета перед падением — Роду Стайгеру помогли не только талант и Метод, но и всегдашний интерес актера к поворотным моментам человеческих судеб и тот поворот, который он совершил в собственной биографии, уйдя с обкатанной дороги голливудского успеха на неизведанный путь творческих исканий.



Бывают в кинематографе актерские и режиссерские имена, которые неотделимы от всей национальной художественной культуры той страны, где были созданы их фильмы. Вспоминая, например, фильмы и роли Жерара Филипа, мы обнаруживаем в них коренную связь с миром французской культуры, прежде всего — классическими традициями романтического искусства в театре и литературе. Когда же смотришь «Расемон» и «Красную бороду», то в неповторимом стиле этих японских лент, в поразительных актерских образах Тосиро Мифуне, в ярчайшем своеобразии режиссуры Акиры Куросавы столь же нетрудно заметить национальное художественное своеобразие этих лент, которые и в кинематографе, искусстве XX века, сохраняют следы воздействия вековых художественных традиций японского театра, литературы и живописи.

И разве не столь же очевидна эта кровная связь итальянского кинематографа с миром национальной художественной культуры в фильмах Анны Маньяни и Альберто Сорди, в созданных ими характерах, запечатлевших национальные черты и особенности? За «Пеплом и алмазом» Анджея Вайды встает мир польской художественной культуры и романтической традиции, а в вестернах Джона Форда мощно утверждает себя самобытная американская

культура, в трагикомической ленте «Палач» Луиса Берланги легко угадывается ее связь с искусством Испании.

Все эти имена и фильмы доказывают одну очевидную истину: кинематограф, будучи самым интернациональным искусством, вместе с тем никогда не переставал быть искусством национального художественного выражения. История кинематографа знает немало и таких примеров, когда именно художественное своеобразие тех или иных фильмов национальной кинематографии определяло и их всемирное звучание, и такой же успех актеров.

Одно из доказательств — мировой успех мексиканских фильмов послевоенных лет. Фильмы с участием Марии Феликс и ее артистическую судьбу трудно рассматривать изолированно, вне мексиканского кинематографа и его яркого национального колорита. Ведь время художественного взлета мексиканского киноискусства было и временем успехов фильмов актрисы, а печальная пора его кризиса и упадка совпала с концом экранной биографии Марии Феликс. И хотя в последующие годы она стала международной звездой и благодаря своей известности и внешности продолжала сниматься в испанских, итальянских и французских фильмах, все же ее имя и фильмы остались принадлежностью мексиканского кинематографа.

Пожалуй, можно сказать, что и без фильмов Марии Феликс мексиканское кино все равно осталось бы искусством неповторимого национального своеобразия. Однако вне этого искусства актерская индивидуальность Марии Феликс попросту не существовала. Она была бы лишь одной из тех красивых кинозвезд, которые, вспыхнув при мгновенном свете преходящей и призрачной кинославы, затем меркнут и гаснут, не выдержав ослепительного сияния очередной кинозвезды, вознесшейся на экранный небосклон.

И это понятно — ведь благодаря только своей красоте Мария Феликс выиграла «счастливый билет» в очередном розыгрыше кинематографической лотереи. Титул «королевы красоты» на одном из мексиканских карнавалов открыл ей путь в кинематограф. Здесь она дебютировала в фильме «Бастион душ» (1943). После того как кинематографисты, критика и зрители оценили по достоинству внешность молодой исполнительницы, она снялась еще в фильмах «Донна Барбара» и «Влюбленная». Эти ленты закрепили успех Марии Феликс, которую охотно стали снимать. От начинающей актрисы многого не требовали, ее счастливые внешние данные, ее молодость были надежной гарантией более или менее успешного существования в кинематографе. В своих



первых картинах она была одним из объектов съемки — кинокамера стремилась подольше задерживаться на лице актрисы, любовно подчеркивая своеобразную, гордую красоту испанского типа. Но этим подчеркнутым любованием внешности все и ограничивалось.

Первые фильмы и роли (пусть и главные) в художественном отношении были весьма заурядными, малозапоминающимися. По сути, они были одним и тем же размноженным кинопортретом Марии Феликс, кинопортретом звезды, полюбившейся публике. К тому же эти зрительские симпатии не были лишены и патриотического чувства — появилась своя мексиканская звезда. А ведь на экранах страны до этого, как правило, безраздельно господствовали голливудские кинозвезды. Даже знаменитая Долорес дель Рио, мексиканка по происхождению, была «приобретена» Голливудом и вернулась на родину, когда ее артистическая карьера стала приближаться к концу.

И подобно тому, как для кинозвезды Долорес дель Рио возвращение домой, на родину, стало началом ее нового, второго рождения как национальной мексиканской киноактрисы в фильме «Мария Канделярия», точно так же и для Марии Феликс, «наследницы Долорес», годы художественного взлета мексиканского







кино стали подлинным началом ее артистической биографий. Этим она была обязана фильмам двух ярких и самобытных художников мексиканского экрана — режиссера Эмилио Фернандеса и оператора Габриэля Фигероа. Их ленты «Мария Канделярия» (1945). «Рио Эскондидо» (1947) и «Макловия» (1948) стали для мирового экрана открытием мексиканской кинематографии. Нередко ее послевоенные фильмы даже называли «мексиканским неореализмом». И для этого были известные основания. Подобно послевоенным фильмам итальянского неореализма, ленты Э. Фернандеса и Г. Фигероа открыли на экране мир подлинной Мексики — трагически обездоленной, социально расколотой, с произволом власть и деньги имущих, бесправием народных низов. Но если в итальянском неореалистическом кино — и в этом была его кровная связь с национальной художественной традицией, литературой веризма — предельная жизненная достоверность, словно бы смывающая границы между искусством и жизнью, взятой в ее реальности быта и повседневности, стала основным принципом, определяя даже отказ от актеров и «типажное» использование людей с улицы, то совсем иными были фильмы «мексиканского неореализма». В них очевидна связь с народно-поэтической традицией мексиканского искусства и его фольклора. И в «Макловии», и в «Рио Эскондидо», в неторопливой певучести ритма этих лент, в замедленности созерцательных «пейзажных» описаний, в неразрывной слитности жизни природы с миром цельных и простых чувств человека, в элементарной ясности и бесхитростной контрастности мотивов и ситуаций, в очищенности от быта, в поэтической приподнятости над ним — во всем этом есть нечто от народного сказа, легенды, пусть и стилизованных.

Такой стилизованный народно-поэтический реализм фильмов нес в себе преобладающий примат живописного начала, когда актерская игра и даже сама режиссура подчинялись пластике великолепного операторского искусства Г. Фигероа, который, по сути, и был подлинным автором этих лент. Подчеркивая свою связь с мексиканской живописью Диего Ривера и Сикейроса, а тем самым и зависимость кинематографа от изобразительного искусства, Фигероа писал: «Наши пути уже заранее были намечены художниками, нам нужно было только передать в кадрах то, что они выразили в своих картинах и фресках».

Естественно, что такая стилизованная и живописная концепция мексиканского неореализма, неразрывно связанного с традициями национального художественного творчества, не могла не сказаться на исполнительской манере Марии Феликс. В «Макловии»,

которую называли мексиканскими «Ромео и Джульеттой», это особенно очевидно. История трагической любви Макловии и бедного, нищего рыбака Хосе, которому отец девушки не разрешает даже смотреть на любимую, «рассказана» актрисой в стиле поэтической ленты Фернандеса и Фигероа. Чистота и душевная цельность героини, живущей одной лишь страстью, достоинство и гордость красоты, неподвластной никакой силе, — все это придавало характеру Макловии возвышенную романтическую настроенность. Фильм изображал не характер, а чувство Макловии. Образ героини Феликс лишен психологической светотени и сложности, очищен от бытовой и жизненной конкретности. Когда вспоминаешь образ Макловии, то в памяти встают не психологические детали актерской игры, а сам облик героини, как бы скульптурно изваянный.

Почти вся роль Макловии была бессловесной, и ее образ создавался серией портретных изображений, подчеркивающих пластическую красоту лица героини. При этом портретная живопись экранного образа Макловии была неотделима от опозитивированных кадров природы Мексики, от пейзажных изображений — тихих ночных озер, подобных белым бабочкам, мерцающего блеска воды, бесконечно расстилающихся полей, разящего солнечного света и резко контрастных ему черных теней... Все это придавало образу Макловии гармоническую цельность дочери природы, словно бы героиня Марии Феликс — плоть от плоти прекрасной мексиканской земли, воспринятой с некоторой созерцательной удаленностью. И сам стилизованный строй фильма, насыщенного народной музыкой, впечатляющего живописной красотой видения людей, природы, пейзажа Мексики, создает вокруг героини особую поэтическую атмосферу. Ритм движений, пластика актрисы, походка приносили в ее образ черты романтической возвышенности, а трагические обстоятельства кинодействия лишь укрепляли силу и чувства героини, отстаивающей свою любовь.

В «Рио Эскондидо» Мария Феликс показала себя актрисой, которой доступен героический пафос, накал, темперамент чувств и характеров сильных, цельных и гордых. Роль сельской учительницы Росауры, бросившей смелый вызов местным богачам, решена актрисой опять-таки не в психологической манере, видимо, не свойственной ей. Марии Феликс гораздо ближе роли, ситуации, сюжеты напряженного развития. Естественно, что мексиканское кино послевоенных лет, с остротой его социального видения обездоленности родной страны, ее бед и потрясений, не могло



не стать искусством трагедийного звучания. И здесь индивидуальность актрисы, тяготеющей к характерам цельным и бескомпромиссным, пришлось ко времени «мексиканского неореализма».

В отличие от «Макловии» с ее поэтикой созерцательной красоты и своеобразием национальной художественной живописности, «Рио Эскондидо» по своей стилистике неореалистична — мир угнетения, нищеты и насилия показан в резком, беспощадном освещении. Трагическое начало фильма, кадры которого словно обожжены солнцем, обнаруживает себя прежде всего в героине Марии Феликс. В ее Росауре ощущается сила и устойчивость цельного народного характера, человека, готового скорее погибнуть, чем смириться с надругательством и произволом. Отсюда и трагическая патетика образа Росауры, и трагедийное разрешенные ситуации, и неотделимость героини от народного фона. Недаром почти все сцены появления Росауры — многогеройные, массовые, когда долго сдерживаемые чувства взрываются силой общего, народного гнева, протеста, отчаяния. И здесь темперамент актрисы, ее умение воплощать характеры сильные и цельные, живущие одной страстью, одним чувством, — все это оказалось сродни послевоенному мексиканскому кино, главной актрисой и героиней которого стала Мария Феликс.

Однако последующие годы оказались трудными для мексиканского кинематографа. В мексиканских фильмах, создаваемых с оглядкой на стандартную кинопродукцию Голливуда, все более утверждалась «звездная» система. Мария Феликс стала мексиканской «звездой № 1», часто снималась в заурядных, коммерческих картинах, стилистика которых была на редкость эклектична. Условное и псевдомексиканское соседствовало с заемым, взятым напрокат у Голливуда. «Кукарача» и прошедшая по нашим экранам «Хуана Гальо» — поистине классические образцы такой кино-Мексики по-голливудски. Трагические героини Марии Феликс здесь уступили место героиням мелодрам.

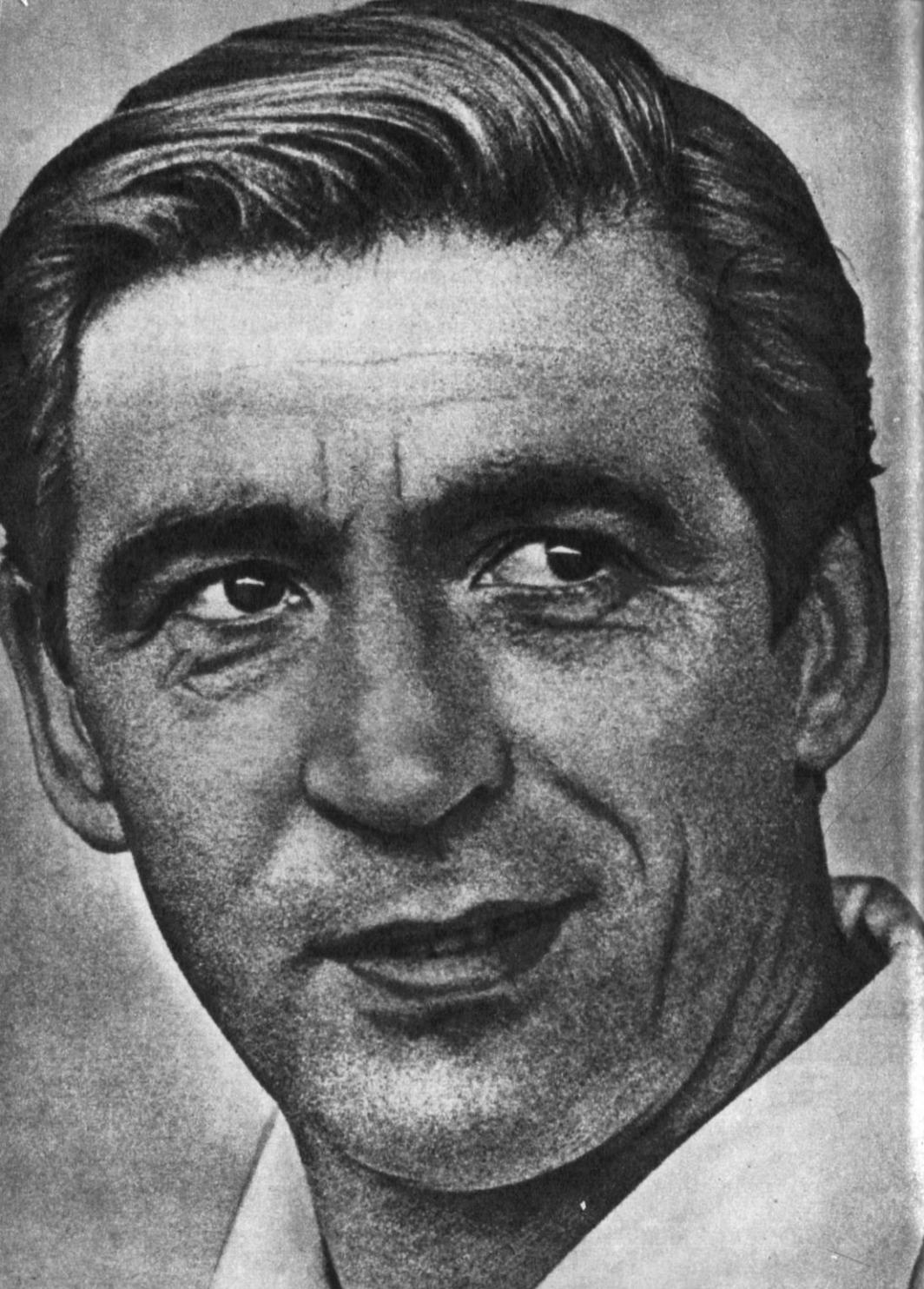
И все же мировой успех послевоенного мексиканского киноискусства не прошел бесследно для Марии Феликс. В годы упадка и кризиса киноискусства на ее родине она все чаще стала сниматься в фильмах европейских режиссеров. Наиболее известны из них: «Герои устали», «Лихорадка приходит в Эль Пао», «Сонаты». Однако эти фильмы, созданные и решенные в психологической манере, требующие тонкой и детальной нюансировки актерской игры в изображении душевных переживаний персонажей, оказались трудным испытанием для Марии Феликс. Если Курт Юргенс и Жерар Филип были здесь, что называется, на «своих местах», то Мария Феликс, казалось, пришла из других фильмов. Очевидно, актрисе мексиканского искусства гораздо ближе роли и характеры, созданные крупными мазками, средствами живописной пластичности.

Эту своеобразную и яркую пластичность актерской индивидуальности и самой внешности Марии Феликс удалось передать лишь крупнейшему французскому режиссеру Жану Ренуару в его ленте «Французский канкан» (1955). Роль танцовщицы на редкость удачно вписалась в фильм, зрелищная живописность которого была воссоздана режиссером — сыном знаменитого художника Ренуара — в духе импрессионизма. От него фильм брал яркие, чистые краски, тонкое и поэтичное восприятие всей красоты жизни, не исключая и чувственную, физическую красоту женственности, воплощаемую Марией Феликс. Кинокамера как бы созерцает ее «сквозь магический кристалл» искусства импрессионистской живописи. И если в первых послевоенных мексиканских лентах темой актрисы стала гордость красоты, ее достоинство и протест против насилия и зла, то в фильме Ренуара красота Марии Феликс стала предметом эстетического созерцания.

Это тем более следует подчеркнуть, что у нас порой неоправданно противопоставляют красивым кинозвездам талантливых

киноартистов, и внешность и обаяние первых «побивают» мастерством и талантливостью вторых. Между тем в кинематографе — более чем в каком-либо другом искусстве — такое противопоставление вряд ли закономерно. Здесь уместно вспомнить высказывание Белы Балаша, одного из пионеров и основоположников теории киноискусства. Подчеркивая связь этого молодого искусства с культурой Древней Греции, где образы физической и телесной красоты были выражением исконного стремления к гармонии человеческой личности, Балаш справедливо отмечал, что в эпоху наступившей затем понятийной культуры, начавшейся с книгопечатания, «физическая видимость человеческих ценностей потеряла свое значение. Красота перестала быть мечтой и переживанием народных масс. Лишь новое развитие зрительной культуры, начавшееся с культуры кино, вновь сделало красоту важнейшим массовым переживанием... В человеке, ставшем в эпоху кино вновь видимым, пробуждается сознание красоты, и зрительная пропаганда красоты выражает глубочайшие биологические и общественные тенденции».

Вот почему слава Марии Феликс вовсе не умаляется тем, что популярностью у зрителей она была обязана также и своей внешности.



Юрген Фрорип

Случилось так, что режиссеру Конраду Вольфу долго не удалось найти актера на главную роль, унтер-офицера Вальтера, в фильме «Звезды». Наконец его выбор пал на никому не известного Юргена Фрорипа. Кинематографических навыков у него не было, за крепкими тридцатилетними плечами был опыт сугубо театральный, впрочем, тоже небольшой. Сначала любительская сцена, потом основанная с друзьями-энтузиастами «Студия 48» в Питбусе и, наконец, подмостки в Штральсунде, Эрфурте, в берлинском Театре дружбы и Альтенберге. Там его и открыл для себя Конрад Вольф, а заодно и для кинематографа ГДР.

Режиссера привлекла не только ярко выраженная социальная типажность Фрорипа — его ширококостная, осанистая фигура, мужественная мягкость черт, скупость весомых, значительных движений и повадок. Не только податливая фотогения актера, позволяющая влить его в нужную форму героя недвусмысленно социального, монолитного и положительного по всем статьям. Конрада Вольфа подкупила обаятельная полнокровность Фрорипа, актерская возможность быть социальным героем без оглядок на схему.

«Звезды» недаром принесли Конраду Вольфу особую премию жюри Каннского фестиваля шестидесятого года и первую пре-

мию Эдинбургского фестиваля. Не зря западные критики, весьма недружелюбно относящиеся к работам ДЕФА, ставили «Звезды» в один очень лестный ряд с фильмом «Хиросима, любовь моя» Алена Рене или «Гвидолиной» Альберто Латтуады.

Фильм снимался в плодотворной атмосфере немецко-болгарского содружества. Плодотворной потому, что болгары под режиссурой Конрада Вольфа избавились от известной провинциальной театральщины, сквозившей в их фильмах, научились сдержанной экспрессивности, а немцы растопили свой рассудочный схематизм в теплом и по-южному эмоциональном лиризме.

«Звезды» — прежде всего, фильм о любви немецкого унтер-офицера Вальтера к еврейской девушке Рут. Любви, вспыхивающей и обрывающейся в затхлом, пропахшем потом и забранном черной решеткой вагоне поезда, увозящем евреев в ад, который именуется Освенцимом.

Фильм Конрада Вольфа, на редкость теплый, пронзительно лирический, пронизан тончайшими токами подлинной человечности. Поставив в центр своей картины обыкновенных людей, ничем не примечательных и далеко не героев, режиссер, исследуя судьбу этих «козлов отпущения» истории, решал проблему, очень важную для послевоенного европейского искусства. Проблему пробуждения общественного сознания в рядовом немце, постигающем свою личную ответственность за чинимые фашистами злодеяния. Проблематика фильма перекликается с проблематикой романов Анны Зегерс, пьес Макса Фриша («Опять они поют» или «Бидерман и поджигатели») и др.

Юргену Фрорипу — Вальтеру в фильме отведена роль «идейного солиста», проводящего и обыгрывающего главную тему «Звезд». Солдат гитлеровской армий, сражавшийся под Ленинградом, обработанный нацистской идеологией, натасканный в военном искусстве убивать, солдат, превращенный в послушный автомат, оживающий только при звуках команды и приказа, — этот Вальтер, впервые полюбив, как бы возвращается к своему исконному человеческому состоянию. Фрорип играет мучительнейший внутренний процесс душевного возрождения героя и обретания самого себя.

Любовь к Рут — первый толчок к высвобождению нравственных начал, затоптанных и изгаженных армейскими сапогами, подобно желтой звезде Рут, которую Вальтер пристально и напряженно рассматривал в вагоне. Среда болгарских антифашистов, в которой оказывается Вальтер (к сожалению, весьма условная и худосочная в фильме), подхлестывает все нарастающие





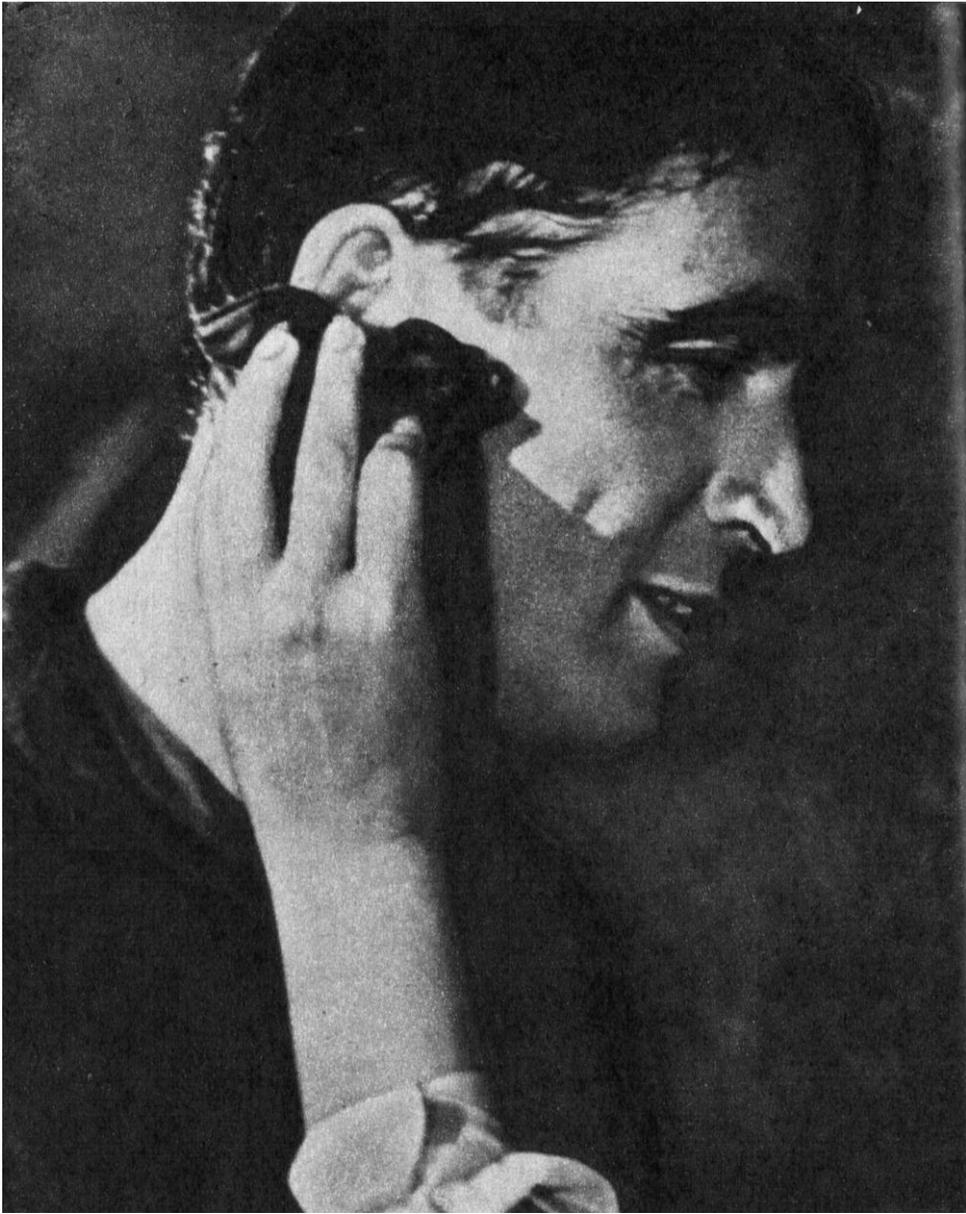


сомнения в покорной немецкой душе. Вальтер глубже задумывается над правотой и целесообразностью того дела, ради торжества которого ему предписано проливать кровь свою и чужую и сражаться до победного конца.

Самая большая удача в этой роли Фрорипа в том, что ему посчастливилось создать думающего героя, и он особенно хорош в те минуты тревожного и сосредоточенного напряжения, когда волнами накатывающие мысли подмывают, подтачивают и переворачивают глыбы ложных и гибельных идей, которые заполнили его сознание.

Юрген Фрорип — Вальтер тем и убедителен, что ни на секунду не позволяет зрителю усомниться в том, как дьявольски трудно разобраться в самом себе, очистить мозги от вздорной и вредной

«ОНИ НЕ ПРОЙДУТ»

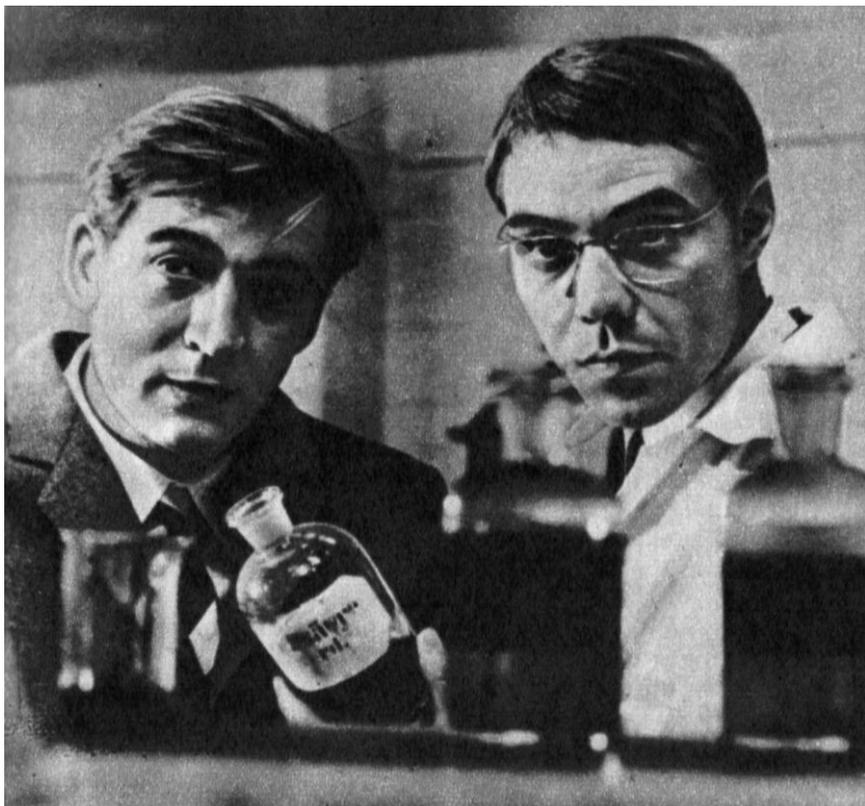






шелухи и вдруг понять самые простые вещи. Вроде того, что картинные галереи создавались столетиями трудом человеческих рук и таланта не для того, чтобы превратиться в пепел от нескольких сброшенных бомб, что человек рождается, учится ходить, лепетать первые слова на родном языке, растет и наливается соками жизни не для того, чтобы выпущенная им, Вальтером, пуля оборвала его существование...

Социальная типажность Фрорипа и его мужественная фотогения выявились в режиссуре Конрада Вольфа многозначнее, внутренне объемнее предназначенного ей кинематографического амплуа. Фрорип сумел показать психологическое развитие своего героя, перерождение начальных нравственных импульсов и абстрактно-гуманистических воззрений в прочную систему демокра-



тических взглядов борца, трезво и точно знающего, что нужно делать потом, после войны.

«Звезды» Конрада Вольфа критики нередко сравнивали с шедевром мирового кино — «Великой иллюзией» Жана Ренуара. Хотя «Звезды», конечно, не дотягивают до поразительного пластического совершенства французского фильма, до его мудрости и мощности антивоенного пафоса, все же в этой параллели есть свой резон. «Великая иллюзия» — напутствие людям выстоять перед любой войной, вооружившись против нее всем богатством нравственных ценностей, интернациональных и вневременных. «Звезды» — напутствие современникам Конрада Вольфа и Юргена Фрорипа, которым должно быть начеку, чтобы не дать себя обмануть новыми спекуляциями реваншистов, готовящих исподволь

очередную бессмысленную бойню. «Звезды» направлены против одуряющей безответственности и пассивности сегодняшнего человека на Западе, они отрезвляют его и призывают к сознательной активности действий. Не случайно женевская газета «Вау увриер» писала о фильме: «Пусть нам дадут еще немного «Звезд», и тогда будет действительно жалко, если мы не создадим из них небо». И этот благородный и актуальный пафос фильма звучал, прежде всего, в исполнении Юргена Фрорипа, создавшего достоверную и думающую личность Вальтера.

Успех в «Звездах», как водится, широко распахнул перед Фрорипом двери студии ДЕФА. И он снялся во многих картинах, очень многих, но мы не станем их анализировать. И вот почему: ни одна из актерских работ Фрорипа покамест не может сравниться с его ролью у Конрада Вольфа. В этом не вина Юргена Фрорипа. Он — превосходный профессиональный актер — отлично ориентируется в любых «предлагаемых обстоятельствах». Он никогда не позволяет себе работать в полсилы, наспех, начерно, — его хочется сравнить с умелым, хорошим краснодеревщиком, которому, к сожалению, редко приходится расходовать свою сноровку и навыки на добротный и качественный сюжетный «материал».

Пожалуй, наиболее удачен его гонщик Манфред фон Браушич в телевизионном фильме «Без борьбы нет победы».

Наш телезритель хорошо знает Юргена Фрорипа по трилогии о майоре госбезопасности ГДР Зандере («Человек из Канады», «Место встречи — Женева», «Проект Аква», реж. Руди Курц), выполняющем опасные и мудреные разведывательные задания.

Роль Зандера немногословна, и в сюжетных перипетиях Руди Курц отводит ему весьма скромное место, с большей охотой посвящая зрителя в хитроумные и зловещие диверсии своих идеологических врагов — будь то «группа Мюллера», пытающаяся похитить честного немецкого летчика-испытателя Хорста Карстена, или обольстительная и коварная австралийская журналистка, пытающаяся совратить кристально чистого и принципиального доктора Вернера и выудить у него открытие в области гидролиза высокомолекулярных соединений. При всей заношенности и обескураживающих наивностях фабульных сплетений Зандер — Юрген Фрорип опять же добросовестно делает свое дело. Актер сдержан, естествен и значителен, нигде не «пережимая» и не низводя своего героя до тощей «социальной маски», а подчас даже тонко иронизирует над плосковатыми ухищрениями режиссерских ходов.

На страницах немецкого журнала «Фильмшпигель» Юрген Фрорип с удовольствием водит читателя по своему родному городку Ростоку, где он и появился на свет 28 апреля 1928 года. Показывает его узкие улочки, плоское северное море, сгрудившиеся в гавани корабли, яхты, катера. Сюда он любит приезжать в перерывах между съемками, а работы у него по-прежнему по горло. Недаром Фрорипа называют в ГДР самым трудолюбивым актером. Он не гнушается и маленькими ролями — профессиональное, привычное дело ему в радость, и он без усталости кочует из павильона в павильон ДЕФА. Может статься, новоявленный молодой «Конрад Вольф» завтра предложит Фрорипу сняться по сценарию, достойному его давних и прекрасных «Звезд». Этого ждет Юрген Фрорип, а вместе с ним зритель.



Имре Шинкович

Первая роль Имре Шинковича на профессиональной сцене состояла из трех слов: «Нет, нет, нет». Сейчас актер не без улыбки вспоминает прошлое, но думается, что энтузиасту-любителю, каким он был тогда, это выступление доставило немало радости. Театром Имре Шинкович увлекался с детства. Гимназистом играл в школьных спектаклях. Собираясь стать инженером, большую часть времени отдавал самодеятельности. Вот здесь-то его и отметили, пригласили на профессиональную сцену статистом, доверили «роль без ниточки». А потом все три категоричных «нет» первой роли превратились в одно не менее категоричное «да»: «В один прекрасный день я решил оставить профессию инженера и поступить учиться в театральный институт, — вспоминает Имре Шинкович. — Родителям, как водится, это было не по нутру. Помог один мой учитель, который убедил родителей разрешить мне сдавать экзамены, не оставляя прежних занятий. Если бы так продолжалось и дальше, у меня было бы две специальности: одна — для себя, другая — для родителей. Но меня приняли, и одним инженером стало меньше. Родители огорчились, а я был счастлив. Меня притягивал волшебный мир театра, и я был уверен в том, что это мое настоящее призвание».

Имре Шинкович не ошибся. В 1951 году двадцатитрехлетний Шинкович окончил институт театра и кино и был принят в прославленную труппу Национального театра. Двумя годами раньше, еще студентом, Имре Шинкович уже играл в спектаклях будапештских театров. Тогда же началась и его кинематографическая биография.

Складывалась она неровно, трудно, хотя при первом беглом взгляде и достаточно благополучно. Имре Шинкович появился на съемочной площадке в ту пору, когда венгерский кинематограф, по словам тамошних критиков, не мог разделаться с «детской болезнью схематизма». Шинкович столкнулся с упрощенной, наивной драматургией, с ролями «социальными масками». Играл молодых рабочих, крестьян, подпольщиков-революционеров. Собственно, только по этим признакам и отличались друг от друга герои Шинковича тех лет. По сути же своей они были на одно лицо, позаимствованное у самого актера, преисполненного радостным чувством обретенного призвания. Молодость и «фактурность» актера возмещали внутреннюю пустоту образов.

Зрителям нравился высокий, худощавый юноша, так непохожий уже своей внешностью на стандартных героев-любовников и красавчиков. Умные, выразительные глаза, чуть резковатые, крупные черты подвижного лица — все было земным и естественно человеческим. Эта достоверность и делала полнокровными героев Шинковича, хотя их жизненная программа нередко сводилась, например, к решению водить сверхтяжелые поезда (железнодорожник из фильма 1951 года «На всех парах»). И, несмотря на психологическую аморфность своих персонажей, Имре Шинкович работал с увлечением.

Его первые работы в кино и театре были скорее пробой таланта, нежели сознательным и принципиальным творческим актом. Формирование его как художника — это уже следующий этап, совпадающий с общим возмужанием искусства Венгрии, в том числе и кинематографа.

Взаимосвязь творчества Шинковича с общими тенденциями искусства была сложной. Об этом говорят сами факты. Из ясного и понятного актера он вдруг превратился в «загадочного». Символично звучит название фильма 1960 года «Пробный путь», в котором Шинкович удачно сыграл роль Шофера. В этом же году в фильме «По газонам ходить разрешается» он продемонстрировал незаурядные способности характерного актера. Всех, кто привык к Шинковичу — актеру на амплу молодого героя, поразила неожиданная метаморфоза. Он стал играть, и одинаково успешно, самые



разнообразные роли: от комических до трагических. Не забегая вперед, скажем только, что именно в жанровом разнообразии увидел актер единственно возможный для себя выход из творческого тупика.

Комедия раскрепостила Шинковича. Карло из фильма «Рассказы в поезде» (в советском прокате — «Легенда в поезде»), каким его играет Шинкович, создан на фольклорной основе. Непоседа, смельчак, озорник — он как будто родился из народных представлений о сказочных героях. Это ощущение подсказано и всем строим фильма. Едущие в поезде пять членов бригады монтажников рассказывают пассажирам переполненного вагона истории о Карло. Пять новелл из жизни бригады посвящены Карло. Всеобщий любимец и весельчак, старший среди товарищей, он — душа коллектива, его совесть. Шинкович не боится, что такое громадное количество положительных черт может превратить Карло в голубого героя. Актера больше интересует внутренний мир человека. И вот здесь появляется тот второй план, который почти всегда будет сопутствовать игре Шинковича. Характер Карло, о котором повествуют друзья, как бы уже задан. Актеру, казалось бы, остается лишь проиллюстрировать его. А Шинкович расширяет этот характер. Там, где речь идет о веселом нраве







Карло, актер мягко раскрывает его душевную ранимость и чуткость. Параллельно с основным рассказом, Имре Шинкович ведет свой бессловесный разговор со зрителем. Через интонацию, мимическую игру, пластический рисунок передает он богатый духовный мир человека. «Моя роль в «Рассказах в поезде» — Карло — это, пожалуй, еще один шаг к образу человека, который сложен, не однозначен», — говорит Шинкович об этой работе.

В комедийном дуэте вдовы и капитана (Клари Толнаи и Имре Шинкович в фильме «Вдова и капитан») много юмора и озорных неожиданностей. Вдова, разыскивая своих пропавших знакомых, рассказывает капитану странные истории их исчезновения. На самом же деле вдова, неумная любительница гостей, просто надоела знакомым. В круговерти личных дел, домашних хлопот,

службы у них не остается времени для одинокого, постороннего человека. Капитан скоро понимает, что привело Юлишку в полицию. Она всерьез поверила в исчезновение знакомых, так как не хочет даже и думать об обмане. Одиночество ей в тягость, вот она и зазывает в гости всех, кого ни попадя. Все на словах рады прийти, а на деле никто не заглядывает. Капитан приходит сам, а через некоторое время, к его удивлению, появляются... коллеги, вместе с ним занимающиеся «расследованием дела».

Этот комический сюжет в другой актерской интерпретации мог бы превратиться в забавный случай, а то и в пародийный детектив. Представим себе, что капитан подтрунивает над вдовой, и все моментально превратится в фарс. Имре Шинкович не пошел по этому пути. С экрана смотрит на нас чуть усталый человек средних лет, чересчур серьезный для комедии. Он по-служебному корректен, невозмутим, логичен.

Капитан Шинковича понимает, что мелкие людские хлопоты и заботы о домашнем очаге меньше стоят, чем переживания одинокой женщины, которой отказывают в человеческом тепле, пускай и иллюзорном. Капитан — Шинкович приходит к Юлишке, чтобы открыть ей грубую правду, надеясь рассеять ее прекраснодушие. Но вдова неисправима. На экране лицо Шинковича, грустное, задумчивое, как будто бы не из этой комедии. В нее внесена актером тревожная нота, которая напоминает зрителю о простых и очень важных делах человеческого существования.

А вот другая комедийная роль Шинковича — младший сержант Молнар из фильма «Младший сержант и другие». Под его началом группа дезертиров и трусов, спасающихся от немцев. «Армии» Молнара приходится прикидываться то друзьями немцев, то их врагами, не успевая, что называется, «вжиться в образ». Шинкович и играет такого горе-актера, которому неведомы тонкости «перевоплощения», и оттого, как и водится в комедии, герой многое путает. Опасность за опасностью, трюк за трюком — словно затравленный заяц, Молнар ищет спасения. Выразительные глаза актера, данные крупным планом, — бегающие, испуганные. Ни минуты покоя, отдыха. И где-то уже становится жаль этих замученных людей. Страх объединил, сроднил их. И когда обстоятельства складываются действительно серьезно, Молнар, поборов робость, спасает товарища. «Война. Перед каждым человеком особенно остро стоит задача понять происходящее, найти свою позицию. Не каждому это удавалось. Не всегда может понять происходящее и младший сержант. Но когда ситуация требует от него немедленного решения, настоящие челове-

ские качества побеждают в нем эгоиста, он спасает другого человека. Именно этот чистый и хороший порыв души мне особенно дорог в образе младшего сержанта». Актер так и раскрывает свое отношение к герою в конце фильма.

Комедийные портреты Имре Шинковича созданы мастером тонкого психологического письма. Здесь не найти ни одной ложной детали, ни одного лишнего мазка. Логике человеческого поведения актер не изменяет даже в самых неправдоподобных комических ситуациях. Жизненная убедительность, полнокровность образа являются главными для актера.

В 1961 году актер снялся в фильме совместного советско-венгерского производства «Альба Регия». Город, освобожденный от фашистов, вновь занимают немцы. В гестапо вызван главный врач больницы (герой фильма — его играет популярнейший венгерский актер Миклош Габор), которого обвиняют в сотрудничестве с красными, в привлечении на работу доктора еврея Коха, якобы погубившего немецких раненых. Допрос ведет офицер, которого и играет Имре Шинкович. Актер будто бы и не пытается лицедействовать. Только в самом начале светская холодная улыбка, чуть задержавшаяся на лице, сменяется напряженным, цепким взглядом, обращенным на собеседника. Как горох, сыплются издевательские, лаконичные вопросы. Доказывая виновность доктора Коха, герой Шинковича как бы углубляется в сам процесс дознания, словно проверяет, насколько аргументирована и точна собственная догадка. И убедившись в своей «правоте», он сообщает, что поступил верно, повесив Коха. И тем страшнее, достовернее стал этот гестаповец, оружием логики утвердившийся в своем назначении убивать.

В этом эпизоде проявилась одна из существенных примет реалистического таланта Шинковича: умение изучать и толковать своего героя, открывая зрителю весь процесс психологического анализа.

Имре Шинкович любит оставаться наедине со зрителем, но не для того, чтобы растрогать нас или оттолкнуть. Актер заставляет думать. В фильме «Диалог» Ласло Хорвата на долю героя Шинковича выпали облыжные обвинения, четыре года тюрьмы, мучительная личная драма. После реабилитации ему предлагают пост директора завода. Но Ласло отказывается, его больше устраивает место техника. Имре Шинкович опять пошел по пути социально-психологического толкования персонажа. Внешне он вроде бы не соответствует нашим представлениям о человеке тонкой духовной структуры. По первому взгляду его Хорват



«МЛАДШИЙ СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ»



кажется сухарем, так он собран и немногословен. Актер утаивает от зрителя свои переживания. Притом делает это сознательно, интуитивно, угадывая в самом сюжете «перебор» трагических перипетий. Создать подробный психологический отчет о них, значило бы свести его к разговору о незаслуженно обиженном человеке. Имре Шинкович предлагает зрителю исследование. Как могло случиться, что честный человек и хороший специалист мог попасть в такие обстоятельства? Достаточно ли быть только честным и добросовестным, чтобы заслужить право называться гражданином? Шинкович включает зрителя в серьезный и принципиальный диалог. И становится понятным, что Ласло Хорват отказывается от места директора не от обиды за прошлое. Герою важно понять, каким он должен быть, ему нужно испытать себя. Трагедия, которую он пережил, от этого становится зримой. Она вошла в плоть образа, явилась внутренним двигателем поступков, разбудила мысли о высоком гражданском долге человека. Именно поэтому венгры назвали «Диалог» «историей страны за восемнадцать лет в зеркале чувств».

Не только Шинкович, но и зритель любит оставаться с его героем наедине. Это происходит в дни, когда на сцене Национального театра идет спектакль с участием Имре Шинковича. Зрители, восторженно принимающие Ипполита («Федра» Расина), Рогожина («Идиот» по Достоевскому), Адама («Трагедия человека» Мадача) и других, по праву считают себя соучастниками действия. Имре Шинкович властно вызывает зрителя на разговор. Трагическая изломанность Рогожина, буйство чувств этой незаурядной личности переданы актером страстно. Зрителей преследует непрерывный поток «почему», которые актер бросает в зал.

В Адаме Шинкович словно анатомирует человека, вскрывая пружины и механизмы, превращающие первозданное, чистое существо в носителя зла и убийства. Благодаря чарам Люцифера Адам попадает в различные эпохи, превращаясь в действующих лиц истории. Давно ушедшие века оживают и обретают плоть благодаря ясной мысли, впрямую высказанной актером.

Есть актеры, которые могут работать только в кино, другие — только в театре. Имре Шинковичу одинаково нужны и сцена, и камера. Непосредственное общение со зрительным залом укрепляет его творческие позиции, обогащает его как художника. И не случайно появляется он перед нами в своей третьей ипостаси — литературного чтеца. Эстрада освобождает его от опосредованного общения, убирает барьер между актером —

ролью и человеком — зрителем, а несомая актером мысль становится самостоятельной частью его творческого метода.

Так создан Гаррисон, прокурор Нового Орлеана, расследующий дело об убийстве президента Джона Кеннеди («Рыцари „Золотой перчатки“»). Документальный материал, послуживший основой фильма, дал актеру право, более чем когда-либо, обнажить мысль и сделать ее главным художественным приемом в раскрытии образа. Почти на всем протяжении фильма Имре Шинкович в кадре. Мы с огромным напряжением следим за ходом расследования, видим, как в процессе его меняется сам характер прокурора. Необычайные трудности, смертельный риск затеянного им предприятия вызывают симпатию к человеку, «рыцарю правды», как точно назвал Гаррисона сам актер. Заговорщики заматают следы, уничтожают свидетелей. А Гаррисон выявляет истину скрупулезной логикой расследования. Острота детективного сюжета уступает место глубине мысли. «Я не старался быть похожим на него внешне, — говорит о Гаррисоне актер. — Главное было вызвать у зрителей уважение к его гражданскому подвигу. Ведь если в Америке убивают президентов, то какому риску подвергался окружной прокурор!» Имре Шинкович добился не только уважения к своему герою, он сделал большее — доказал, что человеческие возможности безграничны, что мысль могущественнее любого насилия, физически сокрушающего человека.

Актера привлекают характеры сложные, личности одаренные. Много лет он мечтал о Листе, а когда возникла возможность сыграть эту роль, появились сомнения. Редчайший музыкальный талант Листа, своевольность и прихотливость художнической натуры, насыщенная биография — все это должно свободно развернуться на историческом и социальном фоне времени.

Фильм «Грезы любви» (в нашем прокате — «Ференц Лист») режиссера Мартона Келети, работавшего в содружестве со студией «Ленфильм», получился во многом иллюстративным, пышным и легкомысленно-зрелищным. И главное, дробным, распадающимся на эпизоды.

Карусель знаменитостей — Мендельсон, Бородин, Жорж Санд, Мейербер, Рихард Вагнер — кружится в фильме для создания артистической (впрочем, весьма искусственной) атмосферы и параллельно с такой же декоративной непринужденностью мелькают венецианские лагуны, ватиканские кельи, пестро размазанные венгерские деревушки и, конечно же, заснеженные русские просторы, петербургские особняки, белые рояли и пушистые меха. В этой кричащей живописности мельтешащих кадров

фигура Листа — Шинковича, по крайней мере, двойственна. Актер изо всех сил старается преодолеть уныло традиционную развлекательность музыкального фильма, передать мужественность, работу мысли и человеческую значительность своего героя, но ведь картина называется «Грезы любви», а посему Листу — Шинковичу больше приходится завязывать и распутывать свои прихотливые любовные дела — со строптивой французской графиней Мари Д'Агу, с легендарной испанской авантюристкой, танцовщицей Лолой Монтез и, наконец, с русской княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн. Лист — обольститель и светский шаркун и Лист — великий музыкант, отразивший пафос революций и социальных катаклизмов, существуют у Шинковича раздельно, не накладываясь друг на друга. И вина тут не актера — Шинкович с профессиональной честностью выполнил режиссерский заказ.

Имре Шинкович еще молод, хотя и снялся более чем в семидесяти фильмах и сыграл целый ряд центральных ролей в классическом мировом и венгерском репертуаре. И впереди его, конечно, ждут и взлеты, и падения. По сей день в Венгрии его называют загадочным актером. До сих пор критики, режиссеры и зрители делятся на два лагеря. Одни утверждают, что Имре Шинкович — комик, другие говорят о трагическом даровании актера. Думается, прав сам Имре Шинкович, заявивший: «Я не могу сказать, что мне ближе — трагедия, комедия, клоунада. Главное, чтобы в роли было что сказать людям, содержалось зерно, которое помогает это сделать. Если этого зерна нет, я отказываюсь от роли. Других критериев у меня нет и никогда не было».



К Науму Шопову болгарский кинематограф присматривался долго. Хотя в театре он сыграл роли, ставшие событием сезона, а критики написали не одну статью о своеобразии его таланта, кинематографисты долго приглашали актера лишь на маленькие или попросту эпизодические роли («Бедная улица», 1960; «Двое под небом», 1962; «Инспектор и ночь», 1963).

За Наумом Шоповым давно утвердилась репутация «брехтовского актера», тяготеющего к искусству представления — индивидуальности, редкой для болгарской актерской школы.

В свое время Наума Шопова не приняли в театральный институт, и сын актрисы драматического театра в Старой Загоре пришел в этот театр статистом. Девятнадцатилетним юношей он дебютировал в роли Фердинанда в трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Это было в 1948 году. Шопов начал свой путь в небольшом, но славном революционными традициями провинциальном болгарском театре. Они складывались с первых спектаклей в годы подъема болгарского народа в борьбе за освобождение от турецкого ига, развивались, были отмечены смелыми выступлениями старозагорских актеров в период фашизма. Это сказалось на формировании мировоззрения молодого актера, и, очевидно, здесь таятся истоки гражданственности в творчестве Наума Шопова.

Не имея за плечами актерской школы, Шопов не только набирается профессионализма, но ищет себя, свою актерскую индивидуальность. Природная пластичность, богатая фантазия и интуиция помогли актеру осуществить на сцене свои замыслы. В Пловдивском театре, а затем в Софии, в театре Народной Армии, он много играл, и каждый созданный им образ — будь то Неджми в «Чудаке» по Н. Хикмету, Молчалин в «Горе от ума» Грибоедова, шекспировский Гамлет, Алексей Иванович в «Игроке» Достоевского или, наконец, Поприщин в сценической редакции «Записок сумасшедшего» Гоголя — вызывает активную реакцию зрителей, нередко дискуссию критиков.

Основной пафос творчества актера — это борьба со злом. Пафос разоблачения сочетается у Шопова с желанием изучать истоки зла. В этих психологических исследованиях русская классика стала актеру верным подспорьем. Она помогает ему распознавать зло во всех его личинах, анализировать темные и светлые стороны в человеке, их борение и взаимопроникновение. Важным для Шопова актерским приемом становится эксцентрика. Она помогает ему раскрыть динамику сущности характера и его проявлений. Подчеркнутый пластический рисунок роли в сочетании с тонким психологическим анализом дали актеру возможность прочесть классические образы по-новому, найти их связь с современностью. Эти образы заставляют задуматься о живучести предрассудков, о трансформации обывательского сознания, о стихиях зависти, подлости, нередко тяготеющих над людьми и сегодня. Все это выглядит на сцене наглядно, объемно и порой страшно.

Эти актерские качества Наума Шопова оказались особенно привлекательными для болгарского кино в последние годы.

Шопова приглашали сниматься разные режиссеры. Но не сразу актер встретился с близким ему драматургическим материалом. Не смог развернуться Шопов даже в фильме «Волчица» (1965) такого принципиально «актерского» режиссера как Р. Вылчанов, где у него была роль преподавателя физкультуры в детской исправительной колонии, карьериста и демагога. Образ трактовался как однозначная маска, был лишен психологической глубины. Актер играл снедаемого завистью человека и только.

Первую возможность самовыражения предоставил Шопову режиссер В. Радев. Их встреча состоялась на съемках фильма «Похититель персиков» (1964), где у актера была небольшая роль французского офицера, попавшего в лагерь для военнопленных в Болгарии в конце первой мировой войны. Его тонкий, мягкий,



«ИНСПЕКТОР И НОЧЬ»

«ЦАРЬ И ГЕНЕРАЛ»

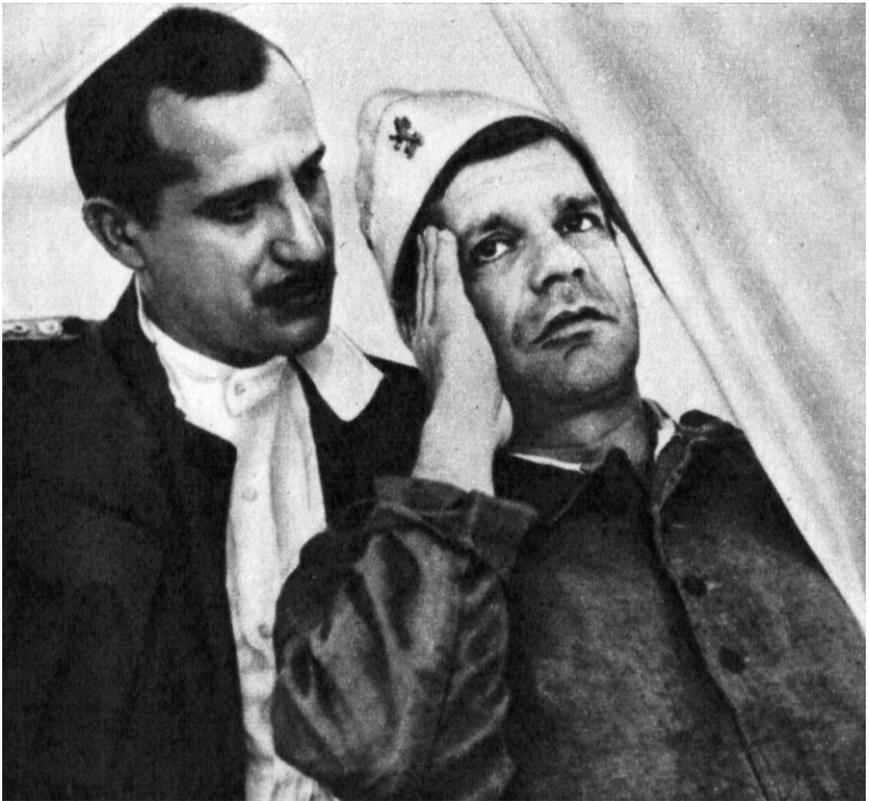


Дю Гревиль был сломлен войной. Эта роль оказалась для Шопова эскизом к психологическим портретам его будущих персонажей, людей, постоянно испытывающих непреодолимый страх перед будущим, лишенных возможности увидеть историческую перспективу.

По-настоящему открыл Шопова для кино тот же В. Радев в фильме «Царь и генерал» (1966). Л. Станев построил сценарий как своеобразный поединок между потомком Габсбургов царем Борисом III и патриотом-антифашистом генералом Заимовым.

Заимова привели на расстрел и долгие часы заставили стоять в ожидании исполнения смертного приговора. Царь, который находится в это время на охоте, ждет от осужденного патриота прощения о помиловании, нравственного поражения своего поли-





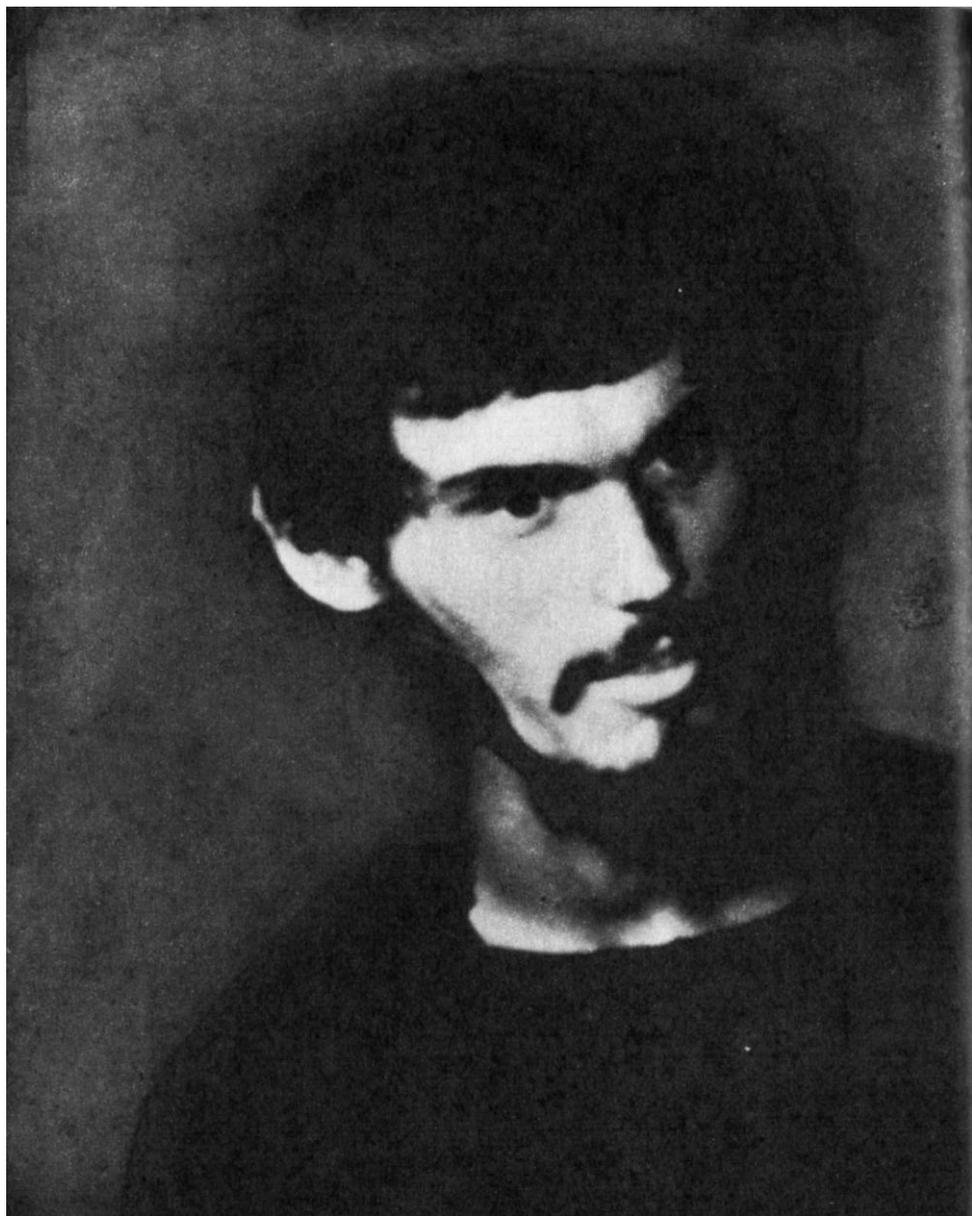
тического противника. Полевой телефон, который следует за царем по пятам, должен принести ему это сообщение.

Но Заимов стоит и ждет. Его воспоминания возвращают нас к истокам поединка, когда прославленный царский генерал открыто выступил против монарха, против отправки болгарского корпуса на восточный фронт, против войны с братским русским народом.

Особенность конфликта в фильме В. Радева требовала такого актера, как Наум Шопов, который мог бы раскрыть своеобразие исторической личности (причем, далеко не ординарной) и соотнести ее с движением истории, с процессом развития нации. Умение проникнуть во внутренний мир героя помогло Шопову увидеть в царе Борисе лицедея и демагога, хитреца и труса, нена-



видящего болгар с высоты своего «габсбургского величия» и ропщущего на свое положение прислужника «великому рейху». Наум Шопов с легкостью переходит от одного состояния к другому, представляя возможность зрителю самому разобраться в запутанных психологических ходах этого характера. Он делает это постепенно, показывая поначалу своего героя мягким, воспитанным, умным и даже скромным. Борис старается расположить к себе простой народ — появляется на деревенской свадьбе, в кабине паровоза, за рулем машины. Но его демократичность мнимая — это, по существу, демагогия, поза, в ней сквозит страх, овладевший монархом. В облике Бориса, на первый взгляд элегантно, актер подчеркивает черты вырождения, — мертвенная бледность, плешивое темя, стеклянные глаза, — которые посте-







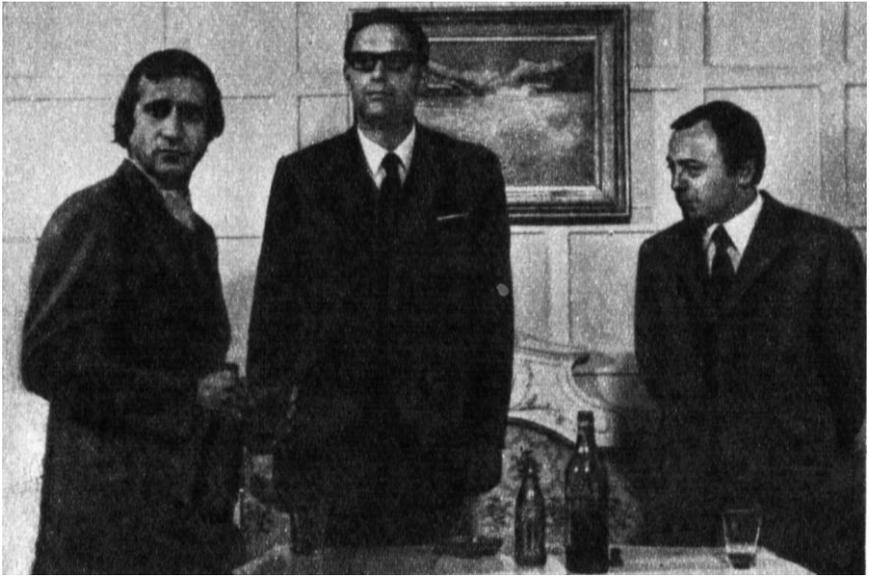
ленно подкрепляются ощущением его опустошенности, моральной деградации.

Борис отдает приказ о расстреле Заимова, но психологический поединок им проигран. «И тебе становится страшно, — писала после выхода картины болгарский критик В. Найденова, — что человек, который десятилетиями держал в своих руках судьбу нашего государства, который распоряжался жизнью самых достойных ее сыновей, был не только социальным и классовым врагом, но и генетически бесконечно чужд болгарскому роду».

Так в кино раскрылось стремление актера к своеобразным социальным исследованиям, с которыми были хорошо знакомы его театральные зрители.

За роль Бориса Шопов получил премию за лучшее исполнение мужской роли на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1966 году.

«Создавая отрицательный персонаж, актер оказывает услугу положительному герою, — говорит Шопов. — Да разве положительный герой не заключает в себе «отрицательных» элементов? Разве отрицательный герой предстает в «беспримесном химическом составе», разве он может существовать без положительных зарядов? В этом круговороте разноречивых мыслей оказался я,



работая над ролью Бориса III в фильме «Царь и генерал», которая является одной из самых моих любимых ролей».

Сатирические стороны дарования актера кинематограф стал использовать для разоблачения современного мещанства. Так, в новелле «Если нет поезда» (1967) Шопов сыграл небольшую роль инструктора автошколы, несколькими выразительными штрихами показав ограниченного в своих желаниях, самодовольного провинциального обывателя.

Умение придать сатирическому образу оттенок политической карикатуры в манере Брехта особенно ярко проявилось у Шопова в фильме «Случай Пенлеве». Взяв написанный в юмористических тонах сценарий, режиссер Г. Стоянов и оператор В. Чичов превратили его в едкую сатиру и гротеск. Прошлое, которое обычно изображалось в болгарском кино в драматических или трагических тонах, они показали в ином ракурсе. Изображая старую царскую армию, авторы хотели сказать, что жизнь, подчиненная догмам военщины, становится абсурдной.

Самой яркой частью фильма оказалась новелла «Случай Пенлеве», в основе которой лежала анекдотическая история о маниакальной любви майора к двум петухам, за которых головой отвечает его ординарец. Роль сумасбродного майора Наум

Шопов сыграл в стиле эксцентрической пантомимы. Чтобы обнажить «шарниры», которые двигают эту марионетку военной фашистской машины, актер выстроил роль на столкновении различных «масок» своего героя — спесивый, вышколенный, напомаженный офицер и сыплющий заборной руганью солдафон.

Актерские особенности Шопова режиссеры стали использовать в различных жанрах. Он снялся в двух исторических фильмах — «Иконостас» (1969) и «Князь» (1970). Первый из них был поставлен известным мультипликатором Т. Диновым и театральным режиссером Хр. Христовым. Из многопланового романа Д. Талева о национальном возрождении была взята одна тема — художник и время. Шопов играл в фильме небольшую роль, но именно он был необходим авторам.

В финале картины, когда творение народного художника — резной иконостас — отдается на суд горожанам, судьей выступает Таке Брашнарв, один из местных богачей. Иконостас в фильме — символ народного гения, олицетворение пробуждения нации, ее взлет. Шопов — Брашнарв иезуитски, издевательски пытается свести на нет усилия художника, опередившего время. Он выступает воплощением крепкой обывательской традиции, не терпящей ничего нового и подлинно прекрасного.

Обратились к Шопову и режиссеры приключенческих лент, чаще всего приглашая его на отрицательные роли. Но даже в условиях этого жанра Шопов пытается сделать образ объемным, передать его историческую и социальную определенность.

Писатель П. Вежинов в своем сценарии «Скорпион против Радуги» (1969) использовал совсем новый для болгарского кино материал. Основываясь на подлинных фактах, он рассказал об одной из операций органов государственной безопасности в первые годы народной власти. В результате этой трудной операции в терроризирующую население банду проникает разведчик. Шопов сыграл его антагониста Тодорова, который, по словам режиссера фильма Владислава Икономова, «сумел найти в своем арсенале актерских средств наиболее точные и верные краски и показать врага — опытного, опасного, а вместе с тем раскрыть его сложный и мрачный душевный мир».

В фильме «Белая Одиссея» (1972) авторы снова возвращаются к середине сороковых годов. Науму Шопову в роли жандармского капитана Стоевского предстоит не только раскрыть «мрачный душевный мир», но и дать социальный анализ, обнаружить механизм поступков и действий тупого служаки, показать, как трансформируется в извращенном сознании фашистского прислуж-



ника понятие «любовь к родине», как гибель его класса видится ему крушением Болгарии.

Совсем иной характер — внешне мягкого, воспитанного, чересчур любезного человека, представляет Наум Шопов в приключенческой ленте М. Андонова «Что может быть лучше плохой погоды» (1970). Наум Шопов точно улавливает непринужденную, слегка ироничную интонацию фильма и играет шефа рекламы фирмы «Зодиак», под маркой которой действует шпионский диверсионный центр, как послушного исполнителя, хитрого, изворотливого, но трусоватого.

После фильма «Случай Пенлеве» создалось впечатление, что режиссер Георгий Стоянов и актер Наум Шопов счастливо нашли друг друга и их следующие работы не замедлят появиться на

экране. Оба художника обладают даром острой сатиры, пристрастием к эксцентрике, к показу знакомого, известного в свежем ракурсе, обнажающем суть явлений.

На сей раз они работают над научно-фантастическим фильмом, который впервые создается в болгарском кино. В его основу положен сценарий П. Вежинова «Рождение человека», переносящий нас в 2100 год.

«Интерес молодых к фантастике неслучаен, — говорит Стоянов. — Он определяется не только приключенческой стороной дела. Интерес к будущему обуславливается и тем, что при необычных ситуациях ярче проступают такие психологические, этические и эмоциональные категории, как дружба, любовь, взаимопомощь, долг, которые и определяют в своей совокупности сущность человека».

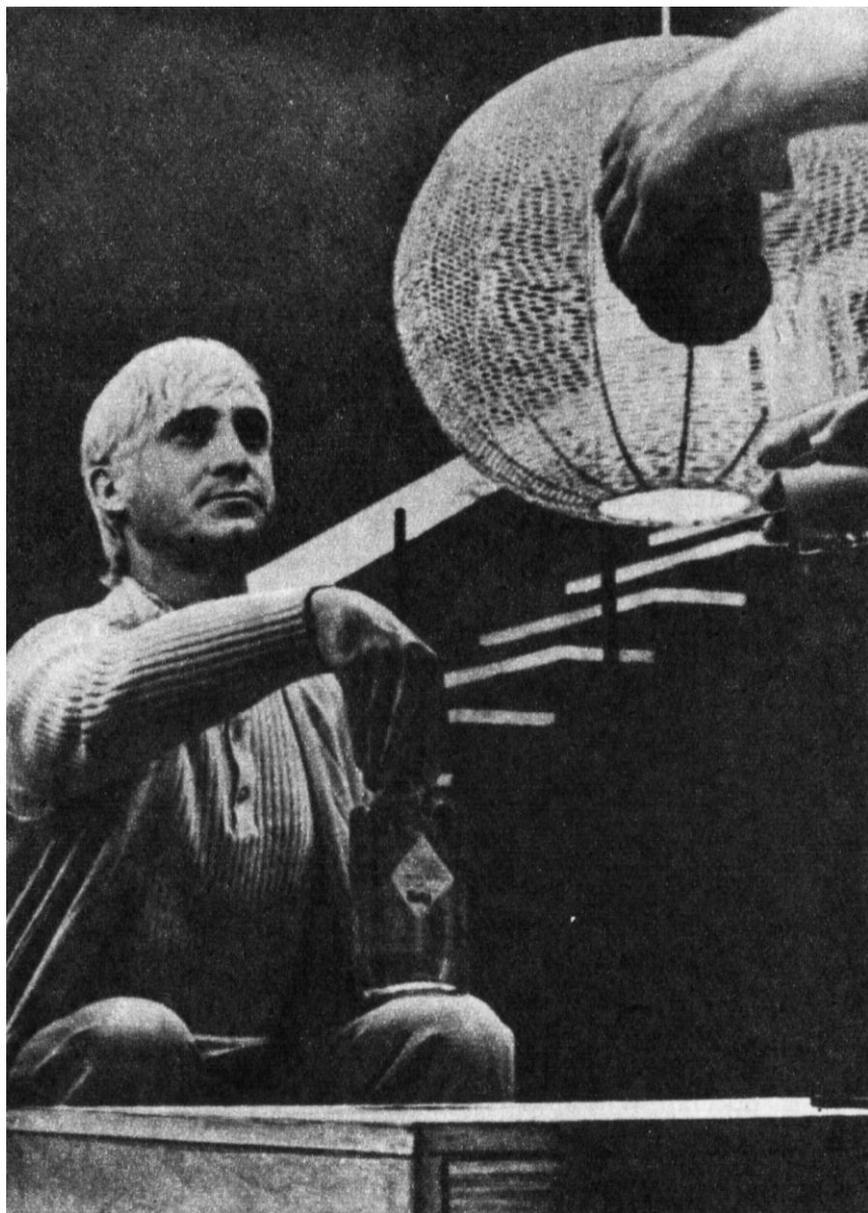
В одной из новелл этого двухсерийного цветного фильма снимается Наум Шопов. «Впервые, — подчеркивает актер, — создается философский фильм о подлинных человеческих ценностях. Мой герой — Странник, пришелец с другой планеты на Землю, по существу, носитель идеи, которая рождается в муках. Идеи о том, что человечество, прожив долгие века, мало изменилось, а это должно было произойти, должны перемениться люди, не дожидаясь чудес и помощи пришельцев из других миров».

Жанровая амплитуда Шопова расширяется с каждым годом, но болгарские критики сетуют на то, что в распоряжении актера нет сценариев публицистических и политических фильмов. Сниматься в таком фильме пригласил актера советский режиссер Савва Кулиш.

В фильме «Комитет девятнадцати» (1972) режиссер Кулиш, продолжая тему, начатую им в «Мертвом сезоне», не придерживался строгой документальной манеры первой картины, внес в фильм развлекательные элементы.

Доктор Асеведо показывается с разных точек. Преуспевающий ученый, чуждый какого бы то ни было аскетизма, чрезмерный любитель женского пола, человек со слабостями, но в ответственный момент, когда при столкновении с фашистами решается судьба экспедиции, Асеведо — Шопов проявляет твердость, и мы слышим голос ученого, по-настоящему преданного науке.

Напряженные творческие поиски, размышления об искусстве, о его современном движении, попытка ассистировать некоторым режиссерам в кино привели Наума Шопова в экспериментальную студию молодых кинематографистов, недавно созданную в Бол-



«РОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА»

гари, где в 1972 году он поставил свой первый фильм «Хлеб» по рассказу Йордана Радичкова. Можно понять выбор произведения и пристрастие Наума Шопова к этому оригинальному болгарскому прозаику, остросовременному и в то же время прочно связанному с народными традициями. Эксцентризм Радичкова заставляет увидеть простые истории во всей их непосредственности. Реальность в них перемежается с вымыслом, быль с небылицами. Радичков необычайно труден для перевода на язык других искусств, хотя существуют уже фильмы по его сценариям, спектакли.

Наум Шопов с увлечением пытается проникнуть в причудливый мир этих образов. Он понимает, что небольшая новелла «Хлеб» — о том, как фашисты спалили пекарню, хозяин которой помогал партизанам, является лишь подступом к освоению этого мира, и он готов на новые эксперименты.

«Последнее время я мало играю в театре, но без театра не могу представить себе жизни, — заметил актер. — После съемок «Комитета девятнадцати» хотелось бы снова оказаться в коллективе создателей советского фильма, особенно интересна была бы встреча с Иннокентием Смоктуновским».

Очевидно, такая встреча могла бы оказаться действительно интересной. Разными путями, но оба актера идут к образам большого интеллектуального напряжения. Почти в одно и то же время Смоктуновский в кино, а Шопов в театре работали над образом Гамлета.

Оба актера отдали много творческой энергии созданию образов Достоевского. И на определенном этапе каждый из них почувствовал творческую необходимость работы над образом Владимира Ильича Ленина.

Пусть критики расценили эти работы как эксперимент. Но актерам он был необходим.

В спектакле «Роковой 21-й» (1967) по пьесе А. Штейна, где Шопов играл В. И. Ленина, актеру не хватало драматургического материала, чтобы раскрыть силу ленинской мысли, ее стремительный ход, ее напряжение. Шопов пытался преодолеть статичность монологов. Здесь можно говорить об авторском прочтении роли, о расширении драматургического материала. Наряду с публицистической остротой, актер искал и камерность, что позволило бы раскрыть, с одной стороны, гений революционного вождя, организатора масс, с другой — живого и дорогого людям человека. Пластика актера помогла ему достичь большой убедительности и свободы поведения, а тщательно обыгранные де-

тали соединить с ходом мысли вождя, ее ассоциативными скачками и прозрениями.

В таком направлении шел поиск. Тем более он был труден для Шопова, который столько усилий положил на создание образов, требовавших от актера совсем иных решений.

Созданный Наумом Шоповым образ Ленина свидетельствует о том, что его актерские резервы еще велики.

Шопова называли как-то «звукопоглощающим» актером, вокруг которого никогда не возникает рекламной шумихи. Все его успехи принимают как само собой разумеющееся, отмечая лишь «самоотверженную преданность» Шопова своей профессии.

Наум Шопов скромн, весьма трезв в оценке своих работ, и удачных и неудачных. А такие бывали. Недостаточно высокий художественный уровень современной драматургии не всегда давал ему возможность создавать образы яркие и оригинальные.

Последнее время в кино Шопову предлагались, как правило, отрицательные персонажи. В связи с этим он как-то сказал: «Если настанет день, когда я сам буду снимать фильм, то непременно сыграю в нем положительную роль».

Такой день настал. Фильм «Хлеб» снят. Но интересная положительная роль еще впереди...

**Жан Поль
Бельмондо**
(род. 1933)

«В воскресенье... мы ворует» (1956). «Будь милой и молчи» (1957, реж. М. Аллегре). «Пешком, на лошади и в машине» (1958). «Обманщики» (1958, реж. М. Карне). «Шарлотта и ее Жюль» (1958, реж. Ж.-Л. Годар). «Ну и воскресенье!» (1959). «Они подружились в воскресенье» (1959, реж. А. Эне). «Мадемуазель Анж» (1959). «Двойной поворот ключа» (1959, реж. К. Шаброль). «Взвесь все за и против» (1959, реж. К. Соте). «На последнем дыхании» (1959, реж. Ж.-Л. Годар). «Модерато кантабиле» (1960, реж. П. Брук). «Француженка и любовь» (1960). «Развлечения» (1960, реж. Дюпон). «Послушник» (1960, реж. А. Латтуада). «Чочара» (1960, реж. В. Де Сика). «Виачча» (1960, реж. М. Болоньини). «Леон Морен, священник» (1961, реж. Ж.-П. Мельвиль). «Знаменитые любовные истории» (1961, реж. М. Буарон). «Женщина есть женщина» (1961, реж. Ж.-Л. Годар). «Человек по имени ла Рокка» (1961, реж. Ж.-П. Мельвиль). «Дулос» (1962, реж. Ж.-П. Мельвиль). «Обезьянка зимой» (1962, реж. А. Верней). «Картуш» (1962, реж. Ф. де Брока). «Старший из Фершо» (1962, реж. Ж.-П. Мельвиль). «Сумасшедшее море»

(1963). «Конфеты с перцем» (1963, реж. Ж. Баратье). «Банановая кожура» (1963). «Сто тысяч долларов на солнце» (1963, реж. А. Верней). «Почтенный молодой человек» (1963, реж. Ф. де Брока). «Человек из Рио» (1963, реж. Ф. де Брока). «Погожим летним утром» (1964). «Свободный выход» (1964). «Охота на чело- века» (1964). «Уикэнд на Южном берегу» (1964, реж. А. Верней). «Горит ли Париж?» (1965, реж. Р. Клеман). «Безумный Пьеро» (1965, реж. Ж.-Л. Годар). «Злоключения китаяца в Китае» (1965, реж. Ф. де Брока). «Нежный проходимец» (1966, реж. Ж. Беккер). «Вор» (1967, реж. Л. Малль). «О» (1968, реж. Р. Энрико). «Мозг» (1968, реж. Ж. Ури). «Миссисипская русалка» (1969, реж. Ф. Трюффо). «Борсалино» (1970, реж. Ж. Дерев).

**Лючия
Бозе**
(род. 1931)

«Нет мира под оливами» (1949, реж. Д. Де Сантис). «Хроника одной любви» (1950, реж. М. Антониони). «Любовь губит» (1951, реж. М. Сольдати). «Девушки с площади Испании» (1952, реж. Л. Эммер). «Рим, 11 часов» (1952, реж. Д. Де Сантис). «Париж — всегда Париж» (1952,

реж. Л. Эммер). «Дама без камелий» (1953, реж. М. Антониони). «Она этого хотела» (1953). «Каникулы любви» (1955). «Ее предали» (1954). «Симфония любви» (1954). «Смерть велосипедиста» (1954, реж. Х.-А. Бардем). «Разгромленные» (1955, Ф. Мазелли). «Любовники завтрашнего дня» (1956, реж. Л. Бунюэль). «Завещание Орфея» (1960, реж. Ж. Кокто). «Под знаком Скорпиона» (1968, реж. братья Тавиани). «Утренняя звезда» (1968). «Сатирикон» (1969, реж. Ф. Феллини). «Метелло» (1970, реж. М. Болоньини).

Андре Бурвиль

(1917—1970)

«Ферма повешенного» (1945, реж. Ж. Древилль). «Не так глуп» (1947, реж. А. Бертомье). «Бел как снег» (1948, реж. А. Бертомье). «Через окно» (1948). «Сердце в руке» (1949, реж. А. Бертомье). «Король Пандор» (1950). «Микетта и ее мать» (1950, реж. А. Клузо). «Розовый куст госпожи Гюссон» (1950). «Один в Париже» (1951). «Нормандская дыра» (1952). «Три мушкетера» (1953). «Первый апрель — никому не верь» (1954). «Малыш Руссель» (1954). «Через Париж» (1956, реж. К. Отан-Лара). «Отверженные» (1957, реж. Ж.-П. Ле Шануа). «Двустворчатое зеркало» (в нашем прокате «Призрачное счастье», 1958, реж. А. Кайатт). «Зеленая кобылка» (1959, реж. К. Отан-Лара). «Горбун» (1959, реж. Юннебель). «Капитан» (1959, реж. Юннебель). «Нозль Фортюна» (1960, реж. А. Жоффе). «Все золото мира» (1961, реж. Р. Клер). «Самый длинный день» (1961). «Тартарен из Тараскона»

(1962). «Веские доказательства» (1962, реж. К. Жак). «Станный прихожанин» (1963, реж. Ж.-П. Моки). «Большая касса» (1964, реж. А. Жоффе). «Замотанный человек, или Радости городской жизни» (1964, реж. А. Жоффе). «Разинья» (1965, реж. Ж. Ури). «Мозг» (1968, реж. Ж. Ури). «Автопробег до Монте-Карло» (1968, реж. К. Аннакин). «Эталон» (1968, реж. Ж.-П. Моки). «Рождественская елка» (1968). «Большая прогулка» (1968, реж. Ж. Ури). «Луженые глотки» (1968). «Большая стирка» (1969, реж. Ж.-П. Моки). «Атлантическая стена» (1969). «Красный круг» (1970, реж. Ж.-П. Мельвиль).

Ангелика Домрэзе

(род. 1941)

«Запутанная любовь» (1959, реж. З. Дудов). «Любовь и второй пилот» (1961, реж. Р. Грошопп). «Ребята из 12-го б» (1962, реж. Р. Курц). «Если обратишься ко мне» (1962, реж. Г.-Э. Корбшлитт), «У французских каминов» (1962, реж. К. Меттих). «Шофер-любитель» (1963, реж. Г. Кляйн). «О, эта молодежь!» (1963, реж. Г. Леопольд). «Юлия живет» (1963, реж. Ф. Фогель). «Приключения Вернера Хольта» (1965, реж. И. Кунерт). «Хроника одного убийства» (1965, реж. И. Хаслер). «Отпущен на поруки» (1965, реж. Р. Грошопп). «Тени над Нотр-Дам» (1966, реж. К. Юнг-Альзен). «Лорд с Александрплатц» (1967, реж. Г. Райш). «Разные дороги» (телефильм; 1968, реж. М. Экерманн). «Знаки первенства» (телефильм; 1969, реж. Б. Вогауки). «Эффи Брист» (1970, реж. В. Людерер).

«Я — справедливость» (1970, реж. З. Брынех).

**Богумил
Кобеля**

(1931—1971)

«Три повести» (1953, реж. К. Наленцкий). «Карьера» (1955, реж. Я. Кехер). «Три старта» (1955, реж. Е. Петельская). «Заколдованный велосипед» (1955, реж. С. Стернфельд). «Рисунки углем» (1957, реж. А. Богдзевич). «Эроика» (1958, реж. А. Мунк). «Пепел и алмаз» (1958, реж. А. Вайда). «Прощания» (1958, реж. В. Хас). «Инспекция пана Анатоля» (1959, реж. Я. Рыбковский). «Скандал из-за Баси» (1959, реж. М. Каневская). «Косое счастье» (в нашем прокате «Шесть превращений Яна Пищика»; 1959, реж. А. Мунк). «Осторожно, снежный человек» (1960, реж. А. Чекальский). «Разлука» (1961, реж. В. Хас). «История желтой туфельки» (1961, реж. С. Хенцинский). «Солнце и тень» (1962, реж. Р. Вылчанов). «Запоздавшие прохожие» (1962, реж. А. Лапицкий). «Пароль „Нектар“» (1963, реж. Л. Жанно). «Честные грехи» (1963, реж. Н. Васковский). «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1965, реж. В. Хас). «Три шага по земле» (1965, реж. Е. Гоффман и Э. Скушевский). «Ад и рай» (1966, реж. С. Ружевич). «Марыся и Наполеон» (1966, реж. Л. Бучковский). «Брак по расчету» (1966, реж. С. Баряя). «Брачное пособие» (1967, реж. В. Хаупе). «Париж — Варшава без визы» (1967, реж. И. Пшибыл). «Кукла» (1968, реж. В. Хас). «Все на продажу» (1969, реж. А. Вайда). «Человек с ордером на квартиру» (1969, реж. Л. Жанно).

**Вивьен
Ли**

(1913—1967)

«Дела идут на лад» (1934, реж. А. де Курвиль). «Деревенский сквайр» (1935, реж. Р. Денхэм). «Взгляни и засмейся» (1935, реж. Б. Дин). «Джентльменское соглашение» (1935, реж. Д. Пирсон). «Огонь над Англией» (1937, реж. У. К. Ховард). «Мрачное путешествие» (1937, реж. В. Сэвилл). «Буря в стакане воды» (1937, реж. В. Сэвилл, Я. Далримпл). «Янки в Оксфорде» (1938, реж. Д. Конвей). «Переулочок Св. Мартина» (1938, реж. Т. Уилан). «Унесенные ветром» (1939, реж. Д. Кьюкор, В. Флеминг, С. Вуд). «21 день» (1940, реж. Б. Дин). «Мост Ватерлоо» (1940, реж. М. Ле Рой). «Леди Гамильтон» (1941, реж. А. Корда). «Цезарь и Клеопатра» (1946, реж. Г. Паскаль). «Анна Каренина» (1948, реж. Ж. Дювилье). «Трамвай „Желание“» (1951, реж. Э. Казан). «Глубококое синее море» (1955, реж. А. Литвак). «Римская весна миссис Стоун» (1962, реж. Х. Кинтеро). «Корабль дураков» (1965, реж. С. Креймер).

**Сара
Монтель**

(род. 1929)

«Люблю тебя, Эмпесо» (1944). «Бамбу» (1945). «Если ушел жених» (1945). «Таинственное путешествие Клиппера» (1945). «Ради большого приза» (1946). «Мариона Ребулл» (1947). «Дон Кихот Ламанчский» (1947). «Безумие любви» (1948, реж. Х. де Ордуња). «Огромный урожай» (1948). «Пустяки» (1949). «Капитан Бенено» (1950). «Этот человек из Танжера» (1950). «Жен-

ская тюрьма» (1951). «Силач» (1952). «Она, Люцифер и я» (1952). «Эмигранты, я всегдашний заводила» (1952). «Почему ты меня не любишь, смуглянка?» (1953). «От манекенщиц нет отбою» (1954). «Наперекор греху» (1954). «Не верю мужчинам» (1954). «А вот и Мартин Корона» (1954). «Вера-Крус» (1954, реж. Р. Олдрич). «Серенада» (1955, реж. Э. Манн). «Полет стрелы» (1957, реж. С. Фуллер). «Последняя песенка» (1957). «Продавщица фиалок» (1958). «Кармен с главной площади» (1959). «Мое последнее танго» (1960, реж. Х. де Ордуња). «Грех любви» (1961). «Прекрасная Лола» (1962). «Королева „Шантеклара“» (1962, реж. Р. Хиль). «Самба» (1963). «Приключение в Бейруте» (1965).

**Род
Стайгер**
(род. 1925)

«Тереза» (1951, реж. Ф. Циннеман). «На набережной» (1954, реж. Э. Казан). «Большой нож» (1955, реж. Р. Олдрич). «Джю-бал» (1956, реж. Д. Дэйвс). «Билли Митчел перед военным судом» (1956, реж. О. Преминджер). «От сильного удара падают» (1956, реж. М. Робсон). «Возвращение из вечности» (1956, реж. Д. Фэрроу). «Оклахома» (1957, реж. Ф. Циннеман). «Вздорная жена» (1957, реж. Д. Фэрроу). «Через мост» (1957, реж. К. Аннакин). «Полет стрелы» (1957, реж. С. Фуллер). «Крик ужаса» (1958, реж. Э. Стоун). «Аль Капоне» (1959, реж. Р. Уилсон). «Семь воров» (1960, реж. Г. Хесевей). «Знак» (1961, реж. Г. Грин). «В пятницу, в 11» (1961, реж. Э. Рэкофф). «Тринадцатая западная улица» (1962, реж. Ф. Ликок). «Отсрочка» (1962, реж. Ф. Кауфман). «Самый длинный

день» (1963, реж. К. Аннакин). «Руки над городом» (1963, реж. Ф. Рози). «Время безразличия» (1964, реж. Ф. Мазелли). «Ростовщик» (1964, реж. С. Льюмет). «Человек по имени Джон» (1965, реж. Э. Ольми). «Возлюбленная» (1965, реж. Т. Ричардсон). «Доктор Живаго» (1966, реж. Д. Лин). «Девушка и генерал» (1967, реж. П. Кампаниле). «Душной ночью» (1967, реж. Н. Джуисон). «Леди угодить невозможно» (1968, реж. Д. Смит). «Сержант» (1969, реж. Д. Флинн). «Татуированный человек» (1969, реж. Д. Смит). «Три не делится на два» (1969, реж. Б. Холл). «Ватерлоо» (1970, реж. С. Бондарчук).

**Мария
Феликс**
(род. 1915)

«Бастион душ» (1943, реж. М. Сакариас). «Донья Барбара» (1943, реж. Ф. Фуэнтес). «Монахиня-знаменосец» (1944). «Женщина для всех» (1946). «Влюбленная» (1946, реж. Э. Фернандес). «Тщеславные» (1947, реж. Л. Бунюэль). «Восставшие из мексиканских легенд» (1947). «Хулио Брачо» (1947). «Да простит меня бог» (1947). «Макловия» (1948, реж. Э. Фернандес). «Рио Эскондидо» (1948, реж. Э. Фернандес). «Водоворот страсти» (1948). «Наше море» (1948). «Какая-то женщина» (1949). «Каждая мать» (1949). «Субботняя ночь» (1950). «Черная корона» (1951). «Мессалина» (1951). «Обнаженная страсть» (1953). «Неизвестная женщина» (1955, реж. Р. Гавальдона). «Французский канкан» (1955, реж. Ж. Ренуар). «Герои устали» (1955, реж. И. Чампи). «Спрятанная женщина» (1955, реж. Р. Гавальдона). «Кукарача» (1958, реж. И. Родригес). «Майский цветок»

(1959, реж. Р. Гавальдона). «Лихорадка приходит в Эль Пао» (1959, реж. Л. Буноэль). «Сонаты» (1959, реж. Х.А. Бардем). «Пустынная звезда» (1959). «Хуана Гальо» (1960, реж. М. Сакариас).

**Юрген
Фрорип**
(род. 1928)

«Звезды» (1959, реж. К. Вольф). «Белая кровь» (1959, реж. Г. Колдитц). «Встреча в сумерках» (1959). «Любовь и второй пилот» (1961, реж. Р. Грошопп). «Поцелуй и генерал» (1961). «Открытия Юлиана Бёлля» (1962). «Люди и звери» (совм. с СССР; 1962, реж. С. Герасимов). «Удар в челюсть» (1962). «Крепость на Рейне» (Чехословакия; 1962). «Два шага до ошибки» (1963, реж. Х. Тиль). «След ведет на седьмое небо» (1963, реж. Р. Курц). «Песня трубача» (1964). «Волк среди волков» (1965). «Минута молчания» (1965, реж. К. Петцольд). «Они не пройдут» (1965, реж. Г. Мюллер). «Без борьбы нет победы» (телефильм; 1967). «Хлеб и розы» (1967, реж. Х. Тиль, Х. Брандт). «Крупп и Краузе» (1969). «Товарищ Ганс Баймлер» (1969). «Человек из Канады», «Место встречи — Женева», «Проект Аква» (1969, реж. Р. Курц).

**Имре
Шинкович**
(род. 1928)

«На всех парах» (1951, реж. Ф. Мариаши). «Эркель» (в советском прокате — «Венгерские мелодии», 1952, реж. М. Келети). «Море восстало» (1953, реж. К. Надашди).

«Особая примета» (1955, реж. З. Варкони). «Пропасть» (1956, реж. Л. Раноди). «Пробный путь» (1960, реж. К. Макк). «Альба Регия» (1961, реж. М. Семеш). «Рассказы в поезде» (в советском прокате — «Легенда в поезде», 1962, реж. Т. Рени). «Диалог» (1963, реж. Я. Хершко). «Младший сержант и другие» (1965, реж. М. Келети). «Переменная облачность» (1966). «Три ночи любви» (1967, реж. Д. Ревес). «Вдова и капитан» (1967, реж. Д. Палашти). «Рыцари „Золотой перчатки“» (телефильм; 1970, реж. М. Келети). «Грезы любви» (в нашем прокате — «Ференц Лист»; 1971, реж. М. Келети). «Звезды Эгера» (1971, реж. З. Варкони).

**Наум
Шопов**
(род. 1930)

«Бедная улица» (1960, реж. Хр. Писков). «Двое под небом» (1962, реж. Б. Шаралиев). «Инспектор и ночь» (1963, реж. Р. Вылчанов). «Похититель персиков» (1964, реж. В. Радев). «До города близко» (1965, реж. Г. Генчев). «Волчица» (1965, реж. Р. Вылчанов). «Царь и генерал» (1966, реж. В. Радев). «Если нет поезда» (1967, реж. Э. Захариев). «Случай Пенлеве» (1968, реж. Г. Стоянов). «Иконостас» (1969, реж. Т. Динов и Хр. Христов). «Скорпион против Радуги» (1969, реж. Вл. Икономов). «Князь» (1970, реж. П. Василев). «Что может быть лучше плохой погоды» (1970, реж. М. Андонов). «Голая совесть» (1971, реж. М. Николов). «Комитет 19-ти» (СССР, 1972, реж. С. Кулиш). «Белая Одиссея» (1972, реж. В. Мирчев). «Рождение человека» (1972, реж. Г. Стоянов).



Жан Поль
Бельмондо
Г. Шмаков
стр. 5



Ангелика
Домрѐзе
Е. Янушевич
стр. 55



Лючия
Бозе
Р. Копылова
стр. 21



Богумил
Кобеля
Л. Муратов
стр. 67



Андре
Бурвиль
М. Жежеленко
стр. 39



Вивьен
Ли
А. Сокольская
стр. 81



Сара
Монтель
Р. Копылова
стр. 95



Юрген
Фрорип
Г. Шмаков
стр. 141



Род
Стайгер
М. Жежеленко
стр. 111



Имре
Шинкович
И. Елизарова
стр. 153



Мария
Феликс
Л. Муратов
стр. 129



Наум
Шопов
И. Садовская
стр. 167

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Выпуск восьмой

Редактор Н. МЕРВОЛЬФ
Художники Ю. МАРКОВ, А. СКРЯГИН
Художественный редактор Я. ОКУНЬ
Технический редактор М. СТЕРНИНА
Корректоры А. ГРОССМАН, А. РЕШЕТОВА

Сдано в набор 5/IX 1972 г. Подписано к печати 23/IV 1973 г. М. 34168. Формат издания 60×84 1/16. Усл. печ. л. 11.16. Уч.-изд. л. 10.98. Бумага тиф-дручная. Тираж 150 000 экз. Изд. № 104. Издательство «Искусство», 191 186 Ленинград, Невский, 28. Заказ № 20959. Отпечатано в Румынии. Полиграфическое предприятие «Дом Скынтейи». Площадь Скынтейи, 1. Бухарест. Цена 84 коп.

А43 **Актеры** зарубежного кино. Выпуск 8-й. Л., «Искусство», 1973.

192 с.

В восьмом выпуске сборника «Актеры зарубежного кино» помещены творческие портреты таких актеров, как Жан Поль Бельмондо, Лючия Бозе, Андре Бурвиль, Ангелика Домрèзе, Богумил Кобеля, Вивьен Ли, Сара Монтьель, Род Стайгер, Мария Феликс, Юрген Фрорип, Имре Шинкович, Наум Шопов. Авторы статей в живой, увлекательной форме рассказывают о творческом пути и отличительных особенностях индивидуальности этих актеров. Сборник обильно иллюстрирован.

778 И

