



**АКТЕРЫ
ЗАРУБЕЖНОГО
КИНО**

Хорст
Бухгольц
Лино
Вентура
Фэй
Данауэй
Ча
Жанг
Мати
Килиш
Иван
Кондов
Сара
Майлс
Ярослав
Марван
Станислав
Микельский
Франко
Неро
Нобурко
Отова



АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО



Выпуск 11

Хорст

Бухгольц

Лино

Вентура

Фэй

Данауэй

Ча

Жанг

Мани

Киши

Иван

Кондов

Сара

Майлс

Ярослав

Марван

Станислав

Микульский

Франко

Неро

Нобуко

Отова

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Москва
«Искусство»
1977

Сканирование [Andy Garsia 67](#)
Обработка&OCR [3aH3u6ap](#)

rutracker.org
НОВОЕ ИЛИ СТАРОЕ ТОРРЕНТ-РУ

21 декабря 2012

778 И
А 43

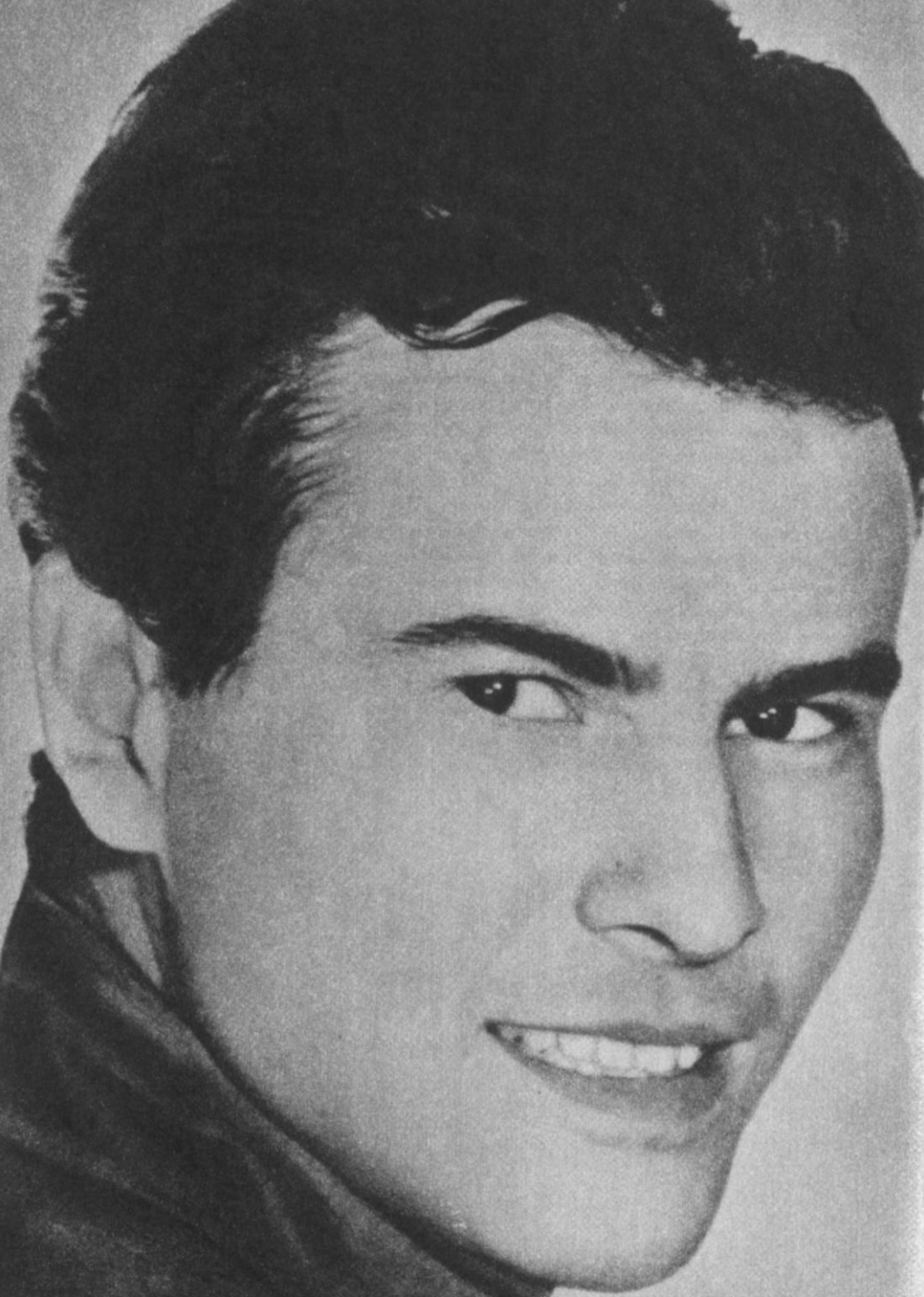
АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

От редакции

Настоящий, одиннадцатый, выпуск «Актёров зарубежного кино», как и предыдущие, содержит статьи, посвященные творчеству актёров социалистических стран и капиталистического Запада. За десятилетнее существование этого сборника в его составлении уже сложились некоторые традиции, главная из которых — интернациональный характер каждого выпуска, объединяющего актёров разных стран. Это позволяет создать у читателя представление о многообразии зарубежного кинематографа, о сложности и противоречивости происходящих в нем процессов, о принципиальных различиях в развитии социалистического киноискусства и западного кинематографа. Разумеется,

такая традиция не исключает и сборники, составленные по тематическому принципу — в будущем редакция планирует подобные выпуски, — но и сборник, что предлагается теперь вниманию читателя, может быть полезен и как источник информации о творчестве малоизвестных советскому зрителю актёров и малоизученных моментах в артистической биографии популярных мастеров экрана.

Редакция надеется, что статьи, написанные квалифицированными отечественными и зарубежными киноведами, обретут, как и в предыдущих выпусках, самого массового читателя, а кроме того, помогут киноведам ликвидировать некоторые «белые пятна» в истории кинематографа.



Хорст Бухгольц

Образы, созданные немецким артистом Хорстом Бухгольцем, плохо согласуются с привычными представлениями о национальной типажности. Перед зрителями европейского и американского кинематографа артист появляется то в роли мексиканца, то поляка, то русского, то испанца... Но это не от космополитизма. Бухгольц — художник какого-то особого, можно даже сказать, органического перевоплощения. И все-таки главная его артистическая особенность не в образной многоликости: перевоплощаясь, он почти всегда привносит в образ что-то свое — то ли свойственное его, бухгольцевской, индивидуальности, то ли увлеченное им в эпохе, в поколении.

Это осторожное «почти всегда» заставили меня написать лишь некоторые роли Бухгольца. Главная из чих, наверное, Феликс Круль из фильма Курта Гофмана «Признание авантюриста Феликса Круля», по роману Томаса Манна. Авантюрист Круль в исполнении Бухгольца — личность творческая. Не по профессии, конечно, — по своей человеческой сущности. Это ясно с первых же кадров, когда Круль отправляется на призывную комиссию словно бы на радостное представление. Он упивается симуляцией припадка, который разыгрывает перед оторпевшими солдафонами. Этот дебют окрыляет его даже не столько ощущением своих лицедейских возможностей, сколько сознанием того, что окружающее его общество — благодатнейшая аудитория, жаждущая мистификаций. И Круля понесло. Он разыгрывает из себя то слугу, то аристократа, то любовника, то друга, то послушного родственника, то господина. Его «партнеры» настолько увлекаются игрой в поддавки, что Крулю все это карьеристское представление порой становится нев-

могут. Дураки, даже полезные, могут в конце концов утомить.

Но Бухгольц как артист искренне увлечен своей ролью. В этой мошеннической одиссее стихия перевоплощения увлекает его даже больше, чем самого Круля, что не облегчает, а затрудняет актерскую задачу. Он великолепен в своих бесчисленных и стремительных перевоплощениях, но они все же невзаправдашние: от сцены к сцене надо вести линию подлинного Круля. И ни в одном кадре ни на секунду мы не видим Бухгольца.



Есть у этого актера и еще одна роль, сыгранная главным образом на перевоплощении — во французском фильме «Спаситель». Вначале он выдает себя за английского разведчика, заброшенного на оккупированную французскую территорию. Он якобы повредил себе ногу, и молоденькая дочь фермера тайком выхаживает его. Он — отчаянный парень, весел, добр, всей душой ненавидит нацистов. В действительности же «веселый англичанин» оказался эсэсовцем, руководившим операцией против французского Сопротивления. Но внешнее перевоплощение, когда мундирный нацист предстает в своем официальном облике, для Бухгольца — дело второстепенное. В нем раскрывается не стандартный эсэсовец-изверг, а палач-философ. Он верит в фашизм не как в политическое движение и военную силу, а как в неизбежную и всеобъемлющую человеческую сущность. Он знает: война проиграна, но считает, что в человеке фашизм все равно восторжествует. Действуя без гестаповских замашек, он одной лишь «психологией» заставляет спасшую его девушку невольно предать ее соотечественников.

Что привело его к этой уверенности в предательской сущности человека? Воспитание, убеждения, нацистская выучка? Конечно, и это. Но он по-своему любит девушку, он чем-то трудно уловимым отличается от других эсэсовцев. Это «что-то» — его изгойство, недоброе одиночество. Он глубочайше верит в нацизм и, сам того не сознавая, он же его презирает. Он нацист от отчаяния. Где-то просматривается в этом образе тень неприкаянности.

На этом, пожалуй, и можно покончить с рассказом о Бухгольце как об актере перевоплощения.

Хорст Бухголец родился в 1933 году в Берлине, в семье сапожника. Начинал в театре — на разных сценах Западного Берлина, в небольших ролях. Сразу же запоминающийся узкий разрез темных глаз, выдающиеся скулы худощавого лица, склонность к быстрым, порывистым движениям, обнаженная нервозность человеческой натуры — все эти данные были не благом, а, скорее, препятствием для молодого артиста. Канонические условия театра позволяли иметь такую броскую индивидуальность уже признанному премьеру, начинающему же исполнителю маленьких ролей надлежало изо дня в день перевоплощаться, растворяясь в различных ампулах и меняя маски. Бухголец постигал искусство теат-

рального перевоплощения, хотя и не верил в его всемогущество. Позже он писал, что в профессии актера нет места для трюка. Переходя из образа в образ, современный актер решает задачу куда более сложную, чем внешняя неузнаваемость.

Экранный дебют Бухольца состоялся в 1955 году в фильме французского режиссера Жюльена Дювивье «Марианна моей юности». Придя в кино, артист почувствовал не только возможность, но и неизбежную обязанность перевоплощаться внутренне.



«Тигровая бухта»

Через два года Бухольц блистательно продемонстрировал на экране свою артистическую универсальность в образе Феликса Круля.

В 1958 году он снялся в английском фильме «Тигровая бухта». Это был этап, раскрытие нового качества.

В кино середина 50-х годов — эпоха Джеймса Дина и его героев: без цели, без опоры, без прошлого, без будущего, неприкаянных как в своей склонности шататься по миру, так и в своей отчужденности от какого-либо социального слоя. В конце

50—60-х годов они заполнили американские, французские и английские экраны.

Создавая образ Корчинского в английском фильме «Тигровая бухта» или Чико в американской «Великолепной семерке», Бухгольц едва ли имел в виду героев знаменитого Джеймса Дина. Да и ничем вроде бы не похожи его диковатые парни на буржуазного «бунтаря без причины». Но художническая чуткость все же привела Бухгольца к ощущению своего родства с неприкаянным «героем нашего времени».



«Тигровая бухта»

Внутренняя переориентация заставила актера искать иные внешние средства. Для своего современного героя Бухгольц нашел форму, не характерную для современной физиономистики. В «Круле» и других подобных фильмах того периода, даже в «Спасителе», герои Бухгольца миловидны, по-своему обворожительны, внешне гибки, пластичны. Круля даже можно было бы назвать красавчиком, «спасителя» — обаятельным. В последующих ролях Бухгольц, как правило, принимает облик человека, в котором нет оберегающей плотины между избыт-

ком чувств и внешней выразительностью. Взгляд узких глаз обретает порой обжигающую остроту, черты лица становятся угловаты, движения — нервные, порывисты. Обыгрывая нестандартность своего облика, Бухгольц создает тип современного героя, не похожего ни на немецких, ни на французских, ни на американских или английских современников.

Режиссеры давно угадали тяготение этого артиста к героям, существующим словно бы вне национальных или географических связей. Феликс Круль перепархивал из страны в страну, мгновенно мимикрируя в зависимости от обстоятельств; герой фильма «Спаситель» выдает себя за англичанина, но — нацист — он так и не становится немцем; в конце же фильма бывший философ-нацист облачается в маску международного коммерсанта, скрывшую весь этот сложный и порочный человеческий комплекс. Чико из «Великолепной семерки» — полуромантик, полу-авантюрист, внешне явно отличен от остальных шестерых. Корчинский — польский эмигрант, живущий в Англии, не похож ни на поляка, ни на англичанина.

Как уже отмечалось, сам Бухгольц не похож на немецкого артиста ни по своим внешним данным, ни по своей творческой судьбе. Большинство ролей исполнено им за пределами Западной Германии. Однако с немецким искусством у Хорста Бухгольца нет никаких принципиальных разногласий. Просто он считает экран ФРГ слишком узким по сравнению с тематическим простором мирового кинематографа наших дней. Для артиста кино, как считает Бухгольц, важно не где и не у кого он снимается, а для кого. Если фильм по-настоящему современен, он должен обратиться ко всем, кого касаются затронутые в нем проблемы. А самые важные проблемы сегодня — одни и те же на весь западный мир. Бухгольц стремится к сотрудничеству с кинематографами, имеющими зрительскую аудиторию во многих странах.

В этом своем стремлении к более широкому полю деятельности Бухгольц в наши дни не являет собой исключения. Во Франции, Соединенных Штатах, Англии и Италии снималась Мария Шелл, почти исключительно за границей снимается ее брат Максимилиан Шелл, австриец Оскар Вернер снимался во Франции, США, Англии, Италии. Главное условие подобной интернациональной деятельности не ис-

ключительная способность к перевоплощению в образы самого различного толка и национальной принадлежности, а индивидуальность артиста, которая должна быть близка современнику и узнаваема им независимо от того, в какой стране он живет.

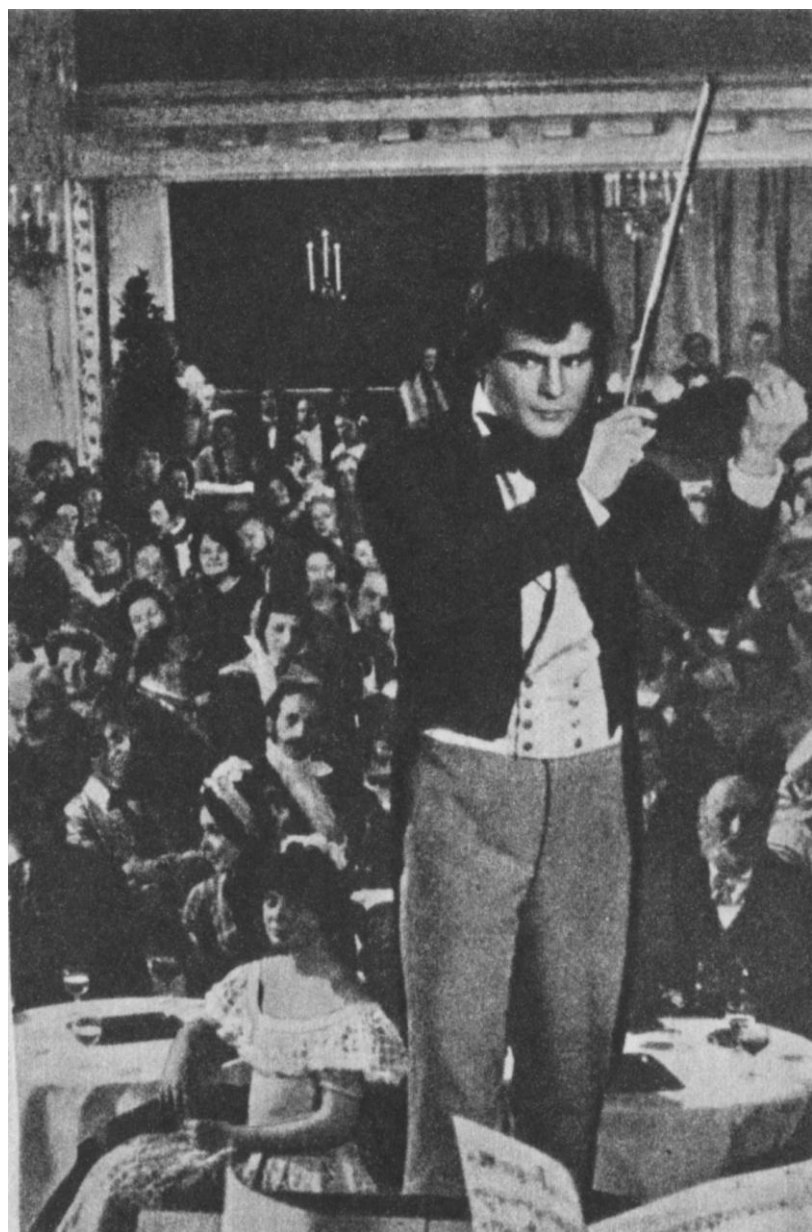
В современном западном кинематографе артист с сильным и открытым темпераментом представляется своего рода архаизмом. Но перед ним открыта парадоксальная возможность — выразить потребность в подлинных страхах. Конечно, это парадокс



«Как,
Когда,
Почему?»

не современного кинематографа, а современной жизни. Драма Корчинского современна как раз своей несовременностью. Что-то вроде Отелло, который теперь неизбежно стал бы банальным преступником.

Корчинский — эмигрант, где-то долго скитавшийся, заработавший кое-какие деньжонки. Он одинок, вспыльчив, склонен к страстной увлеченности. В Англии у него нет никого, кроме возлюбленной, женщины не очень-то молодой и тоже одинокой, неустроенной. Она не дождалась Корчинского — нужда и неприкаянность толкнули ее к другому.



Во время бурного объяснения с Корчинским она грозит бывшему любовнику револьвером, жестоко оскорбляет его. Вырвав у нее оружие, Корчинский в припадке ярости стреляет в женщину. Его преследует закон в лице инспектора полиции и защищает мальчик, случайный свидетель драмы. Закон есть закон, но мальчик детской душой сопережил с Корчинским и его отчаяние и его гнев. Он выдерживает допросы и все психологические ухищрения инспектора. Он стремится спасти Корчинского не из чувства справедливости, а из безотчетного сочувствия этому затравленному человеку.

В современной литературе и кинематографии у детей особая роль: в них художники видят чистоту и добро, которые утрачивают взрослеющие люди. Мальчику не нужны доводы: в полубезумном взгляде преследуемого он видит ответ доброты, постигает инстинктом, что на его глазах свершилось не злое преступление. Корчинский, уже почти ускользнувший от полиции, спасает тонущего мальчика и тем губит себя. Добро порождает добро — даже в душе этого озлобленного изгоя. Но оно ничего не меняет в судьбах людей.

Бухгольц мастерски сыграл сложную драму вины, ненужности, страсти и отчаяния. Он творит образ человека, который не в том, так в другом, не сегодня, так завтра сделает шаг к своей гибели. Не формальная причинность детективного сюжета, а трагическая обреченность развивает и завершает эту картину.

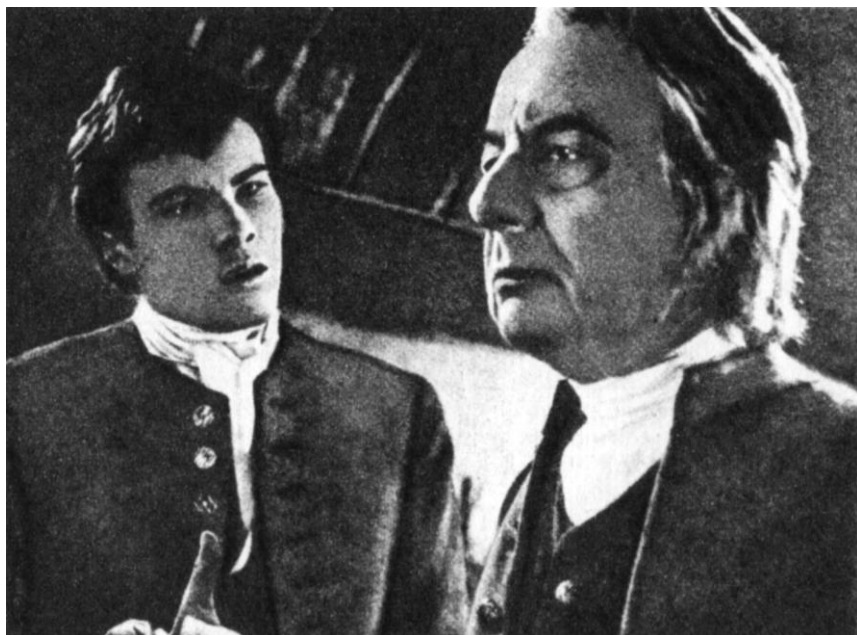
Современная трагедия не подчинена року. Гибельная предопределенность — в глубинном несоответствии индивидуального и всеобщего. Индивидуальность Корчинского надо было выписать в его взгляде, голосе, походке. Она должна быть по-человечески несовместимой с окружающим миром и в то же время человек и среда, человек и обстоятельства должны создавать впечатление художественного единства. Бухгольц постигает и психологическое несоответствие своего героя и реальность его существования. Во всяком случае, реальность кинематографическую. Страстность и необузданность образов Бухгольца, приближаясь к грани кинематографической условности, никогда не оказываются в области условности театральной.

Герои Бухгольца в какой-то мере всегда асоциальны. Эти люди пытаются вырваться из рамок

социальной систематизации. Социальные рамки или душат их, или просто им непонятны.

Американский фильм «Великолепная семерка» (1960) невозможно представить себе без Бухгольца, хотя он там исполняет не главную роль. Не главную, но обязательную.

Картина эта построена на сюжете знаменитого фильма Акиры Кurosавы «Семь самураев» (1954). В американской версии изменены время и география. Сохранена фабульная конструкция, но выцвела идея. Мне не кажется, что особенности «Велико-



«Робинзон не должен умереть»

лепной семерки» целиком определяются ее прокатным назначением как боевика. И в боевиках порой отражаются вполне серьезные тенденции.

Внешне дело выглядит так, что социальные и психологические обстоятельства те же. И семь самураев и семерка, взявшаяся защищать мексиканских крестьян, — полные социальные изгои. У героев Кurosавы только самурайское звание, меч и беспредельное мужество. У современных наемников никакого звания — мужество и пистолеты. Но что-то важное и трудно уловимое изменилось в американ-

ской версии. Наверное, оно более всего заключается в том, что самурай, начав сражаться как наемники, постепенно становятся соратниками крестьян в их борьбе.

Этот процесс прослеживается лишь в отдельных психологических деталях, репликах, поступках. Но в конце фильма мы уже ясно сознаем, что в самураях, так и не обретших социальной принадлежности, пробудилось социальное чутье. Когда они после сражения уходят из деревни, один из оставшихся в живых говорит другому: «Самурай, как ветер — приходит и уходит, а эти люди, эта земля, — он показывает на крестьян, работающих в поле, — остаются».

Образу Чико, созданному Бухгольцем в американской версии, в «Семи самураях» соответствует образ, созданный Тосиро Мифунэ. Актеры эти очень схожи по своему художественному методу — одновременно и перевоплощение и постоянная человеческая типажность, — даже по темпераменту, по внешности. Самурай Мифунэ, так же как и Чико Бухгольца, диковат, чудачлив, безрассудно храбр. Но Мифунэ в своем паясничанье народен, Бухгольц же играет чудака «в себе», полного социального сироту. Такое социальное переосмысление внутренней структуры сюжета и, в частности, образа Чико не представляется мне режиссерским и актерским произволом. Куросава создал свою самурайскую эпопею все же на почве народности, американские авторы, развивая тему современной социальной неприкаянности, сделали беспочвенность обстоятельством программным.

Творческая эволюция Хорста Бухгольца симптоматична для западного мира в целом и для его кинематографии в частности. Его главная особенность — движение от социальной универсальности к выпадению из социальных связей, от перевоплощения в различные человеческие характеры к сосредоточенности на нескольких психологических типах.

Что выше — традиционное перевоплощение или современная монотипажность — вопрос абстрактный. Сегодня для западного искусства более органичен и знаменателен путь, по которому развивается творчество Хорста Бухгольца.

А. Александров



Лино Вентура

Французы называют его Линó Вентю́ра, земляки-итальянцы — Лино Венту́ра. Однако настоящая его фамилия — Боррини. Он родился 14 июля 1919 года в Париже. С юности увлекался боксом. Перестав появляться на ринге, продолжал тренировать других, был организатором профессиональных матчей. На съемочной площадке оказался случайно и долгое время в грош не ставил все учащающиеся приглашения — сначала на роли второго плана в небольших колоритных эпизодах, а потом на твердо закрепленные за ним роли подручных героя-гангстера, его верных помощников-телохранителей. Такое случается часто: облюбовав выразительную внешность непрофессионального исполнителя, кинематограф в очень скором времени превращает его в условный знак, расхожий иероглиф, обязательный для фильмов определенного рода, в данном случае — для историй из жизни блатных. Крайне редко такой человек-иероглиф вырастает в живую, многомерную фигуру, обретает свою тему, еще реже он способен стать полноправным киноактером. И если за какие-нибудь пять — шесть лет Вентура все-таки стал актером, то, видимо, за явной киногоничностью, за стихийным артистическим талантом, легко прорезавшимся при минимальных уроках опытных постановщиков, крылось и еще что-то.

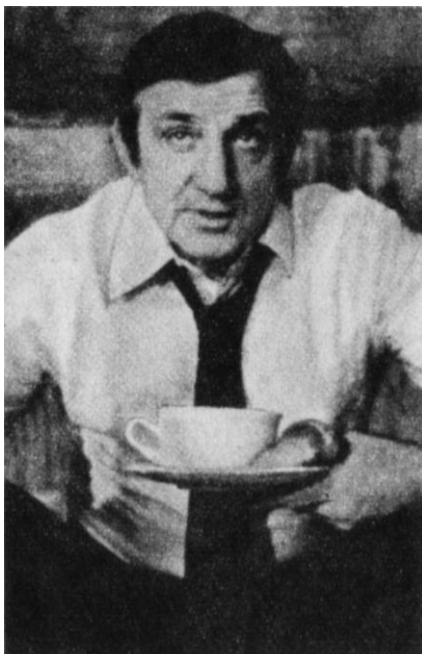
Взгляните на него — вам бросятся в глаза жутковатые чрезмерности его облика — гигантские плечи, шея борца, скулы, будто высеченные из базальта, желчная складка у тонких, всегда презрительных губ. Вглядевшись, начнете примечать, что ледяной его взгляд как-то слишком уж малоподвижен, поступь намеренно тяжела, энергичный атлетизм фигуры сохраняется крайней степенью напряжения, без чего, того гляди, она показалась бы мешковатой

и неуклюжей. Потом наступает минута, когда величественность выглядит ненатуральной, старательно разыгранной, муляжной, картонной, карнавальной, как смешны, например, по сегодняшней поре музейные динозавры и диплодоки в явной преувеличенности их допотопных ужасов.

Кинокамера расшифровала внешность Вентуры, идя теми же самыми стадиями. Сначала он играл исчадие ада, воплощение чистого зла; потом пришла пора потерянных, внутренне сломленных персонажей, действующих, как тяжеловесный Голем, по



«Клетка»



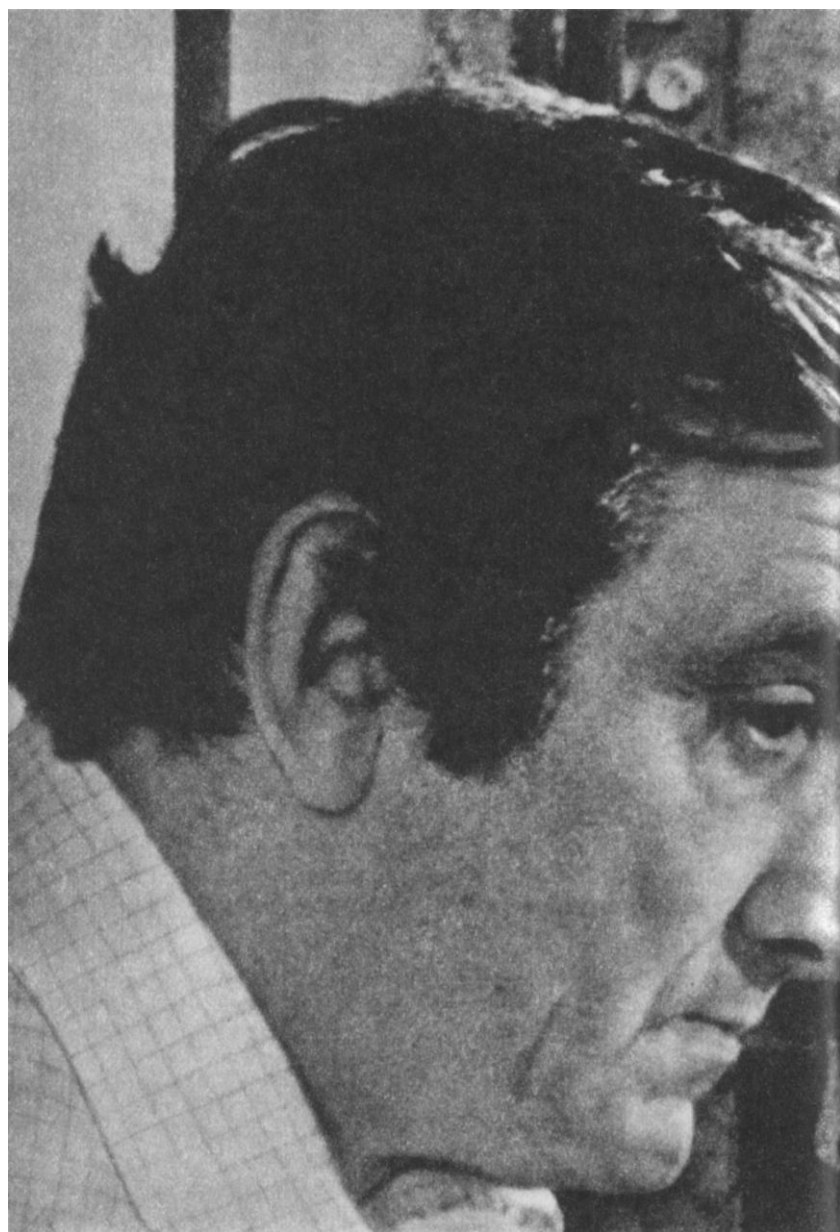
чужим правилам, в противоборстве с посторонней волей. А в самые последние годы он вдруг — совершенно неожиданно — стал персонажем балаганной комедии, почти что раешника, где фигура всесильного бандита, такая знакомая по прежним его созданиям, изобретательно осмеивается, карнавально снижается и развенчивается.

В советском прокате мы впервые увидели его в фильме «Дьявол и десять заповедей», где в новелле «Не убий!» ему выпало выступать в паре с Шарлем Азнавуром, популярным актером и шансонье. До-

статочно было увидеть их в кадре, чтобы тут же понять режиссерский замысел, отчетливый почти до пародийности. Экран не знал еще такого хрупкого Давида в соседстве с таким звероподобным Голиафом. Интрига строилась на парадоксе. Беззащитный простак мстил главарю головорезов, мстил за собственную испорченную жизнь, за покойную сестру, за вереницу других преступлений, так и не дошедших до суда за отсутствием свидетелей. Мстил тем, что подготавливал свое собственное убийство. Он завлекал противника, как матадор дразнит быка, и, озадаченно мигая, растерянно оглядываясь по сторонам, герой Вентуры покорно шел за его дразнящей красной тряпкой. Казалось бы, ему, асу преступного подполья, как не почувствовать подвоха, не заподозрить ловушку. Ан нет, он покорно выполнял все, что от него ожидалось, говорил те самые слова, совершал те самые поступки, которые только и должны были сделать его легкой добычей полиции.

В 1973 году, в дуэте с другим шансонье и актером, Жаком Брелем, Вентура снимается в фильме «Зануда». Его, заморского профессионала, выписывают на европейский континент, чтобы устранить некоего демократического лидера. Обычно малоподвижное лицо Вентуры на этот раз выглядит профилем с медали. С аккуратным черным чемоданчиком он сходит по трапу воздушного лайнера. В чемоданчике — винтовка с оптическим прицелом. Заботливая рука пригнала к аэродрому машину под нужным номером, в машине — документы, в гостинице — комната-люкс, снятая на то же имя. Окна комнаты выходят на площадь, где ровно в полдень состоится искомая торжественная церемония. Пружина завернута до отказа. Что, казалось бы, может помешать этому человеку в нужный момент спустить курок?

Налаженная поэтика черного фильма сталкивается с бытовой повседневностью. Соседом гангстера-сверхчеловека оказывается простой смертный, бесплотная амеба, ничтожнейшее существо. Жена не желает с ним мириться, и он ищет, кому бы поплакаться в жилетку, с кем бы посоветоваться, у кого попросить помощи, а позже, решив наложить на себя руки, подсовывает под дверь соседу свою предсмертную записку. Тому только не хватало осложнений с полицией. Он может все — может помирить это ничтожество с красивой, но взбал-





«Клетка»

мошной супругой, может вывезти его за город, чтобы пристукнуть в любом укромном уголке, может прямо тут же, в гостиничном номере, расправиться с ним при помощи бесшумного пистолета, гардинной тесемки или крепкого своего кулака. Он может даже гораздо больше: ему еще придется ходить по крышам и карнизам, падать на чужие балконы, проламывать своим крепким черепом оконное стекло, расшвыривать санитаров сумасшедшего дома и на полном ходу останавливать гоночную машину. Все это Вентура проделывает, ничуть не меня выраже-



ния сосредоточенного, хмурого лица — и все это несколько ему не помогает. Ибо реальность подыгрывает зануде. Пигмей, даже не понимая, что схватился с титаном, приводит его к полному краху. Кадр-эпилог показывает нашу неразлучную парочку в тесном пространстве тюремного прогулочного двора: гангстер забито втягивает голову в плечи — он и тут не в силах спастись от приставаний чрезмерно общительного простака...

Мы наметили начальную и конечную точку, зачин и исход той «мифологической» жилы, которую раз-



«Искатели приключений»

рабатывал талантливый актер на протяжении почти двух десятилетий. Конечно, он снимался не только в криминальных сюжетах и, даже снимаясь в них, играл не только бандитов. Бывало, ему выпадали роли следователей, инспекторов, комиссаров полиции. В последнее пятилетие он все чаще и чаще выступает, так сказать, в «штатских» образах. Неделя французского кино в Москве, в январе 1975 года, представила нам только одну роль Вентуры — роль respectable и добропорядочного отца семейства («Пощечина»). И все же открыла его дарование

и подсказала ему свою собственную, индивидуальную тему та ветвь французского кинорепертуара, которую можно назвать «уголовной».

Не следует, однако, думать, что эта область, окрещенная «вторым кино», «коммерческим кинематографом», «пара-искусством», вовсе свободна от общественно актуальной проблематики. Нет, приметы психологического климата, духовной атмосферы общества дают себя знать и здесь, правда, в особых, полусказочных, причудливо-гротесковых поворотах. Ангажируя знаменитых «звезд» во всем



блестящем ореоле их «мифов», «черная серия» не могла не реагировать на перемены, происходящие в «большом» кино. Жан-Поль Бельмондо в триллере «Взвесь весь риск» или в разухабистом «Воре» копировал самого себя из нашумевшего фильма «На последнем дыхании», создавая как бы «вариант для бедных». Ален Делон был очень серьезен в «Затмении», в роли легального конкистадора наших дней, эдакого романтика от биржи. В «Искателе приключений» или в «Самурае» он с неменьшей старательностью предлагал нам кальку той же фигуры,



«Зануда»

только погруженной в привычные уголовные подробности «ширпотребного» кино.

Вентуре выпало быть напарником обоих. Начав сниматься раньше этой молодежи, он был выведен в люди ветром их весны. Воплощение жестокости («Не тронь добычу», 1953) или коварства («Облава на блатных», 1954), олицетворение злодейской воли («Закон улиц», 1956, «Немедленное действие», 1956, «Осталось жить три дня», 1957), он даже в «Лифте на эшафот» (1957) или в «Монпарнас, 19», где ему выпало изображать совсем не гангстеров, все равно

остается злодеем, как бы полномочным представителем жутких, бесчеловечных сил, остающихся до поры за кадром, будь это сила бездушной машины правосудия или циничного буржуазного принца чистогана, из-за чего умирает голодной смертью еще непризнанный, великий Модильяни. Как вдруг в 1959 году, в год взлета Бельмондо и Делона, Вентура крепко удивил кинокритиков, сыграв в «Улице Монмартр, 145» наивного и мягкого человека, простолюдина, продавца газет, которого легко поймали на душевности и отзывчивости, запугали и выста-



«Горилла
приветствует
нас»

вили убийцей да еще при полном наборе якобы неопровержимых улик.

Это был перелом. Начиналась новая стадия. Мы можем составить о ней представление по фильму «Искатели приключений», с большим успехом прошедшему у нас в прокате. Здесь он как бы оруженосец Делона, медлительный, молчаливый Санчо Панса при восторженном, клокочущем романтикой пареньке. Приключения на воде и в воздухе, любовь и поиски клада, стычки с бандой головорезов — все это кончается печально. Погиб юный романтик,

еще раньше погибла его возлюбленная, одинокий, потерянный Санчо Панса отыскивает их наследников, чтобы было с кем разделить громадную и совершенно не нужную ему добычу. Он уцелел потому, что не отдавался приключению с самоубийственным пылом. Он хорошо дерется, отлично стреляет, еще лучше владеет автогенным аппаратом и гаечным ключом. В нем никогда не было блеска авантюриста-профессионала, но всегда — крепкая крестьянская хватистость, трезвое желание даже в мире водяной или воздушной стихии оставаться двумя ногами на земле. Фактически его увлекли, заманили сюда, к пленительным берегам далекой Африки. Он мог бы и погибнуть вот так, за здорово живешь, из чистой симпатии к своему молодому другу и его красивой приятельнице. Остался жив? Что ж, бывает и такое...

С Бельмондо они встретились в фильме «100 000 долларов на солнце». Роли распределялись так: Бельмондо воровал указанную сумму, Вентура преследовал его на грузовике по пыльным дорогам Алжира. В финале бывшие друзья встречались... и оставались друзьями. Дело в том, что Бельмондо — такой же простодушный, наивный тип, решившийся на рискованную авантюру, не имея к тому никаких данных. Его уже обдули, провели на мякине более опытные мастера криминального промысла. От уворованных ста тысяч у него в карманах не завалялось теперь ни пенса. Ну и что? К черту эти деньги! Другие из-за них убивают, жгут... Нам и так хорошо живется, не правда ли, приятель? Друзья дубасят друг друга, долго, находчиво, со смехом и с оханьем от слишком ловкого удара. Они дерутся на деревенской площади, на солнцепеке, по очереди падают в бассейн, по очереди осыпая друг друга оскорблениями, не столько обидными, сколько изобретательными... А кончают тем, что, обнявшись, уходят — пешком — по той самой пыльной дороге, по которой так недавно с шиком прикатали на своих грузовиках.

Этот фильм, снятый в 1964 году, был в известном смысле анахронизмом, потому что за пять лет до этого оба еще не успевших тогда прославиться актера сыграли в фильме, ставшем открытием новой темы. Он назывался «Взвесь весь риск». Вентура играл там пожилого гангстера Абея Давоса, вышедшего после двухлетнего заключения из тюрьмы и оказавшегося на мели. Нет пристанища, нет доку-



ментов, нет наводчика, нет ни гроша за душой. Положим, последнее обстоятельство — не проблема для профессионала: буквально среди бела дня и буквально голыми руками Давос отнимает у инкассатора сумку с деньгами. Теперь есть на что снять лодку, чтобы бежать через границу Италии, в Париж, к старым друзьям-товарищам, которые, наверняка, не кинут в беде... Друзей-товарищей хватает лишь настолько, чтобы прислать ему на помощь юного карманника, одиночку Эрика Старка, — эта роль досталась Бельмондо.

Мы не поймем значение фильма, если забудем, что в сфере «большого» кино французский кинематограф этих лет вновь и вновь разрабатывает тему человеческого отчуждения, проклятия регламентирующей функции «цивилизованного общества». Бельмондо и Делону, этим бесспорным фаворитам французского экрана нескольких ближайших лет, предстоит из фильма в фильм играть одно и то же: первому — горькую сладость тотального бунта, анархического развенчания всех прописей общепринятой морали, готовность скорее умереть, чем жить по косым линейкам официально дозволенного; второму — попытку схитрить, притвориться таким же, как и все вокруг, чтобы тем верней сохранить себя и преуспеть в собственных своих, вполне эгоистических целях. В репертуаре Вентуры оба эти мотива соединились в оригинальный образ наивного романтика, живущего по «добрым, старым» канонам прежнего, почти идиллического периода гангстерского промысла.

Учтем, что французские мастера до сих пор верны традиции бульварного романа, подающего мир блатных не в реальных его подробностях, а во флёре книжных понятий «воровской чести», «закона отверженных». Американские фильмы часто рисуют мир организованной преступности как мир голого делячества, животного цинизма и предательства. Единственный шаг, который сделали в эту сторону французские мастера, — плач по якобы когда-то существовавшим традициям благородного гангстеризма, гибнущим ныне под растлевающим влиянием XX века. Парадоксально, но факт — противники благородного героя Вентуры во многих фильмах этой поры оказываются, выражаясь нашим языком, «буржуазными перерожденцами», приспособленцами и конформистами, променявшими былую свободу

«Ромовый
бульвар»

закоренелого люмпена на чечевичную похлебку собственности и «преуспеяния».

В фильме «Взвесь весь риск» ситуация обнажена до предела. Давос мечется, как обложенный со всех сторон матерый волк. При переходе границы погибает его жена — единственная, любимая всю жизнь. На руках его остаются двое малышей. Полицейские плакаты обещают награду за его голову. Наклонившись к сыновьям, серьезный, совсем не сентиментальный Давос вновь и вновь втолковывает вполголоса старшему: сейчас мы пойдем по



«Второе дыхание»

улице, я — впереди, вы — сзади, в десяти шагах, если меня остановит полицейский, вы, как ни в чем не бывало, пройдете мимо и направитесь в вон ту церковь, священник устроит вас в приют... Понятно?.. И столь же серьезный, сосредоточенный, очень взрослый по виду восьмилетний малыш кивает: да, понятно, мы так и поступим, что бы с тобой ни случилось, мы пойдем дальше, даже если тебя тут же, на наших глазах, начнут избивать...

А в это время бывшие друзья Давоса, обзаведшиеся ресторанами, виллами, яхтами (процветание!

экономическое чудо!), рассуждают, как бы отделаться от обузы, свалившейся им на шею неизвестно откуда.

Сюжет построен так, что не профессиональные качества Давоса привлекают наше внимание, а человеческие: как гангстер он существует во вторую очередь, а сначала — как любящий семьянин, нежный отец. Эти-то качества и противопоставлены приспособленчеству его прежних коллег.

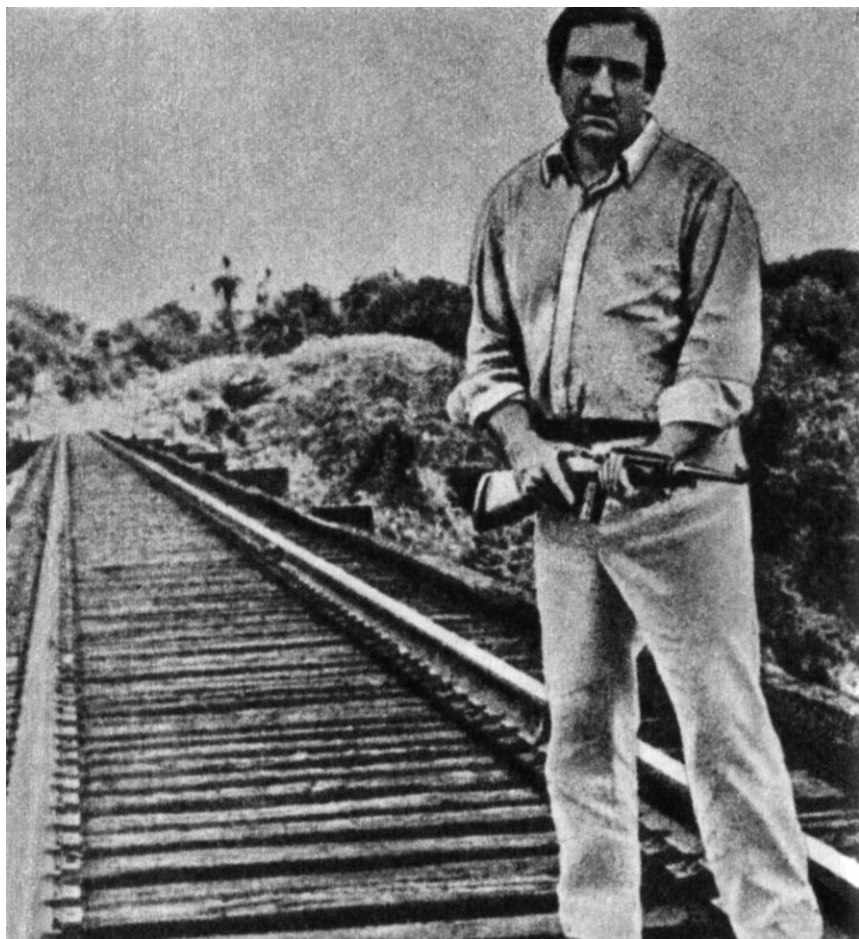
Во «Втором дыхании», еще более нашумевшей картине, Вентура играет персонажа, куда более



«Второе
дыхание»

жестокого, затравленного, уже теряющего всякий человеческий облик. Но конфликт остается прежним: он пережил себя. В эпоху «конвейерной» преступности хваленая мощь гангстера-сверхчеловека сменилась набором профессиональных навыков работника-винтика, послушного придатка машины подпольного синдиката. Отсидевший несколько лет в тюрьме, Ги Монда теперь выглядит мамонтом, обреченным на вымирание. Ему, правда, доверяют новое «дело», вспоминая о прежних его прославленных художествах, но коллеги-гангстеры косятся на

него как на чудака, дилетанта, с наивными, старомодными манерами — не только воровать, но и жить. Эти прозаические натуры, эти духовные пигмеи окружают его, как туча мошкеры, и сколько ни ярись, сколько ни пали в белый свет, как в копеечку, сколько ни пытайся их коварству противопоставить свою волю, их предательству — силу духа, все равно тебя окружают, облепят, свалят и освещают... Само количество кровавых эпизодов, как кажется, призвано иллюстрировать бесперспективность борьбы, цепную реакцию взаимной мести.



«Взвесь весь риск» предложил своим зрителям 18 смертей, «Второе дыхание» показывает 28 трупов... Не пора ли, в самом деле, остановиться? Ги Монда падает от пули замаскировавшегося врага; Давос, все взвесив, идет заявить на себя, прекрасно понимая, что ждет его только гильотина, — и голос повествователя отмечает из-за кадра, что эти ожидания оправдались.

Последние годы показали, что Вентура ищет применения своему таланту в самых неожиданных областях. Наряду с комедийной струей, о которой мы говорили вначале, важное место в его творчестве теперь занимают роли, что называется, «нормальных» людей, большей частью тихих интеллигентов, вовсе не желающих нарушать законы — уголовные или нравственные, — но поставленных в бесчеловечное положение, когда самое чистое душевное стремление оборачивается бесчеловечностью. Чрезвычайно интересен в этом отношении фильм «Последнее известное место жительства» (1970). Правосудие и бандитская шайка ищут одного и того же человека: следователь надеется сделать из него главного свидетеля на готовящемся процессе; блатняги, подручные арестованного и главаря, хотят «пришить» болтуна, надеясь, что процесс закончится в этом случае ничем. Следователя играет Вентура. Снова он — мамонт, великан, связавшийся с пигмеями. Один из лучших полицейских ищек Парижа, он когда-то столкнулся с «неприкосновенным» — мрачным типом, имеющим заручку в правительстве. В виде наказания вчерашний Мерге сегодня ищет пропавших голубей в маленьком провинциальном городке, вылавливает сексуальных хулиганов в единственном кинотеатре округа, а главным образом скучает, сидя за своим служебным столом и уставившись в дождливый, серенький денек за окошком. Чудится здесь, безо всяких преувеличений, чеховская тема таланта, растрчиваемого втуне, пошлости, сжирающей одаренную натуру. Как вдруг — этот случай! Сколько вдохновения и мастерства, сколько импровизации и энергии вкладывает опальный следователь в новоподвернувшееся дело. Для него это не только возможность поправить карьеру, заслужить награду и прощение несуществующей вины. Для него это еще и просто горячо любимая работа, гонка по следу, которой он отдается со всепоглощающим азартом охотника. Времени

«Хищник»

остается все меньше, он и его молоденькая ассистентка уже не спят ночей, уже часы, минуты отделяют их от человека, про которого вначале было известно только «последнее место жительства». И вот он — в их руках. Он боится последствий, его убеждают выполнить свой гражданский долг. Гражданский долг выполнен, преступник обличен и понесет наказание, но свидетель — он полувсхлипнул, полувскрикнул и осел с ножом между ребрами. В громадном механизме государственного правосудия, вдохновенным винтиком которого был герой Вентуры,



«Пощечина»

не сработало какое-то колесико: кто-то не вовремя распорядился снять охрану свидетеля, и головорез, давно уже шедший по следу полицейских, не промахнулся. И сколько ни казись теперь, сколько ни ругай себя наш провинциальный Мегре, мы видели истинную цену его героизма, его благородства и самоотречения.

Два года спустя, в фильме «Армия теней», Вентура играет, так сказать, плюсовой вариант той же самой ситуации. Господи, куда делся его атлетизм, его всегдашняя энергия? Он нацепил очки на близо-

рукие глаза интеллигента, надел плюшевую куртку, в которой он вечно сутулится, потирает подбородок, то и дело опускает голову, чтобы взглянуть поверх оправы стекол. Вся его энергия — внутри, она вспыхивает по временам короткими, ослепительными взрывами, а на поверхности — все та же «чеховская» домашняя внешность заправского кабинетного червя, профессора лица или корреспондента-обозревателя из популярной газеты. Перед нами — руководитель одной из групп Сопротивления. Впервые мы видим его в концлагере. Потом будет побег, работа на нелегальном положении, расправа с предателем, глупый, случайный провал, снова побег, фантастический по своей неожиданности, и снова работа... Фильм не жалеет страшных подробностей для характеристики черных дней фашистской оккупации. Он драматичен и серьезен в разговоре об истинных трудностях подпольной борьбы. Вентура играет человека, для которого все это — необходимость бежать, прятаться, стрелять, взрывать, разбрасывать листовки, карать и вдохновлять — никогда не станет второй натурой. Ему навязали такую жизнь. Ну что ж, он подписывает договор на зное количество лет объявленных войн. Это добряк в силовом поле жестокости. Добряк, который вынужден поступать жестоко. Который не ждет снисхождения и по отношению к самому себе. И который — это, может быть, самое замечательное в игре актера — остается по-прежнему наивным и неискушенным интеллигентом, стремящимся все туда же, к книжкам, к газете перед камином. Подальше от суровой необходимости решать свою и чужую судьбу, и решать сейчас, в следующее мгновение...

Кто знает, может быть, эта роль, логично продолжающая прежние завоевания актера, окажется в то же время предвестием нового периода в его творчестве?

В. Демин



Фэй Данауэй

Голливуд, который когда-то жил талантами и обаянием прекрасных кинодив, сегодня предпочитает мужчин. В 1934 году среди самых почитаемых кумиров было шесть женщин, в 1964 году — только три, а в 1973 — две: Барбра Стрейзанд и Голди Хоун. Сейчас тон в голливудской продукции задают мужчины. В голливудских лентах преобладает герой, тип твердого мужчины, — неважно, полицейский он или гангстер. Персонажи Клинта Иствуда, Ли Марвина, Стива Мак-Куина, Джина Хекмана, Чарлза Бронсона живут в мире неустойчивом, полном враждебности, подлости и лицемерия. Рядом с обособленными одиночками появились группы персонажей, которые, как правило, выступают в паре. Начало такому типу киногероев положили Питер Фонда и Деннис Хоппер в «Беспечном ездоке», за ними — Эл Пасино и Джин Хекман в «Пугале», Стив Мак-Куин и Дастин Хоффман в «Мотыльке», Пол Ньюмен и Роберт Редфорд в серии о Баче Кэсседи и в «Розыгрыше».

Героини, естественно, отодвинулись на второй план. Голливудские актрисы оказались перед опасностью потерять работу. Продюсеры отныне предпочитают подписывать контракты на главную роль в фильме с мужчинами, и вместо капризных актрис голливудские бизнесмены нанимают сценаристов, режиссеров, проповедующих с экрана культ мужчины с пистолетом как неотъемлемым атрибутом привлекательности и силы, культ мужественности. Это знаменательно. С сожалением и болью пишут американские кинокритики о тех временах, когда на равных господствовали в Голливуде Хемфри Богарт и Бэтт Дэвис, Гэри Купер и Рита Хэйуорт.

В этот-то момент на голливудском небосклоне и загорелась новая звезда — Фэй Данауэй.

Процесс рождения «звезды» в западном кино сложен и довольно долг. В действие приводится вся индустрия рекламы: зрителя специально готовят к новому лицу, к новому имени, долго, старательно и планомерно создают «легенду», Которую родившаяся «звезда» должна отрабатывать, отшлифовывать и в личной жизни и на экране. Многие новорожденные «звезды» не оправдывают надежд продюсеров и режиссеров и исчезают с кинематографического небосклона, мелькнув на нем быстролетной кометой.



Появление на экране Фэй Данауэй, ее успех у зрителей пошли вразрез с четко отработанной формулой успеха, привычной в американском кино-бизнесе.

Фэй родилась во Флориде, в небольшом провинциальном городке Баскем, в 1941 году. Выросла в состоятельной семье, училась музыке, балету, пению, затем поступила во Флоридский университет. Затем неожиданно бросила университет и поступила в Высшую школу изящных и прикладных искусств. Отныне она всерьез увлечена театром. Поворотным пунктом в ее судьбе стало приглашение известным режиссером театра и кино Элиа Казаном в Нью-Йоркский театр Линкольновского центра. В течение трех лет Фэй училась в студии, играла на учебной сцене. Затем получила ангажемент на Бродвее. Здесь она исполнила ведущие женские роли в нескольких сценических постановках, среди которых «Человек на все времена» Роберта Болта и мольеровский «Тартюф». Но первый профессиональный успех пришел к ней на сцене Плейс Тиетр, когда она играла в пьесе Уильяма Альфреда «Пальто Хогана»,

Талантливую начинающую актрису заметил голливудский продюсер Сэм Шпигель и, не колеблясь, заключил с ней контракт. Так состоялся кинодебют Фэй Данауэй: в фильме Эллиота Сильверстейна «Хэппенинг» (1967) она снялась в паре с прославленным Энтони Куином.

Сюжет «Хэппенинга» сводится к следующему. Герой Куина бизнесмен Дельмонико едет в отпуск на Майами, где попадает в компанию «хиппи». Происходит шутовское похищение бизнесмена. Стоит невыносимая жара, отдыхающих одолевает скука. «Вам все это игра!» — говорит Дельмонико молодым людям, которые требуют с него выкуп. Он обращается за помощью к жене, матери, приятелям по службе. И тогда игра перестает быть игрой, она оборачивается для юных шутников в драму. Бизнесмен безжалостно разбивает их фантастический мирок и становится для молодых людей настоящим Мефистофелем, используя их как орудие в оргиях и мести.

Запомним роль одной из «хиппи» как попытку актрисы понять причины молодежного бунта против нарастающего в американском обществе конформизма, бунта, выражающегося в эксцентричности

На съемках фильма
«Бонни и Клайд»

поведения, особом жаргоне, сексуальной распушенности, наркомании и т. п. Один из основных моментов этого бунта послевоенного поколения американской молодежи — решительный отказ от ответственности за что-либо в этом мире.

Впрочем, экранный дебют не принес Фэй ни успеха, ни творческого удовлетворения. Но актрису заметил другой голливудский режиссер, Отто Преминджер, и подписал с ней контракт на участие в шести картинах. Фэй снялась у него в роли фермерши в «Торопливом закате солнца» (1967). Банальность



«Бонни и Клайд»

сюжетных ситуаций, близость экранного персонажа просто испугали актрису: Фэй начала сомневаться в своих профессиональных возможностях. В это время режиссер Артур Пенн предложил ей роль Бонни в фильме «Бонни и Клайд». Фэй ушла от Преминджера с тем, чтобы работать у Пенна. Она возбудила судебный процесс против кабального договора, которым связал ее Преминджер, и выиграла дело.

В ленте Артура Пенна актриса создала образ девушки, ожесточившейся, неудовлетворенной.

Действие фильма происходит в 30-е годы, во времена «великого кризиса». Героям фильма — Бонни и Клайду — нет места в жизни, они отвергнуты обществом. Клайд мечтает о деле, Бонни — о любви. Их бунт выражается стихийно.

Образом Бонни актриса дает понять: трагична лишь сила, не достигающая цели. Эту силу Фэй демонстрирует в упорстве, с каким Бонни не желает покинуть Клайда, когда он объясняет ей, что совершено убийство и полиция будет искать ее как соучастницу. В упрямой решимости Бонни идти с Клайдом до конца нет жертвенности: в ожесточенной, а порой хладнокровной ярости, с какой Бонни стреляет из автомата или сосредоточенно целится в полицейского, проявляется в полной мере несокрушимая и отчаянная сила, которой не найти применения в мирной обывательской жизни. Если бы не Клайд, Бонни ждала участь официантки, прозябающей в грязном, тусклом городишке. Именно против этой участи яростно протестует героиня Фэй Данауэй. Обывательская атмосфера провинциального городка была хорошо знакома актрисе — она выросла в ней.

С первых же кадров фильма актриса ищет в обстоятельствах, предложенных ей сыграть, повод для бунта и четко выражает форму протеста Бонни против социальных условий: их активное неприятие.

Фэй выработала для своей Бонни нервную, взвинченную походку, манеру говорить, растягивая слова, — когда та хочет произвести впечатление благовоспитанной «девочки из хорошей семьи».

В первой же сцене фильма — Бонни томится в своей душной келье-спальне и тоскливо рассматривает себя в оконном стекле, как в зеркале, — актрисе удалось многое рассказать о характере своей героини.

Бонни проигрывает — сейчас она и актриса и единственный зритель — образ кинозвезды, примеривая на себя тот хорошо знакомый и отштампованный облик кинодивы, который воспитала в обывательском воображении услужливая и навязчивая реклама. Этим эпизодом актриса как бы разъясняет зрителю, откуда у Бонни столь убогое представление о «красивой жизни», которую девушка пытается осуществить на деле, став подружкой гангстера. Фэй не боится выставить свою героиню напоказ: ее Бонни временами откровенно истерична.

Совсем иные краски находит актриса, дорисовывая портрет своей героини к концу фильма, приводя ее к драматическому осознанию своей обреченности. После встречи с матерью, разговоров с Клайдом, Бонни отчетливо понимает, что ей и Клайду ничего другого не остается, как скрываться от полиции. До этого Фэй играла взбалмошную, нервную девочку, воображавшую себя кинозвездой, шикарной светской дамой. Теперь Бонни предстает одинокой, растерянной, с нескрываемой тоской и затаенной надеждой в голосе вопрошающей Клайда:



«Бонни и Клайд»

— А что бы ты сделал, если бы можно было начать все сначала?

Выслушав ответ Клайда, что обратного пути нет, Бонни — Данауэй словно каменеет от горестного прозрения... Это застывшее на лице напряжение, как знак обреченности, Данауэй пронесет до самого трагического финала картины.

В этой работе Фэй Данауэй Проявила себя как актриса тонкого психологического анализа, умеющая передавать малейшие оттенки в чувствах и настроениях своей героини.

Сама актриса, впоследствии тесно столкнувшаяся со студенческими и молодежными кругами, говорила, что видела много девушек, похожих на Бонни неуравновешенностью характера, мятежностью духа и сознанием бессмысленности своей жизни, отсутствием в ней четкой цели.

Это наблюдение актрисы подтвердилось точностью воплощения ею сложного и противоречивого женского характера.

Да и самой Фэй Данауэй пришлось не раз демонстрировать силу собственного характера в столкновениях с продюсерами, кинодельцами и режиссерами, отстаивать свободу в выборе ролей, независимость личной жизни от интересов кинобизнеса. Американская пресса даже прозвала актрису «мятежной Фэй».

Драму двух людей, рожденных для добра и ввергнутых в водоворот, в самый эпицентр общественных противоречий, один из польских кинокритиков назвал «гангстерской балладой». Время — Депрессия (как коротко называли в США 30-е годы) — током прошло сквозь кровь героев «Бонни и Клайда», наэлектризовало их. Бонни и Клайд вынуждены бороться не за свои идеалы, мечты или осуществление надежд, а за элементарную возможность существовать, за право выжить в разоренном депрессией американском обществе 30-х годов. Они — парии, отщепенцы этого общества, и потому иной формы протеста, кроме грабежа, не знают. Протест их неосознан и стихийен, но сколь отличен протест Бонни от «протеста» той юной «хиппи», которую сыграла Фэй в «Хэппенинге»!

Бонни, рожденная для любви, связавшаяся с гангстером, который таскает ее за собой по провинциальным кемпингам и заброшенным фермам, вызывает сочувствие и симпатии зрителей. Актриса обнажила зерно образа, выявив истоки обреченности анархистского, безыдейного бунта одиночки, упорно цепляющегося за собственные иллюзии, не желающего стать жертвой проклятого времени. Вот почему единственное, что остается такому одиночке, — восстать против усредненности обывательской тихой жизни, разломать ограничительные рамки. Но общество сурово карает бунтарей — Бонни и Клайд погибают.

Работа Фэй Данауэй в этой картине поразительна по уверенному актерскому мастерству и точности.





«Маленький
большой
человек»

Уоррен Битти, партнер Фэй, и продюсер фильма «Бонни и Клайд» — режиссер Артур Пени были потрясены необыкновенной работоспособностью актрисы во время съемок, строгой самодисциплиной, силой воли. Фэй работала, не щадя себя, по 12—14 часов в сутки.

С картиной «Бонни и Клайд» к Фэй Данауэй пришли всемирный успех и признание. Премия Американской академии искусств и наук была одной из многочисленных наград, полученных актрисой за исполнение роли Бонни.



Год спустя после «Бонни и Клайда» Фэй снялась у режиссера Нормана Джюисона в детективной комедии «Дело Томаса Крауна», где сыграла женщину-детектива, разоблачающую грабителя банков. «Интрига и исполнители двух главных ролей — Стив Мак-Куин и Фэй Данауэй — великолепны», — так оценил актерскую работу журнал «Филмз энд филминг».

Фэй вновь блеснула уверенным актерским мастерством. Эта ее роль интересна тем, что актриса сыграла здесь как бы легкую пародию, о по существу антипод Бонни Паркер. У Нормана Джюисона Фэй создала образ сотрудницы полиции, человека, защищающего закон. Бонни Паркер закон попирала. (Мы еще вспомним об этом факте в связи с наметившимися в актерской теме Данауэй поисками ростков бунта в психологии ее героинь.)

Пока Фэй еще только нащупывала свою актерскую тему — тему «женщины на все времена», гордой, мятущейся и мятежной.

Это подтвердит и следующая ее кинороль в фильме Витторио Де Сика «Возлюбленные» (1968). Здесь Фэй — партнерша Марчелло Мastroяни. Она красива, обаятельна — не больше. Фильм Де Сика, мелодрама о любви и смерти, временами патетичен. Но даже в такой мелодраматической роли актриса увидела в своей героине, решающейся на смерть ради любви, элемент бунта. Вариацию этого бунта Фэй и сыграла, преодолев рамки мелодрамы.

В 1969 году Элиа Казан приглашает ее на главную женскую роль в экранизации своего романа «Сделка». Глория в «Сделке» — по-настоящему зрелая актерская работа Фэй Данауэй. Актриса тщательно прорисовывает портрет современной молодой женщины, которая не боится показаться слишком свободолобивой. Образ Глории — сложен и многослоен. Некоторые критики усматривали в героине Фэй Данауэй «экзистенциалистские начала», другие сетовали на то, что в Глории не просто опознать представительницу какой-либо социальной группировки. Она вне того круга, в котором замыкается Андерсон, персонаж Кирка Дугласа. Глория существует около героя, но она и как бы сама по себе. Ее не прельщают мнимые ценности, на борьбу за которые потратил лучшие годы своей жизни и отдал все силы ума и души казановский мистер Андерсон. Весь сюжет «Сделки» — это, собственно,

«Маленький
большой
человек»



признание самого героя в том, что жизнь прожита зря. Критик Ян Березницкий назвал «Сделку» «исповедью человека, разрушившего самого себя». В этом фильме, где герой исповедуется в саморазрушении и мучительно осознает бессельность и бессмысленность жизни, Глория — Данауэй обличает лицемерие женщин «высшего света». Со своей вечно иронической улыбкой, огромными очками, закрывающими глаза, она несколько загадочна, но прелестна естественностью и раскованностью.

Фэй Данауэй еще раз проиграла образ «женщины на все времена», выражая очередную экранную вариацию женского бунта. Бунтарство Глории именно в том, что она цельна и неразменна по натуре. Эта ее цельность и противопоставлена душевной распушенности, несобранности героя «Сделки». Но, оказывается, цельной натуре труднее адаптироваться, приспособиться в обществе, и поиск Глорией подлинных человеческих ценностей не менее мучителен и бесцелен, чем запоздалое прозрение мистера Андерсона.

Режиссер Элиа Казан не оставляет зрителю никаких надежд относительно будущего своего героя. Фильм доказывает, что в современном американском обществе сильная личность, так называемый «Self-made man», «человек, сделавший сам себя», в действительности слаб. Он не может жить в ладу с самим собой и окружающими. Он опустошен и вял. Жизненные силы его ушли на служение делу, которое он презирает, ненавидит, тяготится им.

Свободолюбие Глории выражено здесь демонстрацией чувственности, стоящей за пределами общественной морали. В этом и заключен ее бунт: Глория либо любит, либо нет. Она отвергает мир купли-продажи, компромиссов, сделок с совестью. Хрупкая, слабая героиня Фэй Данауэй проявляется как личность более сильная, честная, бескомпромиссная в своих убеждениях и жизнестойкости, чем некогда удачливый бизнесмен.

За роль Глории журнал «Филмз энд филминг» признал Фэй Данауэй лучшей исполнительницей женской роли в картинах 1970 года.

За три года своей кинематографической карьеры Фэй Данауэй проявила себя как актриса исключительного дарования. В том же 1970 году Артур Пенн предоставил ей возможность блеснуть новыми, незнакомыми зрителю гранями таланта. Фэй снялась

На съемках фильма
«Оклахома,
как она есть»

в «Маленьком большом человеке» в эпизодической роли миссис Пендрик. (Фильм был показан вне конкурса на VII Международном кинофестивале в Москве в 1971 году.)

В этой ленте, снятой режиссером по всем законам вестерна, а по существу явившейся антивестерном, тонкой и умной пародией на излюбленный жанр американского кино, актриса доказала, сколь сочны, щедры и неиссякаемы краски ее художественной палитры. В первой части картины миссис Пендрик — жена пастора, этакий голубоглазый ангел, стара-



тельно читающий библейские проповеди одичавшему юнцу. Во второй — профессиональная жрица любви, откровенный предмет купли-продажи. Одновременно Фэй продемонстрировала безукоризненно тонкое чувство меры, виртуозно меняя краски роли, причудливо, но в строгой дозировке смешивая их. Изящными мазками, словно искусный гример, она создает своеобразный портрет златокудрой ханжи: милая, обаятельная улыбка, в которой через секунду мелькает плотоядная наглость; скромно потупленный взгляд, прилежно скользящий по страницам библии, — и привычно зазывная поза профессиональной проститутки.

Эта эпизодическая роль интересна тем, что актриса сумела не только разоблачить лицемерие, но и вызвать сочувствие, жалость к этому порочному, нищему духом существу. Фэй Данауэй снимает привычную «голубизну» со своего персонажа, развенчивая примитивизм и духовную скудость и показывая свою героиню как «продукт эпохи», когда женщина была лишь предметом развлечения в ряду удовольствий, которые можно купить за деньги.

Роли, следовавшие за фильмом «Маленький большой человек», свидетельствовали об актерских поисках, не всегда, впрочем, удачных. Фэй снималась у известных киномастеров и молодых, способных режиссеров — Рене Клемана и Витторио Де Сика, Романа Полански и Фрэнка Перри, Ричарда Лестера и Джерри Шатцберга, но эти работы лишь демонстрировали ее стремление к разнообразию жанров и расширению актерского амплуа. Одну из таких ролей Фэй Данауэй советским зрителям довелось увидеть в детективной ленте Рене Клемана «Дом под деревьями».

Фильм Рене Клемана, как принято квалифицировать этот жанр в западной прессе, — «напряженная драма». Некая террористическая организация шантажирует семью молодого ученого — физика, а затем похищает его детей. Милая, обаятельная художница Джил и не подозревает, что ее муж некогда имел отношение к этой организации, затем порвал с ней и переехал с семьей в Париж. Джил страдает от душевного расстройства, она забывчива, невнимательна, по рассеянности покупает по несколько раз одинаковые платья, не может вспомнить, куда положила свои пилули и т. д. Все это усиливает ее нервозность, вносит разлад в семейную жизнь.

«Оклахома,
как она есть»

Фэй Данауэй играет искреннее отчаяние Джил, показывает ее частые вспышки раздражения, нервные перепады. К похищению оказывается причастной соседка Джил — Сибилла. Когда Джил обнаруживает это, она моментально преображается. Как разъяренная тигрица, бросается она спасать своих детей. И спасает. Фэй Данауэй играет сложную психологическую сцену: от того, вспомнит ли Джил номер телефона, который набирала при ней Сибилла, зависит судьба ее двоих детей. Данауэй играет нечеловечески трудное напряжение: она смотрит на



«Оклахома,
как она есть»

телефонный диск, словно прислушиваясь к себе. В глазах — привычный, неотступивший еще страх: вдруг сейчас с ней случится припадок забывчивости и тогда все пропало! Джил с трудом, медленно выговаривает цифры. Полицейский набирает номер. К телефону подходит дочь — Джип слушает ее голос, не веря себе... Расправляется от напряжения ее лицо, и прорвавшаяся бурная радость захлестывает Джип... Зритель с неподдельным волнением следит за этой сценой: как бы ни был хитроумен сюжет, ведущий к неизменному счастливому концу, Фэй Да-

науэй мастерски сыграла мелодраматически условную сцену, в которой мать находит своих похищенных детей. Финальные сцены целиком построены на «suspense» — напряженном ожидании, и актриса прекрасно обыгрывает эту атмосферу.

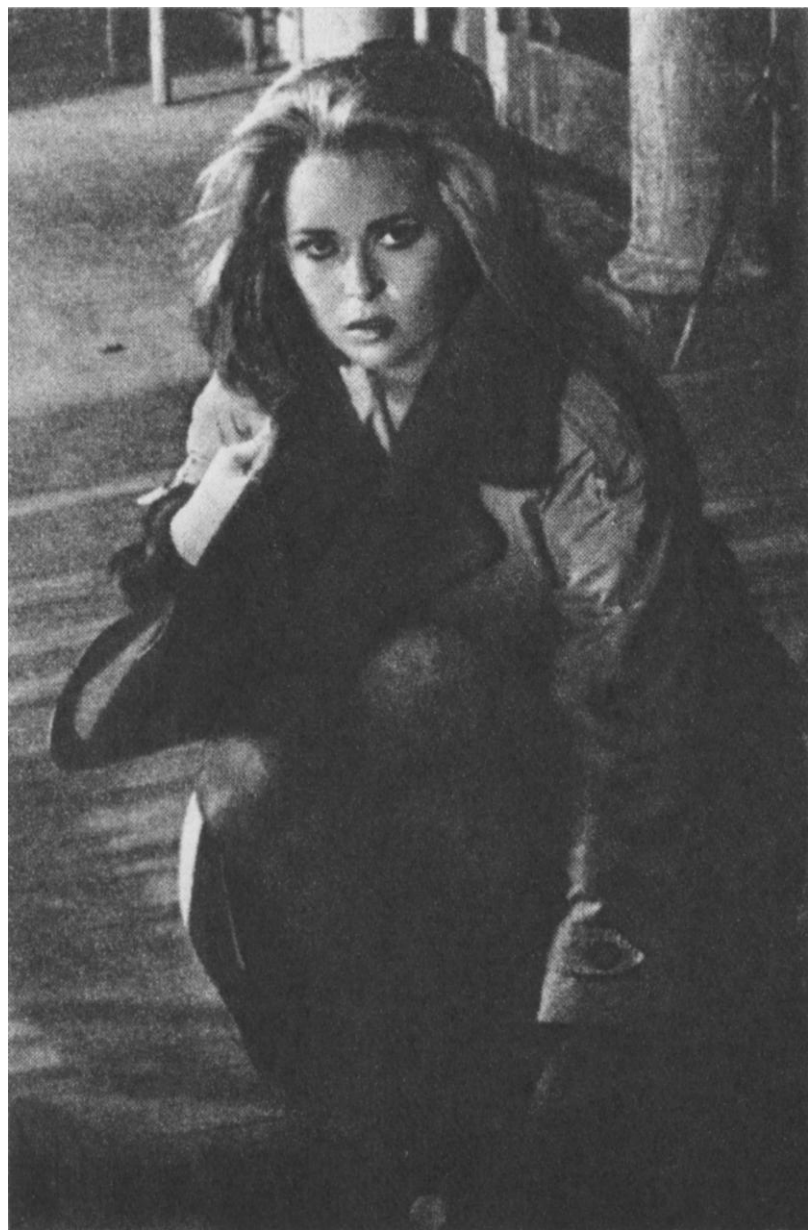
В роли Джил Данауэй оживила схему предложенного ей характера, привнесла в него свою личность, наделив героиню обаянием, яркой индивидуальностью. Актриса не соблазнилась возможностью сделать из Джил страдалицу, дабы вызвать неизменное сочувствие зрителя, — сама сюжетная ситуация располагала к этому — у матери похитили детей! Она наделила героиню чувством собственного достоинства, которое та пронесит и через радость и через горестные минуты жизни. Фэй «разъела» привычный в кино образ «голубой» героини, выявив в нем противоречие между видимостью — пассивной, подчиняющейся обстоятельствам женщины — и сутью: ее Джил — натура деятельная, решительная, способная защищать свое достоинство и счастье, когда обстоятельства вынуждают ее к этому. Фэй сыграла здесь бунт, который трудно было предполагать в столь банальной натуре, как Джил. Силы и энергию Джил, ее моральные и духовные возможности Фэй «прочла» между строк довольно ординарного сценария.

Неудовлетворенность сделанным, высокая требовательность к себе и ролям, которые предлагают ей режиссеры, создали актрисе большой авторитет в мире кино. Фэй осталась твердой в своих художественных убеждениях и тогда, когда ее пригласил в свой фильм «Оклахома, как она есть» признанный мастер американского критического реализма Стенли Креймер.

«...Мой фильм о том, что люди всегда нуждаются друг в друге», — писал режиссер о своей последней работе.

Если «Маленький большой человек» Артура Пенна был исполнен в откровенно пародийном стиле и расценивался как антивестерн, то лента Креймера «Оклахома, как она есть» — очередной экранный вариант «американской трагедии» — снята в духе старых картин о «завоевании Дальнего Запада».

Талант Фэй Данауэй понадобился Креймеру для того, чтобы предельно глубоко раскрыть главный социальный подтекст событий, развернувшихся на нефтяном Клондайке. На крохотном пятнышке нефте-



носного участка Лины происходят не просто поединки и перестрелки, где побеждает тот, у кого зорче глаз и тверже рука. «Нефтяная лихорадка» — болезнь сложная. Здесь главный провокатор и убийца — доллар. Все преступления века совершаются во имя него. Такова Оклахома. Режиссеру было важно показать ее «такой, как она есть». И Фэй Данауэй играет свою героиню такой, как она есть. В ее Лине — воля, мужество, стойкость, яростное сопротивление несправедливости, фантастическая работоспособность, одержимость. В ней, пожалуй, больше, чем в других, оказался запас прочности. И все-таки никакой она не герой, она, как и другие, тоже из породы стяжателей. Актриса откровенно обнажает бескрылость этой остервенелой собственницы, ее ущербность, отсутствие ясной цели и надломленность. Лина воюет за свое предполагаемое богатство яростно, отталкивающе фанатично, теряя человечность, обрывая все духовные связи с людьми.

Актриса очень органично показала, как вконец озлобившаяся Лина оттаивает, как входит в мятущуюся душу ее спокойствие и любовь, как учится она ценить дружбу и бескорыстие, быть нежной и доброй. Данауэй открывает в Лине человека, пережившего нечеловечески напряженную, смертоносную борьбу в этом жестоком мире наживы и презрения ко всему, кроме богатства. Актрисе предстояло провести свою героиню через невероятные испытания: как поведет себя человек в нечеловеческих условиях?

Фэй Данауэй великолепно передает какое-то жуткое оцепенение души: застывшее выражение лица, неподвижный, внутрь себя взгляд, резкие движения. Лина, как и другие участники «нефтяной лихорадки», прячет свое человеческое «я» и даже забывает о нем. Она стремится скрыть за подчеркнутой резкостью свою привязанность к отцу, к Мейсу.

Оскотинившиеся люди — Лина и Мейс — вдруг, неожиданно для себя, пройдя сквозь жестокую борьбу, закончившуюся крахом всех надежд, понимают, что надо выбираться не в одиночку, а вместе из безнадежного круговорота борьбы за деньги, не сулящие счастья.

Подобно экранной Бонни, выбравшей дорогу гангстера. Фэй Данауэй подчеркивает в Лине черты человека, наделенного большими возможностями, которым, как и у Бонни, не суждено раскрыться.

«Сделка»



Эта роль привлекла актрису прежде всего возможностью сделать исторически углубленный срез во времени и создать образ женщины начала века. Исторически Лина — предшественница Бонни, которая искала применения своим богатым внутренним силам, да не нашла себя два десятилетия спустя (действие «Оклахомы» разворачивается в 1910-е годы). Лину и Бонни объединяет то, что обе они оказались бессильны изменить жизнь. Лина — борец-индивидуалист, проигравший в схватке с матерыми хищниками, — являет собой образ деловой женщины начала века, не позволяющей себе никаких эмоций, кроме ненависти к окружающим. Сюжетно авторы «Оклахомы» дают Лине возможность к духовному пробуждению, каковым для нее стала любовь к Мейсу.

Корни сегодняшнего морального тупика, в который зашла современная американская женщина, Фэй Данауэй ищет в прошлом своей страны, в истоках философии индивидуализма, враждебной самой человечности.

Она исследует вопрос о возможности счастья для женщины во все времена. Путь к этому счастью ее героини видят в бунтарском отступлении от норм общественной морали, в поисках любви, искренних человеческих чувств.

Актриса в каждой роли стремится определить, какова человеческая ценность создаваемого ею характера. Она рассматривает эту проблему с жизненных позиций своей героини, показывая человеческую сущность будущего экранного персонажа, его общественную значимость.

И тогда из своих ли личных наблюдений, шестым ли чувством или многочисленными «примерками» персонажа к своей индивидуальности (в том-то и состоит тайна искусства и таланта актрисы) — только видим мы на экране удивительный результат: «знакомую незнакомку», образ, в котором актриса доносит до нас самые затаенные чувства, тончайшие нюансы, мельчайшие штрихи характера и настроений своей героини, по которым мы опознаем еще одну личность — состоявшуюся (в «Сделке») или несостоявшуюся («Бонни и Клайд»), мятущуюся и гордую («Оклахома»).

«Почему ей стали удаваться классические роли?» — задаются вопросом критики. И отвечают: как правило, классическая роль — подведение ито-

«Дом
под деревьями»

гов всего сделанного актером ранее, его творческий отчет перед собой и зрителем.

Таким отчетом стала для Данауэй Офелия в «Гамлете», сыгранная на лондонской сцене в постановке Ричарда Харриса. Актриса проиграла сценический вариант все того же образа — женщины, бунтующей и борющейся за право любить, презрев общественные условности.

Но каковы бы ни были героини Фэй Данауэй, при всей разности характеров роднит их одно — они впечатляюще четко выписаны актрисой, они



незабываемы. Независимо от того, сколько экранного времени отдает ей режиссер, забыть героиню Фэй Данауэй невозможно. Такова особенность ее щедрого и яркого таланта. Актриса представляет зрителю полнокровный живой образ, вызывая в нас уверенность в неограниченных возможностях еще не распознанного до конца, неиссякаемого и глубокого актерского дарования.

Голливудские деятели прекрасно понимают это. Сейчас в Голливуд вновь вернулась мода на супергиганты. Теперь это так называемые «фильмы-катастрофы». Режиссер Джон Гуиллермин поставил «Многоэтажный ад» — ленту, где даже второстепенные роли играют прославленные «звезды». В созвездии актеров — Фэй Данауэй. Ее партнеры по фильму — Стив Мак-Куин, Пол Ньюмен, Уильям Холден, Роберт Вагнер, Фред Астер, Дженифер Джонс. Имя Фэй Данауэй не случайно в этом созвездии имен и талантов: молодая актриса выступает здесь на равных с прославленными мастерами мирового экрана.

Недавно Фэй Данауэй снялась в остром политическом фильме американского прогрессивного режиссера Сиднея Поллака «Три дня Кондора», разоблачающем политические махинации ЦРУ. По свидетельству критиков, участие актрисы в этой ленте можно рассматривать как знаменательный поворот в ее творческой судьбе. Ведь Фэй Данауэй обращается к произведениям, где нужен не только ее талант, но и четкая гражданская позиция современного прогрессивного художника.

Т. Беляева



Ча Жанг

Последняя экранная роль Ча Жанг, в которой мы видели ее в дни IX Московского международного кинофестиваля, позволила советским зрителям еще раз убедиться в таланте и мастерстве самой известной актрисы вьетнамского кино.

Действие картины режиссера Хай Ниня «Девочка из Ханоя» происходит в декабре 1972 года, когда столица ДРВ подвергалась особенно ожесточенным бомбардировкам вражеской авиации. Главная героиня — девочка, у которой погибла мать и которая ищет на дорогах войны отца, сражающегося в армии. Роль матери играет Ча Жанг. Она появляется в эпизодах ретроспекций: мирное время, счастливая семья, радость общения с мужем и дочерью. Игра актрисы окрашена лирической краской, и это делает контраст между воспоминаниями девочки и тем, что она видит вокруг себя сегодня, оставшись сиротой, между счастьем мирной жизни и бесчеловечностью войны, еще более разительным.

Впервые советские зрители увидели вьетнамскую актрису на Московском фестивале 1963 года — вместе с Сергеем Бондарчуком она поднимала флаг международного киносмотрa. А через несколько дней ее приветствовали собравшиеся в Центральном Доме литераторов участники творческой дискуссии «Кино и прогресс». Стройная, миловидная — ей исполнилось тогда двадцать лет — вьетнамская актриса говорила о том, что ее коллеги и она хотят участвовать в создании жизнеутверждающего, глубоко связанного с народом искусства, что именно на это, а не на формальные изыски должны быть направлены поиски художников: «Бессмысленно сажать драгоценные побеги в бесплодной пустыне, на земле, где ничего не растет. Каждый из нас должен посадить прекрасные цветы в человеческом саду».

Жюри Третьего Московского фестиваля, присудив Серебряный приз — «за успехи молодой кинематографии» — фильму режиссера Фам Ки Нам «Ты Хау» (во вьетнамском прокате «Девушка из Бай-Шао»), специально отметило исполнение главной роли актрисой Ча Жанг.

Короткий и жестко выстроенный сюжет рассказывал о судьбе девушки. Ты Хау счастлива в семье, любит мужа и ребенка, хочет жить спокойно и тихо, не вмешиваясь в общественные события. Всеми силами противится она желанию мужа взяться за



оружие, чтобы принять участие в борьбе с колонизаторами. Война разрушила маленький счастливый мирок Ты Хау.

Мы знакомимся с ней в госпитале. Когда началась народно-освободительная борьба, муж ушел в партизанский отряд и в первом же бою погиб. Ты Хау, оставив маленькую дочь на попечении отца, взяла в руки оружие — вступила в ряды народных мстителей. Французские солдаты надругались над ее матерью, убили отца и деда и сожгли дотла деревню, где они жили. Через муки войны, через собственное горе пришла Ты Хау к ясному пониманию того, что не может быть счастлив человек, не участвующий в борьбе всего народа за счастье и покой каждой семьи. Картина рассказывает историю пробуждения человеческого сознания, историю превращения обыкновенной женщины в мужественную патриотку. И главная удача фильма — игра Ча Жанг. В ее исполнении нежная Ты Хау, прежде робкая, слабая, становится мужественной и сильной. Внутренняя наполненность игры актрисы столь велика, что Ты Хау вырастает в фильме в символическую фигуру женщины, грудью вставшей на защиту своего счастья, свободы всего народа.

Мы встречаемся с Ты Хау в прекрасную пору ее юности, в дни первой любви, в трагические минуты разлуки с мужем, в партизанском отряде, в подполье, когда она мстит захватчикам и за павшего в бою супруга, и за честь семьи, и за страдания людей. Мы видим ее на экране совсем молодой и уже взрослой женщиной — любящей женой и матерью. И везде актриса заставляет безоговорочно верить своей героине, верить в то, что нет такой силы, которая могла бы сломить волю Ты Хау к борьбе, ее стремление защитить свою родину, видеть свободным и единым весь народ.

Это был второй фильм актрисы. А первый, поставленный ее соучеником по Ханойской киношколе Тху Ваном в 1962 году, назывался «Однажды осенью». Это была дипломная работа Ча Жанг. Она играла мать. С тех пор она исполняла самые разные роли во многих фильмах. Ее героини были молодыми и старыми, сражались с врагами на Юге Вьетнама и участвовали в строительстве социализма на Севере, но лучшие ее роли, принесшие актрисе любовь и признание зрителей, это южновьетнамские девушки и женщины, героини, перед подвигами которых она

«17 параллель:
дни и ночи»

преклонялась сама и это чувство преклонения и любви передавала зрителям. Дело не только в том, что этими ролями актриса участвовала в борьбе своего народа за свободу. Дело в том, что образы южновьетнамских героинь внутреннее близки ей, что, когда она их играла, ей помогали воспоминания детства, что их судьбы в известной мере напоминали судьбу ее собственной семьи.

В конце концов, и путь Ты Хау мог бы стать ее судьбой, если бы отец Ча Жанг, когда дочери исполнилось двенадцать лет, не вывез ее из южновьетнам-



«17 параллель:
дни и ночи»

ской деревни на берегу моря, где она родилась и где они жили, и не увез на Север. Семья ушла к партизанам, и джунгли на долгое время стали для Ча Жанг домом.

Сначала она сопровождала родителей (отец — режиссер ансамбля песни и пляски, мать тоже работала в этом ансамбле), потом стала учиться в интернате для воинов Освободительной армии. Вероятно, этим и объясняется, почему ей близки и понятны образы женщин, у которых война отняла счастье, но дала мужество в борьбе.

Вместе с родителями Ча Жанг не раз бывала в театрах и кино, видела пьесы и фильмы, героини которых выступали против колониализма. В интернате, где она получила среднее образование, показывалось много фильмов, особенно советских, и девушка мечтала о том, чтобы самой стать киноактрисой. С детства Ча Жанг танцевала и пела, участвовала в художественной самодеятельности. В 1959 году, когда она оканчивала школу, открылся первый в стране кинотехникум с актерским и режиссерским отделениями, руководить и преподавать



«17 параллель:
дни и ночи»

в котором приехал советский режиссер Аждар Ибрагимов. К нему и пришла Ча Жанг. Набирая студентов, А. Ибрагимов сразу поверил в абитуриентку и впоследствии называл ее своей любимой ученицей. Занятия продолжались три года. Это была единственная в мире киношкола в джунглях, где занятия прерывались воздушной тревогой, лаборатории для проявки пленки размещались в огромных кувшинах, а стенами зрительного зала служила густая крона деревьев. Сложности преодолевал энтузиазм, желание своим искусством помогать народу в борьбе.

Окончив школу, Ча Жанг сразу же начала сниматься. В «Плавающей деревне» (1965) она была веселой, жизнерадостной девушкой, любящей труд и работавшей «с огоньком». В картине «Огонь в джунглях» (1966) ее героиня Дам делала все для того, чтобы открыть мужу глаза на окружающую действительность и заставить его покинуть вражеский лагерь.

В фильме «Борьба продолжается» (1969) Ча Жанг исполнила роль разведчицы, хладнокровно и умно разоблачающей шпиона.



На Восьмом Московском международном кинофестивале в 1973 году Ча Жанг получила приз за лучшее исполнение женской роли. В двухсерийном кинополотне Хай Ниня «Семнадцатая параллель: дни и ночи» (в советском прокате «Семнадцатая параллель») она исполнила главную роль — революционерки Зиу.

Пожалуй, ни разу еще во вьетнамском кино художественный фильм не охватывал столь широкие временные рамки: картина начинается в 1954 году, а заканчивается событиями недавнего прошлого, когда был создан Народный фронт Освобождения Республики Южный Вьетнам.

В 1954 году Женевские соглашения разделили Вьетнам временной демаркационной линией на две части — Северный и Южный. Эта линия проходила по реке Бен-Хай, совпадающей с семнадцатой параллелью. Но семнадцатая параллель прошла и через судьбы людей, через жизнь народа. На северном берегу реки началось строительство мирного будущего, на южном — продолжалась борьба. Небольшая пограничная деревушка, оставшаяся в демаркационной зоне на южной стороне, как бы отражает в фильме судьбу Всего вьетнамского народа. В деревне остались женщины и дети — мужчины ушли в армию Северного Вьетнама. Южновьетнамские власти разыскивают коммунистов, чтобы уничтожить их. Вынужден оставить родное село и профессиональный революционер Тач (его роль великолепно играет Та Хай). На юге остается его жена — крестьянка Зиу (Ча Жанг). Когда под руководством партии начинают создаваться партизанские отряды, Зиу становится одним из руководителей вооруженной борьбы с предателями народа и его палачами.

Эта роль выдвинула Ча Жанг в число крупнейших актрис вьетнамского кино и принесла ей международную известность. Обычно она играла роли простых крестьянок, трудным путем шедших к пониманию того, что счастье семьи неотделимо от судеб родины и народа. Теперь она создала образ члена партии, не только сознательно борющегося с врагами отчизны, но и ставшего во главе этой борьбы. Перед нами проходят семнадцать лет жизни Зиу. У нее нет матери. Вместе с отцом она приспуживает в богатой семье. Когда на смену французским оккупантам пришли американцы, начальником полиции был

«Девушка
из Бай-Шао»

назначен сын хозяина Тран Сунг. По доносам осведомителя он подвергает патриотов нечеловеческим пыткам. Зиу делает все, что в ее силах, чтобы помочь борцам за свободу. Муж Зиу, вынужденный бежать на Север, оставляет ее беременной. Она попадает в руки врагов. В тюрьме Зиу продолжает не только бороться, но и руководить борьбой других. По ее приказу казнен осведомитель. Устраиваются побегі заключенных. На волю передаются важные сведения.

В тюрьме у Зиу родился сын, с которым она вынуждена расстаться на долгие годы. Тран Сунг пытается убить его, но заключенные спасают мальчика, и его берет на воспитание односельчанка, а позже удается переправить его на Север к отцу Зиу. Когда через много лет, уже после освобождения, Зиу возвращается в деревню в качестве партийного секретаря, она не сразу признается сыну в том, что она его мать.

Это будет позже. Фильм же рассказывает о том, как враги не сумели ни сломить, ни покорить революционерку. Как в течение долгих лет она продолжала руководить борьбой односельчан. Успех карьеры не в последнюю очередь связан с игрой Ча Жанг — достоверной, искренней, волнующей. С потрясающей драматической силой рассказывает она о разлуке с мужем и пытках, унижениях и преследованиях. Финал фильма неизменно вызывает аплодисменты. Только что кончилась война. Зиу стоит на опаленной, изуродованной снарядами земле, бросая в лицо вчерашним врагам и тем, кто был обманут ими, слова правды.

Мягкая, хрупкая, обаятельная, Зиу в исполнении Ча Жанг поражает внутренней стойкостью, убежденностью. С мастерством и артистизмом проводит она сцены спасения сына, расправы с предателем, смертельно опасной беседы-поединка с полицейским. Великолепен эпизод в камере, где старая крестьянка принимает роды у Зиу. Игра Ча Жанг эмоциональна, ей равно удаются эпизоды и драматические и лирические. Актерский темперамент, большая внутренняя сила, удивительные, говорящие глаза — все это позволило Ча Жанг создать сильный и яркий характер. Через этот характер авторы фильма показывают мужество всего народа, устоявшего перед империалистической агрессией и победившего: этот характер дает возможность почувствовать

духовную силу народа, нравственные истоки его победы. Зиу становится героиней именно потому, что она не может жить счастливо и спокойно, пока угнетены ее страна, ее народ. Вот что давало Зиу силы, вот откуда ее внутреннее горение, ее стремление всегда быть мужественной.

Улыбчивая, с чувством юмора, Ча Жанг вместе с тем застенчива, замкнута. Она снялась в картине, посвященной мужеству, но мужеством можно назвать и работу над фильмом. У каждого участника съемочной группы была винтовка: в минуту опасности он должен был стать солдатом. Разрывы бомб заставляли то и дело прятаться в траншеи. Постоянно был слышен грохот канонады и рев бомбардировщиков, съемки шли рядом с семнадцатой параллелью. Сценарий Ноанг Тих Хи и Хай Ниня основан на судьбах реальных крестьян реальной деревни. Актриса побывала в ней, познакомилась с людьми, которые послужили прототипами героев фильма, выслушала их замечания и советы. Последний этап работы над картиной — монтаж и запись звука — совпал с теми двенадцатью днями непрерывных бомбардировок, когда на Ханой было сброшено самое большое количество бомб за всю войну. Монтажной служил автомобиль, поставленный в огромную воронку от авиабомбы. Это были тяжелые дни, но ведь испытания помогают актеру расти и как деятелю искусства и как человеку. Теперь эти дни ожили на экране в фильме «Девочка из Ханоя», в котором участвует и Ча Жанг.

Созданные ею образы глубоко национальны. Материала игры актрисы опирается на традиции вьетнамского театра, без знания которых невозможно понять особенности исполнения ролей в фильмах. Актерам не свойственно открытое проявление чувств, они сдержанны и в горе, и в радости, и в гневе, не жестикулируют, но придают особое значение игре глаз и мимике. Этой спецификой великолепно владеет Ча Жанг, поражающая зрителей внутренним содержанием созданных ею образов.

Когда у Джейн Фонды спросили, кого из актрис мирового кино она ценит больше других, американка ответила: «Ча Жанг, с которой познакомилась во Вьетнаме. И не только за талант. Не только за мужество. За то, что ее искусство помогло народу выстоять, а теперь помогает строить новую жизнь».

С. Черток



Мани Кишш

В диковину ли, если зритель, просматривая на экране кинофильм, нет-нет да и сравнит того или иного зарубежного актера с актером-земляком. Бывало, в юном Олеге Стриженове времен «Овода» мы хотели во что бы то ни стало обнаружить сходство с Жераром Филипом. Непостижимым образом сопоставляли Бориса Андреева с Жаном Габеном, а самые поднаторевшие из нас — с Уоллесом Бири... Случалось, что Людмилу Целиковскую называли «русской Диной Дурбин» с такой же, впрочем, степенью приближения, как, скажем, Риту Ташенгем — «английской Инной Чуриковой». Иногда приписываемое актерам сходство оказывалось действительно опасным. В особенности, когда подобие достигалось ценой подражания. Вряд ли актер хорошо чувствует себя в роли своего иностранного двойника, в то время как в искусстве все выше ценится умение оставаться самим собой, быть ни на кого не похожим.

И все же если пренебречь опасностью аналогии и вот так — по-зрительски просто — попытаться найти некую параллель для старейшей венгерской актрисы Мани Кишш, то, пожалуй, на память тут же придет наша бесподобная Татьяна Пельтцер... Дело здесь не только во внешнем сходстве. Оно есть, хотя и может быть оспорено. Более роднит их близость актерских амплуа — Кишш и Пельтцер много и успешно снимаются в кинокомедиях. Снимаясь в ролях женщин далеко не первой молодости, актрисы привлекают каким-то особым эксцентрическим обаянием, бойким темпераментом, заразной характерностью. Экранная жизнь персонажей — далеких и близких, похожих и разных — очерчена в картинах обеих актрис графически точно, строго и цельно. Это справедливо не только для

черно-белых, но даже и для цветных фильмов с их участием. Мани Кишш и Татьяне Пельтцер не противопоставлены ни яркие краски водевиля, ни монохромная скупость драмы. Лучше всего им удаются женщины села. В их колоритном облике угадывается главная общность — подчас поразительное внимание к внутренней неброской красоте человека, почти всегда живописное многоцветье характеров и чувств, острый прищуренный взгляд на окружающий мир (наверно, чтобы лучше видеть!). При всем при том Мани Кишш особенно близка тема



пробуждения женской души от векового сна, тема губительной власти домостроевских предрассудков. В ролях этого рода слышится весьма существенный для венгерского кино голос трезвого анализа и суда над прошлым. История театра и кино Венгрии за последние сорок лет и творческий путь Мани Кишш не отделимы друг от друга. Посему и наша аналогия подходит к концу. Перед нами Мани Кишш, как она есть, вобравшая в себя лучшие черты национальной артистической школы.

Принято считать, что великим актера делают главные роли. Но ведь было сказано еще: нет маленьких ролей, есть маленькие актеры. И Мани Кишш блистательно подтверждает первую часть этого афоризма, попутно опровергая вторую. Лучше всего ей удалось это сделать в театре, где актриса в разные годы была удостоена высоких творческих наград ВНР — премий Кошута и Ясаи. Однако и кинематограф может сказать о многом. Ведь она снялась без малого в ста фильмах.

Природа не наделила ее красотой — девушку из провинциального городка Загона... Некрупные широко расставленные глаза, обтянутые скулы, выдающийся подбородок... Нет, красавицей она не была. Эта истина открылась ей раньше, чем она осознала смутное влечение стать актрисой. Мани Кишш, скромная старательная провинциалка, успешно окончила актерскую школу в Колошваре, хотя по понятиям той поры это было вовсе не обязательно. Она не рассчитывала на игру счастливого случая и училась ревностно. До изнеможения оттачивала мастерство сценической речи, шлифовала пластику танца и гибкость вокала, прилежно отработывала стойки, каскады, антраша, столь необходимые для опереточной актрисы. Будущее амплуа выпускницы ни у кого сомнений не вызывало, и как-то само собой решилось, что ее удел — характерные роли с комедийным оттенком.

Вскоре Мани Кишш выяснила, по крайней мере для себя, что храмом искусства могут быть даже крошечные, но уютные театрики Мишкольца, Сегеда, Колошвара — тогдашних глубоко заштатных городов. Лишь бы зритель был заинтересован и актер не дремал. В 1934 году юная Мани Кишш приехала в Будапешт. После взыскательного конкурса она была принята в театр оперетты и еще раз подтвердила обоснованность своих притязаний



на амплуа субретки и комической актрисы. Своему выбору М. Кишш оставалась верна и позднее, когда успешно выступала на подмостках народного театра. Однако пришел день, и актриса почувствовала, что время, по ее словам, начинает предательски наступать на пятки. С 1945 года она переходит на характерные, но уже возрастные роли. Народная Венгрия открывает перед ней новые творческие горизонты. Мани Кишш — актриса ряда ведущих театральных коллективов Будапешта. В 1949 году она работает в труппе театра «Видамсинхаз» («Веселый»), а в 1951 году — в театре «Вигсинхаз» («Комедии»), с 1962 года становится актрисой Театра имени И. Мадача. В ее искусстве смеха все более слышны нотки сатиры. Мани Кишш оттачивает свое мастерство, выступая в ролях Клементины («Приемная комната госпожи Клементины» Вдрзинского), Эльзы («Дармоеды» Чики), Лукерьи («Свадьба с приданым» Дьяконова)... Вот где напрямую пересекаются творческие орбиты Мани Кишш и Татьяны Пельтцер! Обе они известны как лучшие в своих странах исполнительницы острокомедийной роли чудаковатой колхозницы, которая всегда себе на уме. Певучая улыбка и насмешливые карие глаза М. Кишш сполна выражают отношение актрисы к своей Лукерье Похлебкиной — оно явно неоднозначно.

О стремлении венгерской актрисы не замыкаться в рамках привычного амплуа свидетельствует ее успешное выступление в роли Маши из чеховских «Трех сестер», где комедийные эскапады уступают место акварельным краскам грустного и нежного лиризма. М. Кишш понимает поэзию великого русского прозаика как особый настрой человеческой души, которой доступно прекрасное.

Творчество Мани Кишш — театральной актрисы не нашло в кино зеркального отражения хотя бы потому, что экран отвел ей преимущественно эпизодические роли. Долгий путь актрисы в кино может показаться на первый взгляд чем-то вроде рассыпанной мозаики.

Кишш впервые снялась в кинематографе два года спустя после дебюта на будапештской сцене. Это было время, когда в хортистской Венгрии широкое хождение получили так называемые «фильмы-лимонады» — откровенно коммерческая продукция на фривольные сюжеты. Героями их были экспан-

сивные девицы и вкрадчивые любовники, авантюристы полусвета, экзотические цыганки и странствующие баронессы, старые девы и молодящиеся холостяки. Скроенные по единому рецепту: немного феерического, немного сентиментального и, конечно, немного «политического», — эти ленты вполне укладывались в господствующую эстетику тех лет. Стоит ли удивляться, что в них часто снималась актриса театра оперетты Мани Кишш? Это был проторенный путь многих дебютанток — Зиты Селецки, Алисы Надь, Лили Мурати, Юлии Тот,



Клары Толнай, впоследствии одной из крупнейших актрис венгерского кино.

Кинематографическое крещение Мани Кишш, однако, не укладывалось в привычный ритуал. Вот как это было.

В 1936 году на венгерский экран вышел фильм с интригующим названием «Кафе «Москва». Под такой вывеской мог скрываться ловкий водевиль из жизни белоземigrants, равно как и сентиментальная мелодрама о тайных кознях «красных» агентов. Могло быть и то и другое вместе. Однако фильм явно не укладывался в «лимонадную» традицию. В центре оказалась первая мировая война. Русский фронт. Беженцы, повозки, женщины, дети... Медленно бредут раненые солдаты — русские, венгры. Все перемешалось на дороге смерти и разрушения. Одну из жертв войны играла двадцатипятилетняя дебютантка Мани Кишш. Режиссер фильма Иштван Секей, сам участник войны, добивался от актеров достоверности и, вероятней всего, пригласил Мани Кишш по типажному признаку. Юная мадьярка, встретив иноземных солдат, видит в них страдальцев, которым, как всем, чужда и непонятна война. Пройдут годы. В другом фильме («Три звезды») в дом к престарелой крестьянке (ее роль немногословно и точно исполнит М. Кишш) придут солдаты со звездами. Женщине откроется большая правда о справедливой войне против фашизма, о советских воинах-освободителях. Сопоставляя фильмы «Кафе «Москва» и «Три звезды», разделенные целой исторической эпохой, можно судить не только о поступательном движении венгерского кино, но и его актрисы М. Кишш. Для нее эти фильмы стали своеобразными витками большой творческой спирали.

Однако вернемся в 30-е годы. Дебют Мани Кишш был исключением и, увы, правила не подтверждал. Нормой считались так называемые фильмы «белых телефонов» и «сказочных авто». В них пришлось испытать свое счастье юной актрисе. Многим казалось, что сниматься от случая к случаю в комедийных картинах, да к тому же еще в маленьких ролях — это трагедия. Мани Кишш смотрела на вещи проще. Ей была чужда самонадеянность молодых актеров, только что приехавших из первого ангажемента в провинции и намеренных покорить весь мир. Главным для нее оставался театр, но и в кино она появлялась не как гастролерша. Актриса довольно быстро

«Боевое
крещение»

вошла в круг людей, понимающих толк в комедии и мелодраме. На съемочной площадке ей приходилось работать с известными актерами венгерского кино. Творческое общение с Дюлой Кабошем, Палом Явором, Дюлой Чортошем не могло пройти для нее бесследно. Если первую пару в картине обычно составляли широко разрекламированные красавцы Пал Явор и Зита Селецки, то во второй — комической — нередко выступала Мани Кишш. Случалось, что ее партнером был сам Калман Латобар, прославленный комик венгерского кино. Иногда он казался



ожившим манекеном. Каскад его комедийных находок был поистине неистощим. К чести молодой партнерши надо сказать, что она не стала «Латобаром в юбке», хотя что-то от маститого комика действительно проглядывало в ней и было отмечено критикой. Спасительным лекарством от подражания был добрый заряд женственности, умение оставаться собой в самых рискованных ситуациях.

Мани Кишш снялась у модного автора бурлескных кинокомедий Эмиля Мартонфи, чаще других эксплуатировавшего комедийный талант Калмана Латобара. Образцовая лента этого толка — «Шутник и шляпа» (1940). Разноликие, но одинаково пустоватые роли перепали актрисе в фильмах Шандора Златони, в кинокомедиях барона Феликса Подманички, известного постановщика сцен разложения великосветской богемы. Изредка она выступала в ролях женщин из народа, что продолжало оставаться исключением и для кино буржуазной Венгрии. Героини Кишш были одеты в пеструю «фольклорную» одежду, но это не делало их более реалистичными. Вряд ли старое венгерское кино могло подружить М. Кишш и с большой литературой. Она не испытала никакого удовольствия, снявшись в картине «История юноши Ности и Марии Тот», где произведение известного венгерского писателя Калмана Миксата было искажено до неузнаваемости.

Второе рождение кинематографической актрисы Мани Кишш произошло в 50-е годы. Правда, несколько ранее она снялась в первой полнометражной картине, выпущенной после освобождения страны («Учительница», 1945). Затем последовал пятилетний перерыв. Кишш много и плодотворно работала в театре. Когда же она вновь вернулась в кино, то обнаружила, что роли легкомысленно порхающих субреток уже давно не для нее. Нужно было вновь творчески самоопределиться. Многие бы на ее месте выбрали уютное амплуа «женщины средних лет» — матери почтенного семейства, военной вдовы, устраивающей свое счастье, наконец, старой девы-общественницы (обязательно горожанки!). Однако неожиданно для своих коллег да, пожалуй, и самой себя Мани Кишш находит второе призвание в ролях деревенских старух, в ролях серьезных, драматических. Нужно было действительно проявить известное гражданское мужество, чтобы с головой окунуться в малознакомый материал, играть роли

«Приключение
в Герольштейне»

подчас заведомо схематичные и не оказаться в плену этих схем. Актрисе довелось стать в венгерском кино первооткрывателем совершенно нового женского типа. М. Кишш не стеснялась диковатой непривлекательности своих героинь. Она обличала их патриархальную закоренелость и была убеждена, что пристойно сыграть сущую ведьму ничуть не легче, чем лирического ангелочка. Но был и другой резон: актриса не настаивала на очевидных недостатках своих старух, потому что не упускала случая намекнуть на их скрытые достоинства.



«Вчера»

В 50-е годы Мани Кишш можно по праву назвать актрисой круга Золтана Фабри. Молодой режиссер, придя в кинематограф из Театра пионеров, распространил доверительность своей творческой интонации на взрослого зрителя. Он вернулся к актуальным темам, захватанным в кино, как старые бумажные форинты, чтобы добраться до их подлинной социальной и человеческой ценности, вскрыть психологию фактов и поступков. От исполнительей ролей он требовал правды и только правды. Доверие к актеру помогло З. Фабри открыть Мари Тё-

речек, Имре Шинковича, а также возродить для кинематографа сугубо театральных актеров — Яноша Гербе, Белу Барши, Эрне Сабо, Мани Кишш. Последней довелось сняться в фильмах Фабри «Буря» (1952), «Карусель» (1955), «Господин учитель Ганнибал» (1956). Эти ленты стоят у истоков так называемой «национальной самокритики», получившей особый резонанс в 60-е годы в фильмах А. Ковача, И. Сабо, М. Янчо, да и самого Фабри.

Собственно, встреча с новой героиней у М. Кишш произошла несколько раньше. В 1951 году она снялась в роли пожилой крестьянки в фильме Фридьеша Бана «Боевое крещение». Это была своеобразная прелюдия к «Буре», но, скорее, не оттого, что рассказывала о деревенском кооперативе, а потому, что актриса впервые встретила со своим будущим партнером Йожефом Бихари. Их дуэт у Фабри оказался особенно ярким.

Фильм «Буря» построен на контрастах. Расходившаяся стихия противопоставлена трудовым усилиям коллектива, задорная мелодия чардаша постепенно вытесняет отступающие раскаты грома. В картине присутствует поэтическая интонация, позволяющая вспомнить ранние ленты Александра Довженко. Поведение людей строится тоже на контрасте. Старый крестьянин Гильце (И. Бихари) охвачен неподдельным трудовым азартом — с группой крестьян он косит кооперативную пшеницу. Ему противопоставлена вечно ворчливая жена (М. Кишш), которая с причитаниями, угрозами, наконец, с мольбой шагает по его пятам. Она уговаривает мужа бросить косу, побережь старые кости, съешь принесенный ею обед. Забота о муже причудливо вытекает из вековой привычки быть в стороне от людей, жить своим домом. Жена консервативнее мужа. В исполнении Кишш она почти эстетически умиляет своим упорством. Если положительных героев — директора МТС, секретаря парторганизации, передовых кооператоров — режиссер рассматривал несколько снизу вверх, то ворчливую жену Гильце он увидел, что называется, лицом к лицу, поэтому и получилась она, в общем-то персонаж второстепенный, живой и достоверный главных героев.

Вскоре З. Фабри пригласил известного венгерского писателя Имре Шархади экранизировать его рассказ «Карусель». Среди исполнителей нашлось место и для Мани Кишш. Писатель одобительно

отозвался о выборе режиссера и об игре самой актрисы. Вместе с ними на съемках он не раз уточнял диалоги и реплики героев. Пожилые крестьяне Иштван Петаки (Бела Барши) и его жена (Мани Кишш) помещены в самую что ни на есть типическую обстановку. Их хутор, обнесенный солидным, хорошо выбеленным забором, напоминает небольшую крепость, где царят старина, дух стяжательства и накопления. Привычно шелестят узкие, обветренные губы хозяйки: «Как жили наши отцы, так и мы будем жить». Если деревенская карусель символизирует на экране веселый и радостный дух раскрепощения и молодости, то протяженные во времени статические укрупнения, к которым прибегает режиссер, выделяют неподвижный, словно замороженный мир стариков, родителей юной Марики (Мари Тёречек). Угрюм, деспотичен отец, покорна, аскетически молчалива покрытая черным платком мать. Стоит лишь взглянуть, как жестко поджимаются ее губы, как замкнуты они точно замок на воротах, чтобы понять, насколько чуждо ей праздничное движение обновленной деревни. Но актриса и на этот раз не сгущает красок, она рисует типическую обыденность характера. Нет, жена Петаки не держит свою дочь «в черном теле». Мари — любимица и матери и отца. И если девушка помогает по дому, то, что называется, от души. Ведь только о счастье дочери печется мать, когда во время старинного обряда — «продается невеста» — с решетом в руках идет по кругу и собирает деньги. Больше всех кладет деревенский богачей Фаркаш — жених. Мать с непривычным оживлением провозглашает: «Вот это кавалер!» Актриса чутко улавливает и воссоздает на экране перепады настроений. Вот мать утешает несогласную дочь. Она рассказывает о своей молодости, об отце — хорошем человеке. Приподнятая, почти библейская интонация странно контрастирует с непрестанно повторяющимся жестом и мимикой: мать то и дело позевывает, прикрывая ладонью рот, ведет ли рассказ об отце Мари или о будущем зяте Фаркаше. Пока отец и богатый жених сговариваются, попивая вино с лепешками, две женщины — мать и дочь — лущат кукурузу и тяжело вздыхают. Словно сгущая скуку и безнадежность ожидания, отсчитывают бег времени старинные часы и, совсем по Пудовкину, капают капли из рукомойника. Режиссер сознательно напоминает зна-

менитый кадр из фильма «Мать». Героиня Мани Кишш на протяжении всей картины похожа на пудовкинскую Ниловну до ее пробуждения. Крестьянка из-под Дебрецена покорно дремлет, сложив руки на коленях. Она, увы, не прозреет... Когда Мари и деревенский парень Мате, влюбленный в нее, придут за родительским благословением и старый Патаки поднимет было на юного кооператора топор, мать с широко открытыми глазами будет следить за развязкой. Она превратится в живой вопросительный знак. Ведь отец отбрасывает топор, его молчание — знак согласия. В глазах крестьянки — растерянность, недоумение. Мани Кишш играет покорность старой крестьянской лошади, которая знает дорогу лучше, чем ее хозяин. Режиссер и актриса осуждают власть земли, слепую преданность вековым предрассудкам, которые отчуждают у старой женщины ее человеческую сущность. Отец и мать примут в дом нежеланного зятя. Новое побеждает трудно, но побеждает — таков главный итог фильма, меньше всего претендующего быть назидательной притчей. Это фильм-исследование, фильм-утверждение.

«Карусель», поставленная в 1955 году, стала высоким перевалом для всего венгерского киноискусства. Она подвела итог первому десятилетию и впервые представила кино народной Венгрии на мировом экране. Надо ли говорить, что и в творчестве М. Кишш эта работа оставила неизгладимый след.

В фильме Золтана Фабри «Господин учитель Ганнибал» (1956) актриса играет трагикомический вариант вековой покорности и долготерпения. Жена учителя Нюла, прозванного учениками Ганнибалом, столь же плохо, как и ее чудаковатый муж, вписывается в самодовольный мещанский быт захолустного городка, охваченного во времена Хорти экстазом мракобесия и фашизма. Она в своей неизменной белой косыночке и точно навсегда приросшем фартуке сначала безотчетно смеется, охваченная безбрежным счастьем, кормит мужа в постели бананами, а когда тот засыпает, вынимает у него из рта горящую сигару. Когда же над Нюлом гсущаются тучи, Эржика — так зовут героиню М. Кишш — способна чуть ли не целую остановку пробежать за трамваем в сопровождении малых дочек, выкрикивая смешные заклинания. Еще более трагикомично ее намерение обратиться к депутату. Если





«Господин
учитель
Ганнибал»



учитель Ганнибал — мещанский Дон Кихот, то жена при нем — Санчо Панса, разумеется, в домашнем халате. Актерский дуэт — Эрне Сабо и Мани Кишш в ролях незадачливого учителя и его жены — несомненное достоинство фильма. В содружестве с талантливым режиссером исполнители ролей облачают филистерство, дряблость души, конформизм. Картина З. Фабри завершает в творчестве М. Кишш своеобразный триптих: актриса не только по-новому истолковала тему нерассуждающей супружеской верности, покорности привычкам от Адама и Евы, но и подвергает сомнению необходимость «национального склада мышления» венгерской женщины.

М. Кишш по праву разделила успех фильма «Господин учитель Ганнибал», удостоенного главного приза на кинофестивале в Карловых Варах в 1957 году.

С легкой руки З. Фабри актриса снималась много: ее приглашали наперебой. Но творческая судьба Кишш отнюдь не опровергла сладчайшей притчи о неменном превращении актрисы-эпизодницы в счастливую приму. В течение многих лет Кишш бывала озабочена лишь одним: как бы очередная «вторая роль» не стала, что называется, «проходной», второсортной. Кратковременность экранной жизни героинь поставила перед актрисой вопрос — как играть: солировать ли с яркими, концертными номерами или раствориться, подчинить себя актерскому ансамблю? М. Кишш научилась быть частицей целого. Она овладела искусством короткого и меткого удара, стала снайпером, разящим образ, как принято говорить, в самое яблочко.

Актриса избегает трактовать роли как однозначные маски. Ее крестьянки и графини, гувернантки прошлого века и современные пенсионерки, строгие матери и ворчливые бабушки — старухи всех цветов психологической радуги — в одном характере подчас таят резко противоположные черты: сварливость и нежность, глухое равнодушие и чувство справедливости, деспотизм и тяга к добру. Немолодая актриса научилась презирать актерскую косметку, была не в ладу с гримом. В лучших ролях она стремилась «разгримовать» и внутренний мир своих героинь. Если на заре творчества актрису увлекал броский эксцентризм, то теперь, в зрелые годы, самым главным стало психологическое углубление в роль, как бы мала она ни была. В разные

«За супружество
— тройка»

годы М. Кишш довелось испытать гнет удачно найденного амплуа: сначала она была, как казалось, вечной комедийной субреткой, потом попала в устойчивую компанию деревенских старух. Выход из стереотипа актриса на этот раз нашла в движении образа.

Крестьянка-мать в картине режиссера Золтана Варкони «Три звезды» (1960) дана в великом духовном прозрении. Война переступает порог ее дома. Сначала приходят немцы, потом русские. Пожилая женщина долго разглядывает солдат настороженными глазами на простоватом лице. Ее маленькие, суховатые, натруженные руки то покорно сложены на груди, то молитвенно воздеты вверх, то суетливы, проворны и добры. В них выражена целая сюита настроений и чувств. Война как бы берет на излом незыблемые представления и привычки пожилой крестьянки. Ее дочь рождает... Чтобы спасти молодую женщину, по всем приметам, надо выполнить ее желание — привести попа. Но как это сделать? Немцы даже слышать не хотят об этом. Прихватив хозяйских пеструшек, они обращаются в паническое бегство. Но вот на глазах старухи происходит чудо. Крестными отцами внука становятся солдаты с красными звездами. Когда один из них рассказывает роженице о скором конце войны, молча подходит старуха мать, долго вглядывается в русского паренька и как о чем-то самом важном и сокровенном шепчет: «Не бойся их, дочка...» Это прозрение. Так понимает свою актерскую задачу и Мани Кишш. Кажется, ни о чем больше не скажет крестьянка, но как много выражает ее молчание, как ласково подает она картошку в мундире, как стоит, скрестив руки, за спиной у советских солдат. Один из них назовет ее мамашей... Сейчас она кажется такой маленькой, худенькой, но какую работу совершает в ней могучий материнский дух. Актриса утверждает своей ролью достоинство простой венгерской женщины.

Говоря о творчестве Мани Кишш, нельзя не отметить две-три роли, где с поразительной доверительностью приоткрыт грустный мир отчужденной старости — этот, по выражению актрисы, «осенний сад человеческих эмоций и переживаний». Играет ли Мани Кишш роль сумасшедшей старой женщины, которая живет лишь воспоминаниями о своем прошлом («Легенда окраины», 1957, реж. Ф. Мариашши)

или убогой одинокой старушки («Сухопутный остров», 1969, реж. Ю. Елек), актриса не чурается приемов ни мелодрамы, ни трагикомедии. Неподражаемым юмором высвечена ее роль бывшей примадонны в фильме «Две жизни тети Мицци» (1962, реж. Ф. Мамчеров).

Мы очертили наиболее существенные вехи в творчестве Мани Кишш — драматической актрисы. Но не менее впечатляют нас ее многочисленные комические миниатюры. Советские зрители могли в свое время увидеть ее в первом цветном венгерском фильме «Случай на ярмарке» (1950), где она исполнила уморительную роль придурковатой, слепо преданной своим господам гувернантки, которая, не устанно размахивая лорнетом, смертельно презирает всяких «трагедиантов». Под стать ей опереточная графиня Клотильда из фильма «Приключение в Герольштейне» (1957). Эта почтенная дама с буклями, интригующая направо и налево, подслушивает, словно горничная, у дверей, потому что влюблена в местного барона и не намерена уступать его никому на свете. Комических старух, у которых энергии, как у белок в колесе, М. Кишш исполняет в фильмах о современной действительности — «С субботы до понедельника» (1959), «За супружество — тройка» (1961), «Этюд о женщинах» (1967). В этом же ряду — многие другие киноминиатюры разного художественного и сатирического наполнения.

Успешно снявшись в ролях пожилых матерей, народная артистка ВНР Мани Кишш на рубеже семидесятых годов испытала потребность сделать новый возрастной шаг. Ее ждали роли бабушек... Больше того, она дожила до того дня, когда ее ласково называли «бабушкой венгерского кино».

ф. Якубович



Иван Кондов

Иван Кондов пришел в кино из театра и до сих пор делит свои творческие пристрастия между этими двумя музами. Впрочем, может быть, лучше сказать «объединяет»? Мы часто любим подчеркивать различия, порождаемые пресловутой спецификой актерской игры в кино, и забываем при этом, что актер — всюду один и тот же, со своим мироощущением, эмоциями, мыслями, которые стремится передать зрителям. Сам Иван Кондов выделяет момент объединения. «Для меня не существует различий. Важно не подменить настоящую любовь красивой и пустой иллюзией, не продать — пусть не без колебаний — за быстрый успех».

Блестящий театральный актер — его ни с кем нельзя спутать — Кондов остается таковым и в кинематографе. Его поиски в обоих искусствах общи и целенаправлены. Ему нет нужды «изменяться», «приспосабливаться» к экрану, освобождаться от театральных навыков, потому что эти навыки, знания, опыт полностью применимы к работе перед камерой. Чуждый риторическому пафосу, бурным страстям и высокопарности, Кондов естествен, прост и понятен на сцене. Если можно так выразиться, он «кинематографичен» в театре, а его появление на экране воспринимается как закономерное следствие этой кинематографичности. Это киноактер, который носит кинематограф в себе самом — с первых фильмов и по сей день. «Актерские эффекты — в кино ли, в театре, — признается Кондов, — это самый большой недостаток в искусстве перевоплощения».

Быть незффектным — вот его позиция.

Подобный вывод несколько неожидан, если учесть, что Кондов прошел школу театральной классики, где существуют выработанные традиции, образцы,

заветы великих актеров, где бушуют роковые страсти, произносятся длинные монологи и играют «на несколько тонов выше». В репертуаре Кондова — Шекспир («Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь»), Шиллер («Дон Карлос», «Мария Стюарт»), Грибоедов («Горе от ума»), Эзоп в пьесе Фигейредо... Кондов интерпретирует этих персонажей не канонически, отклоняясь от известных образов. Он делает их более земными, будничными, обыкновенными. В любых пьесах «плаща и шпаги» он не изменяет себе и, мне кажется, никогда не



«Игрек-17»

изменит даже в ролях Д'Артаньяна или Сирано де Бержерака.

С полной силой раскрывается его талант в русской и советской драматургии — в чеховских комедиях, в «Сомове и других» и «Мещанах» Горького, в «Кремлевских курантах» Погодина. Следует напомнить, что Кондов — один из немногих болгарских актеров, воссоздавших на сцене образ Ленина в «Человеке с ружьем» Погодина. Запомнилось и его участие в спектаклях по пьесам: «Ну, сколько маков!» Николы Русева, «Необыкновенный процесс» Марии Симовой,

«Счастье не приходит само» Бояна Балабанова. «Чудак» Назыма Хикмета, «После грехопадения» Артура Миллера, «Привидения» Эдуардо Де Филиппо и др.

Распыленное по сценам театров в Хасково и Варне, Бургасе и Русе, Михайловграде и Врацы, на софийских сценах — в Театре народной армии, в Театре сатиры, в театре «Слеза и смех», в Народном театре имени Ивана Вазова, это творчество ассоциируется с образом человека беспокойного, ищущего, отзывчивого.

Если прибавить к этому кинематографическую биографию, то и в ней мы откроем те же качества: беспокойство, поиск, отзывчивость...

Его кинобиография... Она дает достаточно оснований, чтобы говорить о Кондове-киноактере.

Можно сказать, что Кондову в кино повезло. Его всегда замечали, предлагали ему роли, пусть не всегда соразмерные его таланту; о его работах дискутировали, его критиковали, но критика, даже если и была вызвана непониманием, всегда оказывалась уважительной. Конечно, Кондов познал и огорчения и неудовлетворенность, но гораздо чаще — радость переданных зрителю мыслей.

В кинематограф Кондов пришел тридцатитрехлетним.

Может быть, это и хорошо, что встреча запоздала. В «пионерский» период (1950—1958) его имя не попадает в титрах. Его нет среди основоположников нашей социалистической кинематографии. Он не испытал энтузиазма и опьянения первых шагов, до сих пор дорогих для наших сердец. Но его миновали наивность и нормативность, которые сопутствовали этим первым шагам. Кондов пережил их в театре...

Кино освобождалось от них в новой атмосфере. Поэтому и не удивительно, что Кондов всегда находит общий язык с кинематографом, что в короткое время он стал одним из наиболее часто снимающихся актеров.

Фильмом режиссера Рангела Вилчанова «На маленьком острове», созданном по сценарию Валерия Петрова, началось это сотрудничество. Шел 1958 год...

О фильме Вилчанова исписано уже много страниц, но эхо споров еще не затихло. Его герои были новы, неизвестны болгарскому экрану. Они нарушали привычные представления о героизме. Доктор, Же-

ко, Коста-Рико, Ученик — главные действующие лица, от имени которых ведется повествование, — внешне обычные, негероические люди.

Фильм, как известно, рассказывает о победе группы революционеров, заточенных и строго охраняемых на маленьком черноморском острове в 1925 году. Идея побега отождествляется для них с сопротивлением. Она созревает постепенно — от индивидуальных попыток (Коста-Рико) до организованного разоружения охраны, вдохновленного и руководимого Доктором. Его роль Рангел Вылчанов,



сам дебютант в режиссуре, доверил неизвестному в кино Ивану Кондову.

Герой Кондова как будто не вписывается в суровую атмосферу острова. Он несет в себе человеческую доброту, душевную деликатность, молчаливое понимание. Все это находится в полном контрасте с режимом лишений, унижения, крайней жестокости, с надменной глупостью фашистских офицеров, таких как комендант лагеря капитан Станев. Много раз цитировался эпизод, когда Станев заставляет Доктора чистить ему сапоги. В этом эпизоде побежденным, в сущности, оказывается капитан, потому что Кондов безмолвно, одним лишь взглядом передает моральное превосходство своего героя.

На пути к свободе все четверо погибают. Доктор — самым последним, после того, как организовал побег, после того, как этот побег удался, хотя сам он и сломал ногу... Он не хочет быть в тягость своим товарищам, которые все больше удаляются от острова...

Именно здесь рождаются споры о героизме, в которых Кондов принимает участие своим исполнением. Здесь нет риторики, нет внешнего пафоса. Это не «развенчание» героизма вообще. Петров и Вылчанов только развенчивают «возникшую в искусстве фальшивую героизацию, создавая вместо вымышленных, риторичных персонажей образы чело- вечные, одухотворенные истинным, неброским героизмом». Иван Кондов вместе со Стефаном Пейчевым, Иваном Андоновым и Константином Коцевым как раз и воплотил персонаж подобного типа. По собственному его определению, это был «отказ от фальшивого пафоса, от бурных страстей, стремление к прекрасной простоте».

В последующих картинах эта тенденция окончательно определила творческую манеру актера. Вне зависимости от того, играет ли он людей современных, из близкого или отдаленного прошлого, Кондов последователен в своих стремлениях, в избранном направлении. Например, его Добри из фильма «За горизонтом» режиссера Захари Жандова (1960) — родственник Доктору персонаж. Добри — один из трех коммунистов, захвативших лодку, чтобы добраться на ней до Советского Союза. Двое лодочников оказались их вынужденными пленниками. В конфликтной ситуации Добри — Кондов старается обстоятельно, тактично объяснить «пленникам», кто





«Магистраль»

он и его товарищи и почему они были вынуждены так поступить. Он пытается добиться доверия лодочников, приобщить их к своей идее. Его сила — во внутренней убежденности, в логике, в человечности. Все это Кондов передает сдержанно, без позы. Здесь, как и в роли Доктора, он ищет героизм в обычном, чуждается монументальности, заземляет персонаж. Героическое и интимно-человеческое сливаются в единую суть происходящего, в пример, который, не обладая эффектом лозунга, обретает силу обаяния, силу убеждения.



«Беспокойный дом»

В последующие годы Кондов чаще всего играл на экране наших современников: интеллигентов (писателей, инженеров, архитекторов), военных, администраторов. В нескольких фильмах он появился как отец семейства который все время конфликтует то с женой, то с детьми, то со всеми вместе. В этих картинах он — тонкий наблюдатель нравов, толкователь этических проблем. Герои его неодинаковы: беззаботные бонвиваны, современные мещане, старательные труженики. В них актер стремится открыть проблемы, сделать нравственный

вывод, а кроме того, подчеркнуть (или хотя бы наметить, если роль мала) человеческую неповторимость каждого персонажа. Я имею в виду образы в таких фильмах, как «Маргаритка» (1960) Генчо Генчева, «Беспокойный дом» (1963) и «Процесс» (1968) Якима Якимова, «Любовь» (1972) Людмила Стайкова и др. В «Маргаритке», фильме, не столько тонком, сколько анемичном, Кондов приглушает, но не преодолевает слабость драматургической идеи. Его Манасиев из «Беспокойного дома», чувствуя, как выросшие дети выходят из-под его опеки, ищет путь к их сердцам, преодолевая собственные заблуждения и ошибки. Игнатов из «Процесса» весь в плену мещанской стихии, «сладкой жизни», он равнодушен к волнениям и душевным переживаниям своего сына. В то же время отец из «Любви», разрываемый между практицизмом супруги и романтическими порывами дочери, находит все же силы, если и не полностью, то хотя бы частично преодолеть собственную инертность, нерешительность. Хотя и маленькая по объему, это одна из лучших ролей Кондова. В скупое отпущенное ему экранное время актер успевает создать характер: этот несколько замкнутый человек, подавленный деспотичной женой, нежно любит свою дочь, хотя она и не платит ему тем же... Особенно запоминается эпизод, когда он приносит дочери свитер в горный летний домик. Не для того, чтобы продемонстрировать свою заботливость, как иронически замечает неблагодарная дочь, а просто потому, что «ночью здесь холодно». «Ночью здесь холодно», — говорит Кондов, и мы понимаем, что этот стеснительный и робкий человек полон нежности и что несправедливая обида его задела.

И в театре и в кино Иван Кондов вынашивает свои роли, обдумывает их, оценивает. Отсюда ощущение, что он дает больше, чем заложено в литературном тексте. Ему вполне подходят такие определения, как «интеллектуальный актер», «мыслящий актер». В его игре есть много от того, что называется «эффектом присутствия». Даже когда на экране ничего не происходит и актер просто молчит, это не бездействие. О таких моментах Станиславский говорил: «Молчание становится красноречивее слов». Мы чувствуем подготовку, усилия актера, перед тем как он встанет перед камерой, а за внешней небрежностью улавливаем сосредоточенность.

В лучших творениях Ивана Кондова эта преданность герою очевидна.

Разумеется, сказанное не означает, что на творческом пути Кондова не было случайных выступлений в случайных фильмах, ролей, которые не остались в нашей памяти, — например, «Человек в тени» (1967), «Цитадель ответила» (1970), «Четверо из вагона» (1971)... Сегодня они не принимаются в расчет, и если я их упоминаю, так только для того, чтобы не смешивать уважение к актеру с идеализацией, не нужной никому и меньше всего ему самому.



В его работах чувствуется некая ступенчатость. Есть роли — как эксперимент, подготовка к следующим ролям. Здесь все зависит от драматургии, от режиссуры, от партнеров.

Любопытна, например, его первая и единственная комическая роль в кино — в фильме «Бедное лето» режиссера Милена Николова (1973). Пенсионер Кондова жизнерадостен, энергичен, задирист и одновременно склонен к размышлениям, к философской оценке пережитого. Есть что-то живое и симпатичное в этом молодом душой человеке. И все же эта роль — не окончательный результат, а разведка неизведанной области, желание актера расширить свой диапазон. Эксперимент удачен. Продолжение следует.

Некоторое раздвоение ощущается в его директоре из «Дневного света» (реж. Маргарит Николов, 1974). Мастерство актера здесь бесспорно, более того, фильм предложил ему встречу с человеком, находящимся на распутье между компромиссом и совестью, то есть предложил внутренне конфликтные обстоятельства, не говоря уже о том, что конфликт с окружением тоже налицо. Но так как Кондов играет вместе с неактерами, выбранными режиссером на остальные роли, его высокий профессионализм, хотя и «обыден», «заземлен», ненавязчив, остается все же одиноким. Как говорится в подобных случаях, нет ансамбля. А от этого страдает и работа Кондова.

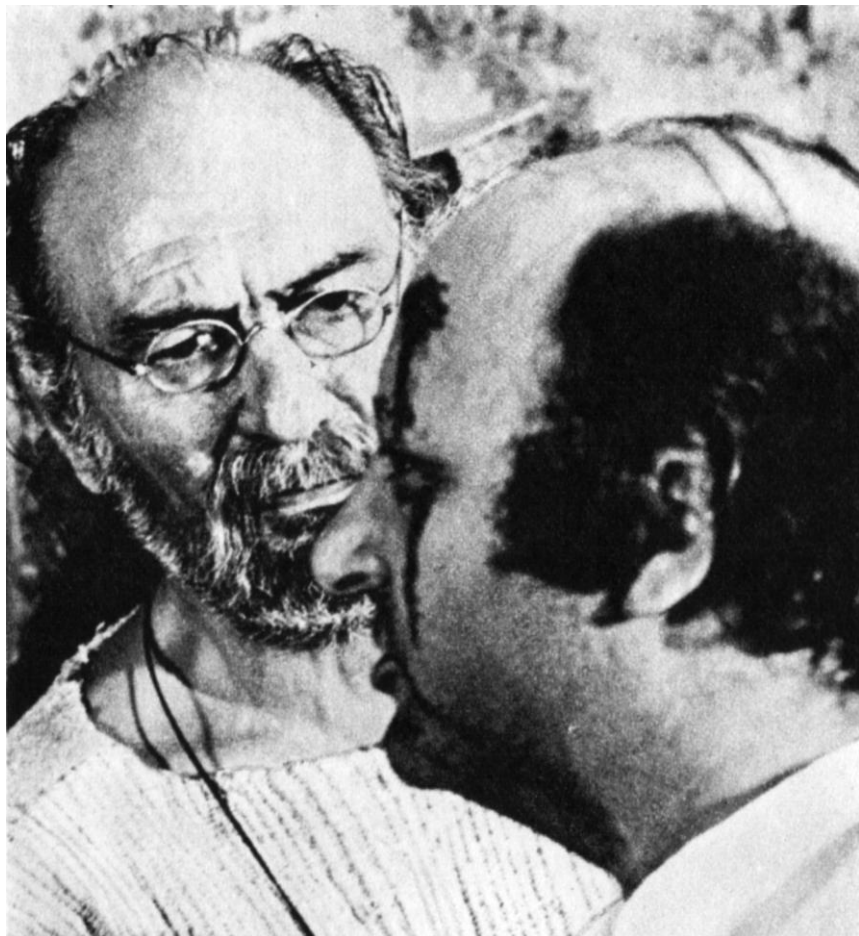
Это чрезвычайно важная проблема. Актер может полностью выразить себя только с равноценными, профессионально чуткими партнерами. Мы говорим, что Кондов приобрел известность картиной «На маленьком острове», но забываем, что рядом с ним были Стефан Пейчев, Иван Андонов, Константин Коцев. Каждый из этой четверки — талант, индивидуальность. Сейчас перед нами новая роль Кондова — патриарх Иоахим в фильме «Свадьба Иоанна Асена» (реж. Вили Цанков, 1975) и встреча его с Апостолом Карамитевым, Костой Цоневым, Невеной Кокановой — актерами, которых не нужно представлять. Высокое искусство создается «на высоком уровне» — в соревновании, в гармонии, в столкновении.

Конечно, эта проблема имеет и другую сторону. Можно увлечь партнера, «вытянуть» из него все то, что он ищет и к чему сам стремится. Пожалуй, именно это и произошло между Кондовым и молодым

«Дневной свет»

Явором Милушевым в картине «Игрек-17», где дуэт таким и получился. Аналогичны многие эпизоды «Магистрали». Присутствие большого актера не только порождает робость, но и стимулирует уверенность в себе.

Кинобиография Ивана Кондова, как видно из сказанного, пронизана гражданским волнением, гражданским нервом. Он в подлинном смысле слова «ангажированный» актер. Революционный долг, партийная совесть для него — не просто понятия, привнесенные извне, но духовное содержание, ко-



торое он вкладывает в своих героев и в то же время черпает из их биографий. Не случайно, что вклад Кондова в создание образов коммунистов—революционеров, строителей — так важен для болгарского кино.

С этой точки зрения особо выделяются две работы, за которые в 1973 и 1974 годах Кондов получил премии за лучшую мужскую роль на Варненском кинофестивале. Имеется в виду Игрек-17 из одноименного фильма Вили Цанкова и представитель ЦК в «Магистрали» режиссера Стефана Димитрова.

«Игрек-17» — нечто новое в приключенческом жанре нашего кинематографа. Кондов играет своего разведчика как обыкновенного труженика. Усталый, согнувшийся под тяжестью лет, он выполняет свою работу так, как выполнял бы ее, имея иную профессию. Как будто отодвигая расшифровку сюжетной загадки на второй план, актер подчеркивает человеческое в своем герое — семья, работа, отношения с коллегами. От этого жанр явственно заземляется. И не теряется в высотах — в воспоминаниях о революционной молодости, продолжением которой и является, по существу, деятельность в разведке. И что очень важно — здесь акцентируется связь поколений. Игрек-17 передает эстафету Игреку-117. Образом своего героя Кондов выражает любовь, доверие к молодежи, надежду на нее. Пришла новая смена — верная, преданная революционным идеалам. Вот новый разведчик, но им мог бы стать любой другой человек. Я думаю — самое ценное из того, что Кондов достиг в «Игреке-17», есть именно чувство доверия, отеческая теплота и заботливость, отмеченные знаком идейной общности.

В «Магистрали» Кондов идет еще дальше в этом направлении. Самое ответственное лицо на большой стройке — представитель ЦК и Совета Министров, к которому все обращаются, от которого все ждут совета, помощи, материалов, денег, машин, утверждения сроков... Кондов ищет и передает эту масштабность. Он чувствует — и мы вместе с ним, — что здесь не место для мелких страстей: в нетерпеливом ритме тут создается великое, необходимое — большая химия, большая промышленность, большие перспективы... Актер не воздвигает своего героя на пьедестал (меньше всего он стремится к этому), не наделяет его ореолом исключительности и непогрешимости. Вместо этого он дает ему свои,

«На маленьком
острове»

типично кондовские качества, известные по предшествующим работам: простоту, чувство реальности, заботливость. Как и революционеры из картин «На маленьком острове» и «За горизонтом», как и разведчик из «Игрека-17», руководитель в «Магистрали» силен своей заземленностью.

Но здесь есть и нечто новое: никто из предшествующих персонажей Кондова не был столь энергичен, столь деятелен. Актер рисует своего героя в движении — в буквальном и переносном смысле слова. В движении тела и духа. В поисках истины.



«Бедное лето»

В поисках решения Кондов убедителен даже тогда, когда драматурги не сумели убедительно аргументировать некоторые его поступки (как в случае со взрывом плотины или в эпизоде с руководителем бурильщиков). Мы принимаем его вместе с той самоотверженностью, которая оправдывает его деловую требовательность. Возражения приходят позже.

Этот фильм как будто специально создан для Кондова. Он присутствует в каждом кадре, соединяет отдельные эпизоды, придает картине ритм и стиль.

Интонация и жесты актера здесь порывисты, повелительны. Ответственность, лежащая на его плечах, делает его усталым и обеспокоенным, но также настойчивым, неуступающим. Ностальгическая все понимающая доброта из предшествующих фильмов чувствуется и здесь, но к ней прибавилась еще решительность.

Я лично не представляю иного актера в этой роли Кондов покори́л мое воображение. «Магистраль» — это его картина, его «монофильм», как любят выражаться в таких случаях критики. Его актерский фильм. В нем есть нечто исповедальное для актера — гражданское волнение, стиль жизни, идейная позиция.

Итак, «Игрек-17» и «Магистраль» пока полнее всего представляют Ивана Кондова в кино. Интересно отметить, что именно в последнее время его актерская деятельность становится наиболее интенсивной и зрелой. Кажется, что именно теперь пришло его время. Болгарское кино стремится к новым, более сложным свершениям. Поэтому оно нуждается в мыслящих актерах — таких, как Кондов.

Вот почему, я думаю, еще рано подводить итоги.

Можно только сказать, что все до сих пор было началом.

Григор Чернев
(перевод с болгарского
В. Михалковича)



Сара Майлс

Можно смело сказать, что Саре Майлс повезло. Дебютировать в кино в двадцать один год и появиться в одном фильме с Лоренсом Оливье и Симоной Синьоре — такое бывает нечасто. Неважно, что сам фильм («Судебный процесс» П. Гленвилла) — не шедевр, да и роль невелика. Каждый, кто появляется рядом с фигурой такого масштаба, как Оливье, невольно привлекает внимание. Сару Майлс заметили, и газеты возвестили о рождении новой «звезды».

Начало 60-х годов в кино Англии ознаменовалось целым рядом актерских дебютов (Р. Ташингем, А. Финни, Р. Харрис и других). Английская критика тех лет восторженно приветствовала каждое новое лицо на экране — она вела борьбу, не всегда справлявшуюся, но довольно активную, с влиянием театра и утвердившейся актерской традицией. Профессионализм и жизненная достоверность, высокая техника и свежесть человеческого типа вполне совместимы, но для многих критиков тех лет отказ от «школы», от «теории», интуиция казались гарантией правды в ее новом измерении.

Сара Майлс нигде не училась. В пятнадцать лет она бросила школу и уехала в Лондон, где перепробовала множество далеких от искусства профессий. Она попыталась заняться балетом, но потом предпочла стать драматической актрисой — по ее словам, это была единственная область, где ее шансы не были равны нулю. Возможно, она посещала занятия в Королевской академии драматического искусства (так пишут в справочниках), но никто не знает, закончила ли она положенный двухлетний курс обучения.

Незадолго до дебюта в кино Сара Майлс выступила на сцене в пьесе «Ослепительная перспектива». Как вспоминает актриса, это был один из последних

случаев в истории Вест-Энда (район в центре Лондона, где сосредоточено большинство известных театров. — В.У.), когда публика бросала на сцену гнилые фрукты.

Пресса не забывает таких происшествий, но Саре Майлс везло: ей этого не припомнили, и в 1962 году, после выхода в прокат «Судебного процесса», критики изощрялись, рисуя блистательные перспективы, ожидающие «новую «звезду».

Опыт учит осторожно принимать возгласы рецензентов, но дебютантка была молода (С. Майлс



родилась в 1941 г.) и упивалась критической лестью. Ныне Майлс оценивает свой кинодебют скромнее: «Это чуть не погубило меня. Я не была «звездой» и только начинала изучать свое ремесло».

Тем не менее ажиотаж вокруг имени Майлс имел свои основания. Причина была не в «блистательной» игре актрисы, а в появлении новой версии знакомого зрителю типа «роковой» женщины. Юность героини, искренность, своеобразная раскованность, «вольность» манер исполнительницы придавали образу сенсационный привкус.



«Я
была счастлива
здесь»

Сегодня становится очевидным еще одно немало-важное обстоятельство. Буржуазная критика всегда испытывала понятную неприязнь к фильмам «рассерженных», изображавших жизнь промышленного Севера Англии, и к их персонажам — недовольным, отворачивающимся от мещанского комфорта во имя какой-то там независимости и социальной правды. Героиня Сары Майлс явно не имела дела с грязными кухонными раковинами (картины «рассерженных» часто называли фильмами «кухонных раковин»). Она обладала тем самым лицом, которое хотела



видеть публика, да и во всей ее внешности чувствовался необъяснимый шарм. Наконец, женщина-вамп не только устраивала вкусы обывателя, но и вполне укладывалась в каноны драматургии абсурда, возлагавшей ответственность за все невзгоды на самого человека.

Так или иначе, будущие историки должны запомнить этот дебют, ибо здесь, в смутных очертаниях киноэпопеи, уже предстает типичный персонаж «терпимого» английского общества (примечательно, что этот эпитет возникает в Англии в 60-е годы, в период общественных кризисов и упадка морали). «Судебный процесс» — скромный фильм; неприязнительна и его фабула: семейный кризис. Двое немолодых, порядочных, не очень удачливых людей должны с ним справиться. Может быть, это и не кризис, а приближение осени. Он все еще рядовой школьный учитель и уже потерял вкус к карьере. Она считает себя виновницей семейной трещины — у них нет ребенка. Сумерки сорокалетних, но трагедии не предвидится. Никому, кроме юной особы, которая делает все, чтобы беда случилась.

Ничем особым эта ученица не одарена: разве только ранним интересом к мужчинам, умением высосать сплетню из пустоты и драгоценным презрением к морали. Можно и нельзя, хорошо и плохо — все это «взрослые» слова, а она еще школьница. Сама распустила слух о семейных неподачках мистера Уира, сама спровоцировала «случайные» встречи с учителем — и новый слух: что он ее преследует. Всего лишь молчала, когда провинциальные болтуны обсуждали «отношения» четы Уир. Напряженно ждала, когда же плод созреет, и... не дождалась.

Самыми сильными гранями образа были его естественность и убежденность героини в своей правоте и в своем праве. Маленькая, подленькая лицедейка нащупывает свою роль в игре жизни и старательно раскладывает пасьянс из чужих судеб, не считаясь ни с чем. Режиссер и исполнители главных ролей делают все, чтобы зритель понял грядущую опасность вседозволенности. Отношение Майлс к ее героине неизвестно, но маленькая интриганка смотрит на зрителя чистым, по-детски изумленным взглядом, как будто ее неудача в финале — уступка сценариста «пуританским» вкусам, как если бы в действительности ее спектакль еще впереди.

«Наемный
работник»

Но почему же критики решили, что экран зажгла Сара Майлс, а не великолепные артисты Лоренс Оливье и Симона Синьоре?

В 1963 году Майлс снялась сразу в трех фильмах — в «Церемонии» Л. Харви, в «Треугольнике с шестью сторонами» своего брата К. Майлса и в «Слуге» Д. Лоузи. В последнем ее кинодебют развернулся в одну из самых важных и характерных ролей актрисы.

Женщина без биографии, Вера — второстепенное лицо в жестокой и странной притче о молодом, наивном аристократе и о его лицемерном слуге —



тихоне, который понемногу прибирает слабохарактерного хозяина к рукам, а затем навязывает ему свою волю, доводит до морального опустошения и падения. Автор пьесы «Слуга» Робин Мозм, сценарист Гарольд Пинтер и режиссер Джозеф Лоузи хотели показать бесчеловечность классового неравенства, искалечившего вначале слугу и — бумерангом — хозяина. Может быть, это жутковатая модель западной цивилизации, может быть, предупреждение «терпимому» обществу об опасностях, которыми чревата «революция» в сфере морали. В



«Большие
ожидания»

←

«Дочь Райана»

любом случае — это веский анализ моральной деградации англичан, и современный подтекст (как раз в 1963 г. «дело Профьюмо» проиллюстрировало масштаб морального распада среди элиты) просматривается сквозь аллегоричность ситуаций.

В качестве героини-антипода Вере противопоставлена невеста хозяина — милая, интеллигентная, нерешительная, однако эта антитеза драматической роли не играет. Функции Веры иные — любовница и сообщница слуги Баррета, она помогает ему запутать хозяина в порочную сеть.

Как и в «Судебном процессе», Веру можно принять за школьницу, хотя за ее плечами должен быть богатый опыт житейских представлений, лжи и шантажа. Что-то липкое улавливается в непринужденной естественности любых поступков героини: выступает ли она перед Тони как сестра Баррета, пытается ли соблазнить юношу или откровенно развлекается с сообщником в отсутствии хозяина. Изогренная притворщица и скверный человек, она во всем естественна и почти всегда фальшива. В этой двойственности — «изюминка» образа, так же как



и в сплаве детского обаяния с порочностью, скрытой в бездумном взгляде и циничной улыбке.

Более всего Вера в исполнении Майлс поражает органичностью своих перевоплощений. Невинная робкая девушка появляется в чужом доме, чтобы найти защиту под крылышком «брата» — убедительно. Скрамная, миленькая девица случайно заходит в ванную комнату в полуобнаженном виде. Она совсем не поджидала Тони, она и не думала, что это его личная ванна. Сколько целомудрия, недоумения... и внимания к взгляду жертвы. Наконец, не роль, а жизнь: развлечения с «братом». Забавы столь жизнерадостны, что хозяин слышит шум с улицы, и объяснения излишни. Опять Вера — сама естественность и непринужденность. Так сказать, бесстыдство с большой буквы. Ее взгляд — даже не вызов, а глумление. Баррет попытается объяснить — и очевидная наглость уступит место столь же очевидной застенчивости. Еще мгновение — и перед Тони та самая невинная особа, что искала в его доме защиты.

С превращением Баррета в истинного хозяина дома Вера как-то тускнеет. Маскарад теряет смысл, а ведь для Веры жизнь — игра в прямом смысле слова. Ничего подобного не скажешь о Баррете (Дирк Богард). Для этого современного последователя диккенсовского Урии Гипа важно раздавить своего господина. Унижение и падение Тони — для Баррета компенсация за его собственное долголетнее унижение. Пусть и цель, и средства, и мечты, и их осуществление — чистая смердяковщина. Все-таки это цель.

Вера лишена утех моральной смердяковщины. Она доведет свою роль до конца и превратится в торжествующую хозяйку дома, и на ее глазах Баррет начнет хамски тискать невесту Тони. Инфантильное личико героини обретет оттенок свинской развязности, но при всей достоверности поведения и психологии Веры остается вопрос: «Почему?»

Авторы пьесы и сценария не дают удовлетворительного ответа на этот вопрос. Актриса его находит, и восторги рецензентов в адрес «сексуально-откровенного исполнения» Сары Майлс отвечают истине. Подчинение инстинктам, патологическое равнодушие к тому, что называется человеческим достоинством, — вот внутренний стержень Веры, вот логика ее бытия. С этим же связана мысль

авторов фильма о неразрывности морального состояния человека и его физиологического здоровья. Фильм «Слуга» оставляет тяжелое чувство, что отвечает замыслу авторов, однако в немалой степени этому способствует вызывающая сочность актерского исполнения. Отождествлять актрису с героиней, конечно, недопустимо, но ведь негативное отношение к Вере не проскользнуло ни в одном актерском нюансе.

Успех в «Слуге» открыл для актрисы двери Национального театра, однако после неосторожного



замечания в адрес маститого драматурга Нозля Коуарда — как лучше всего следует переписать его пьесу «Сенная лихорадка» — Майлс была вынуждена уйти. Ее выступления в нескольких вест-эндских постановках не оставили следа, и в 1965 году Майлс согласилась сыграть одну из ролей в кинокомедии К. Аннакина «Эти великолепные парни на своих летательных аппаратах» (в советском прокате «Воздушные приключения»).

Актриса сыграла здесь молодую аристократку, влюбленную в английского авиатора и полную желания отстоять равноправие женщины. Особа нетерпеливая, она должна терпеть деспотизм отца, а ее чувство к авиатору не встречает скорого ответа — жених слишком хорошо воспитан. В итоге англичанин побеждает в перелете Лондон — Париж, героиня достается американцу — земному, доступному и современному. Слегка шаржированный образ английской аристократки удался вполне (хотя чувственная откровенность ощутима и здесь и не всегда в согласии с эпохой). Сара Майлс удачно вписалась в ансамбль, включавший таких известных артистов, как Альберто Сорди и Терри-Томас.

С другой стороны, характерное для прежних героинь Майлс стремление бросить вызов моральным устоям можно без труда разглядеть и в этом фильме. Не лишен образ и некоторой вульгарности — вспомним фарсовую ситуацию с юбкой героини: неуклюжесть американца дважды оставляет юную леди без юбки посреди многолюдья, и оба раза девушка не столько рассержена, сколько заинтригована реакцией мужчин. Ничего похожего на прежние роли, и все-таки в прежнем духе: как если бы Вера перевоплотилась в невесту Тони.

Вслед за комедией К. Аннакина актриса вернулась на сцену, а затем снялась в фильме Д. Девиса «Я была счастлива здесь». Несмотря на премию за лучшее исполнение женской роли на кинофестивале в Сан-Себастьяне, Сара Майлс не придавала этой роли особого значения. В 1966 году она приняла приглашение М. Антониони выступить в его английском фильме «Блоу-ап», но роль оказалась не только маленькой (жена художника), но и неинтересной.

Совершенно неожиданно Майлс решила оставить свою профессию: «Я разочаровалась и в себе и в работе». Причины решения актрисы неизвестны до сих пор. Во всяком случае, она получала роли в

соответствии со своим амплуа и дарованием, а случай с «Блоу-ап» был явным исключением. Около трех лет Майлс провела на ферме мужа, известного драматурга Роберта Болта. Около трех лет она занималась верховой ездой. Наконец, по настоянию мужа, решила вернуться в кино, но подходящая роль заставляла себя ждать. Лишь в 1971 году на экраны вышел фильм известного режиссера Дэвида Лина «Дочь Райана» по сценарию Болта.

Роль Розы Райан в высшей мере знаменательна для Сары Майлс. Каждый актер, раньше или позже,



«Судебный процесс»

сознательно или нет, открывает свою тему, которой определяется решение или хотя бы интонация большинства ролей. Образ Розы Райан подтвердил эту закономерность.

Кажется, ничто не связывает авантюристку Веру, аристократичную юную леди из фильма Аннакина и дочь трактирщика Района: разное происхождение, манеры, социальное положение. На деле же все три героини — различные версии одного и того же характера, одного отношения к жизни и способа жить. Смесь романтичности и авантюризма, искрен-

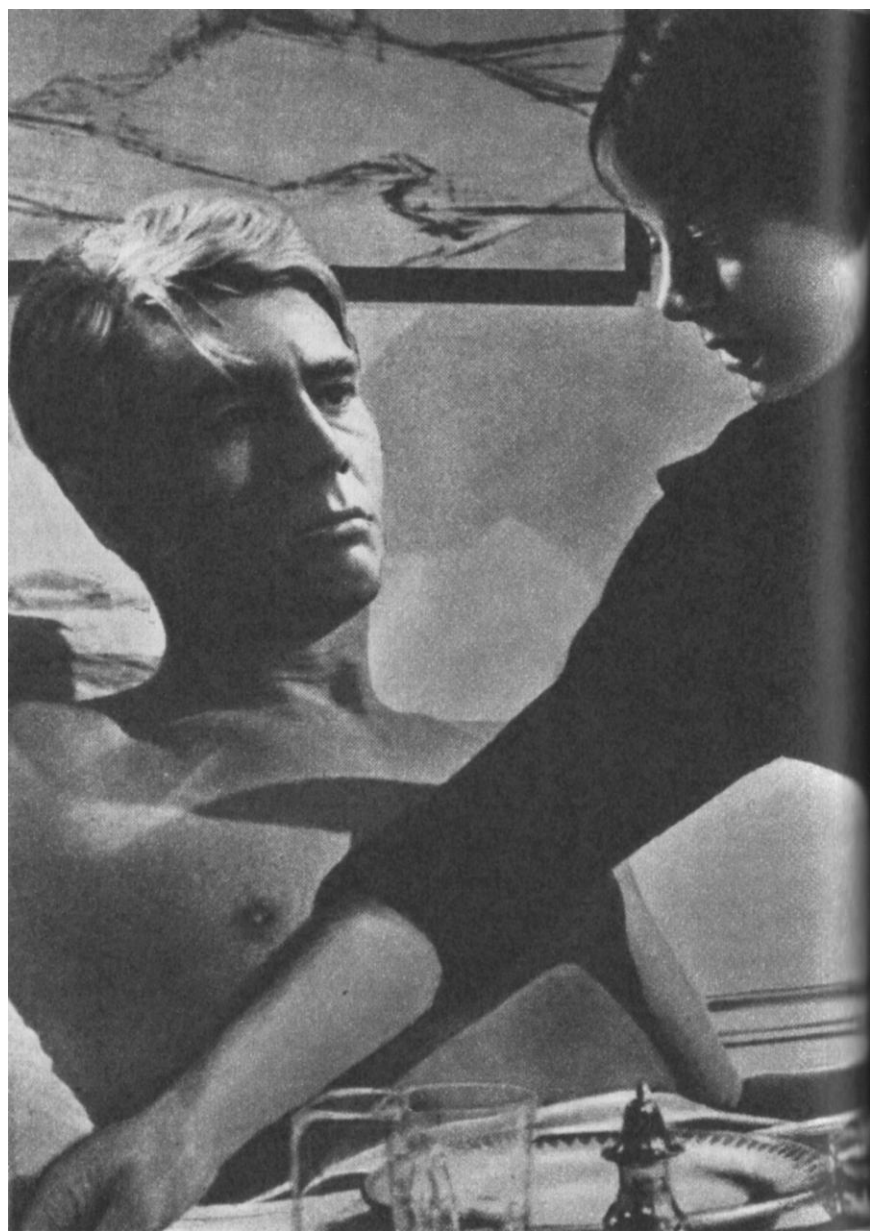
ности и фальши, инфантильности и истеричности, надуманного идеализма и всевластия инстинктов — вот что такое Роза Райан. Посмотришь с одной стороны — как будто сестра развратницы Веры, посмотришь с другой — могла бы быть подружкой эксцентричной суфражистки. Вообще же — портрет современной женщины глазами Сары Майлс.

Режиссер и актриса делают все, чтобы показать сложную судьбу героини и разные «эпохи» ее роста детально и психологически достоверно. Вначале Роза — наивная девушка, влюбленная в своего учи-



«Слуга»

теля. Всеми способами, не обращая внимания на его опасения, Роза достигает цели (вспомним «Судебный процесс» — только здесь учитель холост). Затем она превращается в скучающую, полную раздражения жену (разочарована, ибо замужество не праздник, а долг; недовольна, ибо муж немолод и не прыгает около нее, как мальчишка; скучает, ибо пуста и равнодушна ко всему, что ее окружает). Далее — откровенная в своей страсти любовница английского офицера (аналогичная нагота инстинкта знакома по «Слуге»), который «нехотя» возглав-





«Слуга»

ляет местный гарнизон и расправляется с «бунтующими» соотечественниками героини. Наконец, отвергнутая соседями изгнанница, ради которой муж должен оставить свой дом, деревню, школу и искать новое пристанище (подобная ситуация персонажам Майлс внове!).

На протяжении почти всего фильма исполнение Майлс безукоризненно. Тут и знакомая иллюзия невинности, и грим наивности, и страшный своей разрушительной силой бунт чувственности, и животный страх перед расплатой, и шок непредвиденного возмездия (сцена, где разъяренные женщины срывают с Розы одежду и, избив ее, стригут наголо, снята без натурализма, но с внушающей содрогание достоверностью). Наиболее трудная задача встала в финале, ибо для героинь Майлс раскаяние, сожаление, мысли о морали, долге, ответственности — вещи незнакомые. Актриса тактично не настаивает на немедленном озарении, в глазах ее Розы — пустота, равнодушие, подобие сожаления. Героиня не произносит ни звука, ничего не обещает, а просто уходит за мужем — по мысли авторов, это и есть гарантия будущего преображения. Однако эта гарантия настолько на совести авторов, настолько зашифровано молчание героини Сары Майлс, что утверждать нечто определенное невозможно. А если это просто пустота окаменевшей и озлобленной души?

Создатели фильма противопоставляют бесконечное терпение и кротость мужа неукротимой ненависти соседей. Их позицию можно понять: действие происходит в годы первой мировой войны в Ирландии, в момент всенародного восстания. Поэтому даже самый «нейтральный» зритель понимает, что в таких условиях любовь (точнее, связь) Розы не может выглядеть иначе, как изменой. Ее любовник, будь он трижды жертвой войны, глава карателей, враг ее соседей, друзей, сограждан. Как всегда, вслед за отказом от морали в личной сфере, героиня Майлс отвергает мораль в сфере общественной. Увы, это логично и неизбежно.

Розы Райан вызывает антипатию, несмотря на подчеркнuto дикую расправу; финал оставляет чувство недоумения. Если чувственность героини, капитуляция всех ее сознательных рефлексов под напором инстинкта показаны со свойственной Майлс силой и физиологической полнотой, то победа хри-

стианской идеи милосердия и прощения в учителе слишком иллюстративна и неубедительна. Да и является ли его решение победой морали?

Исполнение роли Марии Стюарт в пьесе «Да здравствует! Да здравствует королева!» явилось попыткой перенесения персонажа Майлс на историческую почву. Очевидно, актриса стремилась расширить свой диапазон, чем объясняется и ее появление в фильме Р. Болта «Леди Кэрролайн Лэм». Автор известной пьесы о Томасе Море, Болт на этот раз ставил типичный зрелищный фильм и предложил жене соответствующую ее амплу роль. Значительные лица истории — поэт Байрон и даже политический деятель раннего викторианства Уильям Лэм — составляют фон для изображения метаний истерички и эгоистки. Ее скандальное поведение выглядит романтическим вызовом морали «отцов». Естественно, Майлс рьяно отстаивала свои симпатии к героине, преследовавшей Байрона ради его славы и забывавшей по ходу своих «спектаклей» не только о долге перед мужем, но и о человеческой чести и достоинстве. По словам актрисы, «Леди Кэрролайн непосредственна, импульсивна. Она тщеславна, высокомерна... ужасно избалована и совершенно испорчена. Однако она до конца верна себе... Она не хотела лицемерить, и если внешне ее поведение было ужасным, в самой глубине виднелся алмаз».

Эта характеристика леди Кэрролайн напоминает многих героинь Сары Майлс. Может быть, и они хранили алмаз в глубине?

Современная английская интеллигенция ведет борьбу с ханжеством буржуазной морали. Часто эта борьба похожа на борьбу с моралью вообще. «Терпимое» общество любезно отменяет запреты в сфере личных взаимоотношений. Однако человек един: подобная «революция» губительна не только для личности, но и для общества. Героини Майлс — отличная тому иллюстрация.

Явной попыткой уйти от своего амплу оказалось участие актрисы в американском фильме «Наемный работник» (1973). Успех фильма на Каннском фестивале предполагал и актерскую удачу. Однако уже во время кинофестиваля в Москве картина А. Бриджеса вызвала противоположные суждения. Основная претензия критиков: искусственность сюжета.

Некая знатная дама возвращается домой из психиатрической лечебницы, где она провела мучитель-

ные месяцы после гибели мужа. Вернувшись домой, героиня никак не может включиться в свой привычный быт и сословный «ландшафт». Так возникает фигура «наемного работника» — шофера, который помогает больной женщине преодолеть неконтактность с окружающим миром. Как только леди Фрэнсис приходит «в норму», она отталкивает «наемного работника» и его чувство. Ярость героя изливается в пьяной расправе над «кормящим» его автомобилем и символизирует бунт против социального неравенства.

Однако, если вдуматься в сюжет, безответность чувства героя очевидна с первых кадров. Расставание в финале объективно неизбежно, и это вовсе не трагедия. Трагедией была бы совместная жизнь этих людей: ни один из них не обладает человеческой значительностью, благодаря которой их встреча смогла бы перерасти в настоящее и прочное чувство. Осуждение социальных перегородок не может искупить ни умозрительности сюжета, ни искусственности мелодрамы.

Схематичность авторской мысли объясняет и неудачу Сары Майлс. Внешние данные актрисы противоречат меркам мелодрамы, ее индивидуальность чужда псевдоромантике внутреннего «я» героини, которая большую часть фильма скорее вспоминает, чем живет. А ведь сила Майлс — в изображении натур, может быть, непривлекательных, но активных, полных жизненной энергии. Впервые героине Сары Майлс нечего добиваться, не к чему стремиться, нечего желать. Результат холоден, малоубедителен, скучен. Только ближе к финалу, после «пробуждения» леди Фрэнсис к жизни, когда Майлс уже приходится показывать ее превращение в прежнюю эгоистичную, ограниченную, избалованную светскую дамочку, образ загорается, расцветивается живыми и сильными красками. К сожалению, это происходит только к самому концу фильма... и нечего обвинять актрису — слишком плохо понял режиссер ее индивидуальность.

Холодно и технически безупречно исполнение роли Эстеллы в новой версии романа Ч. Дикенса «Большие надежды». Конечно, Сару Майлс можно похвалить за смелость: если в знаменитой экранизации Д. Лина на роль Эстеллы пригласили двух актрис (юную Джин Симмонс и опытную Валери Хобсон), то Майлс играет и загадочную девочку-под-

ростка и взрослую Эстеллу. Однако только в первой части фильма Эстелла — Майлс привлекает внимание скрытой логикой уроков унижения, которые преподносятся юному Пипу с болезненной и мучительной радостью. Впрочем, даже здесь актрисе недостает тонкости психологической разработки, той естественности, непосредственности, что составляет секрет обаяния диккенсовского персонажа.

Взрослая Эстелла в исполнении Майлс, вопреки всем ожиданиям, значительно слабее юной мучительницы Пипа. Инфантильность типажа Майлс помогла актрисе легко преодолеть возрастные рамки (35 лет для такой роли в кино — немало!) и сохранить убедительность в облике юной девушки. Именно взрослая Эстелла выглядит значительно старше своих лет. Этот внешний просчет усугублен неубедительностью психологической характеристики. Эстелла — «роковая соблазнительница» — соответствует амплу актрисы. Вместе с тем ничто не предполагает в героине Майлс внутреннего раздвоения, моральной борьбы, которыми продиктованы ее попытки «уберечь» Пипа. Чаще всего объяснения двух героев не производят должного впечатления — просто добросовестная иллюстрация тех или иных эпизодов.

Логичнее всего представить, что это не вина актрисы Сары Майлс, а просчет режиссера, но факт остается фактом: в этом заурядном фильме Майлс ничем не хуже и не лучше остальных актеров — Майкла Йорка, Маргарет Лейтон, Джеймса Мейсона.

В свои тридцать пять лет Сара Майлс — одна из лучших характерных актрис английского кино. Мало кому удалось передать столь достоверно и вызывающе красочно эгоцентризм, опустошенность, сознательный аморализм, присущие части английской молодежи 60-х годов. По-своему, Майлс уловила дух времени.

Не увидела она только не менее характерных для времени поисков и метаний молодежи, которая пыталась найти решение трагически сложных общественных проблем современной Англии и задыхалась среди конформистов и «потребителей». Стоит ли удивляться, если персонажи Сары Майлс теряют в значительности рядом с героями таких актеров, как Альберт Финни, Питер О'Тул, Малькольм Макдоул, Рита Ташингем и Гленда Джексон?

В. Утилов



Ярослав Марван

Ярослава Марвана называют актером трех поколений. Трех поколений кинорежиссеров, с которыми он сотрудничал на протяжении своей плодотворной жизни, трех поколений кинозрителей, которых он радовал и до сих пор радуется своим искусством. И для всех трех поколений он был одним и тем же Ярославом Марваном. Такой естественный физический процесс, как старение, проявляется у большинства актеров в смене ролей, жанров. Но не у Марвана. Просмотрев его довоенные фильмы, мы убеждаемся, что искусство Марвана не стареет, что и сегодня жизненны персонажи, которых он создал тридцать-сорок лет назад. Он ведь никогда не играл молодых людей, а в амплу любовников ему с самого начала было отказано. На сцене и перед камерой он появился в середине 20-х годов уже в ролях зрелых мужчин. Его городничий в «Ревизоре» Фрича — вполне гоголевский «постаревший на службе» человек, отец взрослой дочери, тогда как Хлестаков Буриана — двадцатилетний юноша. Марвану было тридцать два года, Власта Буриан был в то время на девять лет старше. Но никто из зрителей этого несоответствия в letech не заметил.

Как же попал Ярослав Марван на сцену, если, по собственному признанию, никогда не мечтал об артистической карьере? Родился Марван 11 декабря 1901 года в Праге. Его отец был почтовым чиновником в Жижкове. Учился Ярослав в реальном училище, затем служил в Географическом институте и в почтовом управлении. В школьные годы успел достаточно изучить своих преподавателей, чтобы они послужили образцами для многочисленных героев — учителей, которых ему впоследствии довелось сыграть в театре и в кино. За годы непродолжительной карьеры служащего (если вообще позво-

лительно говорить о таковой) у Марвана отложились в памяти характерные черты чиновников всех категорий и рангов, которых он так часто играл в 30-е годы.

Необычайный талант подражать и пародировать прямо-таки толкал его на сцену. В середине 20-х годов за его плечами был уже изрядный опыт участия в любительских спектаклях. Несколько раз он выступал в театре Шванды на Смихове. Примерно в этот период он и решился на коренную перемену в своей жизни: подписал контракт с пражским



«Катакомбы»

театром Власты Буриана, где и проработал семнадцать лет и все эти годы был «второй скрипкой» (в лучшем случае) в труппе, где место солиста раз и навсегда занял сам Буриан — директор и владелец театра, король чешских комиков.

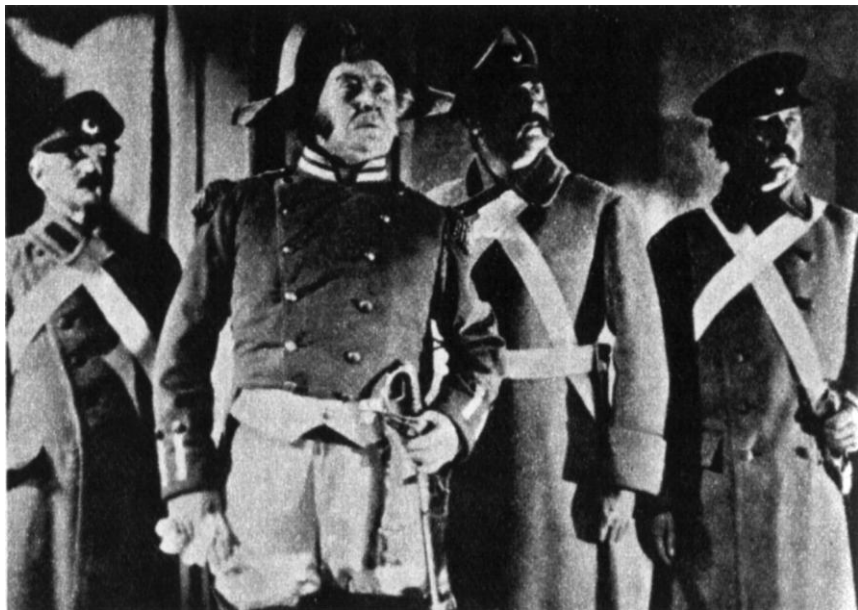
В труппе Буриана никогда не находилось места для второго исполнителя главных ролей. От партнеров по сцене требовалось прежде всего аккомпанировать игре Буриана, подчинять свое искусство его исполнительскому мастерству, служить ему, а нередко и в буквальном смысле прислуживать.

Целых семнадцать лет Ярослав Марван был на вторых ролях при своем деспотичном шефе. Одновременно он искал и благодаря кино все же нашел свой собственный путь к зрителю. Когда же и Власта Буриан осознал, что рядом с ним созрела сильная актерская индивидуальность, которая может подорвать приоритет его «королевского величества», обоим стало ясно, что придется расстаться. В 1943 году Марван ушел из театра Буриана. Он стал актером пражского Городского театра, откуда спустя одиннадцать лет перешел на первую сцену Чехии — в пражский Национальный театр.

Для чешского актера играть на сцене Национального театра — предел мечтаний, большая честь. Но не всегда — огромная радость, большая творческая удовлетворенность. Ярослав Марван на сцене пражского Городского театра имел гораздо большие возможности проявить свой талант, чем в труппе Национального театра. В Городском театре он был не просто рядовым членом труппы, а главным исполнителем, «звездой». Там он создал целый ряд ролей отечественного и зарубежного репертуара: от пана Когоута в «Последнем человеке» Свободы до Фальстафа в «Виндзорских проказницах» Шекспира и Победоносикова в «Бане» Маяковского. Нельзя сказать, что на сцене Национального театра талант Марвана не находил применения. Обширный список ролей, сыгранных им здесь, говорит об обратном. Тем не менее создается впечатление, что Марван, актер с многолетним стажем сценической работы, а позднее — работы на экране, на подмостках официальной сцены не прижился. Может быть потому, что чисто марвановская «струна», звуком которой он так мастерски владел, лишь изредка звучала в репертуаре Национального театра. Тем чаще и сильнее звучала эта струна в чешском кино, где в пятидесятых годах Ярослав Марван достиг вершины своей популярности у самых широких слоев публики — не только чешской и словацкой, но и у публики других стран.

В кино Марван пришел в 1926 году — сразу же после своего вступления в труппу Власты Буриана. И первых своих киногероев (кроме эпизодических ролей железнодорожника в «Бравом солдате Швейке» и русского рядового в фильме «Швейк в русском плену») играл бок о бок с Бурианом: городского в фильме «Фальшивая кошечка» и сенатора Градец-

кого в «Любовных приключениях Каченки Странодовой». Обе эти картины поставил Сватоплук Иннеманн по мотивам бульварных произведений Йозефа Скружного. Пока это не настоящие роли, а эпизоды, на жаргоне чешских актеров называемые «штеками» (от «штекот» — лай); с таких же «штеков» начиналась и его театральная карьера. Спустя годы он с юмором вспоминал свои первые шаги в кино: «В роли городского я регулировал на перекрестке движение с восьми утра до пяти вечера за королевский гонорар в 50 крон. После оплаты гар-



«Ревизор»

дероба, питания и других вычетов ехал прямо на спектакль с чистой прибылью в кармане в 8 крон и ликованием в душе: весь день я снимался!»

Аналогичным было и участие Марвана в первых звуковых фильмах. Иногда роли, исполняемые им в кино, были еще незначительней, чем в театре. Так было, например, в удачной ленте Карела Ламача «Фельдмаршал императора» (1930). В пьесе Лонгена, шедшей перед тем в театре Буриана, Марван играл самого фельдмаршала, в фильме же ему пришлось удовлетвориться эпизодической ролью

его денщика. В первой звуковой экранизации гашевского «Швейка», которую в 1931 году осуществил Мартин Фрич, он сыграл полковника Краузе фон Циллергут. Да, того, который встретил на прогулке незадачливого лейтенанта Лукаша с украденной собакой и послал его в наказание в Ческе Будеёвице, где, как известно, формировались марш-батальоны. Ярослав Гашек нарисовал этого австрийского вояку совершенным кретином, с наслаждением объясняющим вещи, сами собой разумеющиеся, и до потери сознания распекающим на улице солдат, которые, по его мнению, не по форме или без надлежащего трепета приветствовали его. Сценарист Вацлав Вассерман наделил его дочерью, с которой был знаком лейтенант Лукаш. В двух кратких сценах Марван сумел проявить свое исключительное мастерство характерного актера, умение пародировать, а Мартин Фрич остроумно смонтировал кадры пыхтящего от негодования полковника с пыхтящим паровозным составом, увозящим Лукаша и Швейка навстречу превратностям фронтовой судьбы.

Зато в двух фильмах, в которых Марван не только подыгрывал Буриану, но был его полноправным партнером, если не соперником, он создал по-настоящему значительные роли. Обе эти картины поставил режиссер Мартин Фрич. Первой из них был «Ревизор» (1933). Известно, что Буриан любил порассуждать о большой роли из классического репертуара. Чаще всего он вспоминал при этом «Сирано де Бержерак» Ростана, а иногда «Мнимого больного» Мольера. Планы эти — даже если они не были просто фразой — так и не осуществились. Зато кино дало Буриану возможность сыграть гоголевского Хлестакова. Спустя более тридцати лет Мартин Фрич вспоминал, как это произошло.

«В 1933 году я хотел поставить «Ревизора». У продюсера Мейсснера был подписан контракт с Властой Бурианом, я решил этим воспользоваться. Мейсснер не представлял себе, что такое драматургия Гоголя и кто такой Гоголь, не представлял себе этого и Буриан...» Так Фричу удалось, как он выразился, «надуть» продюсера — да, собственно, и самого Буриана.

Ярослав Марван создал в «Ревизоре» образ городничего Сквозник-Дмухановского. Ему удалось сохранить ритм комедии. Герой развивал бурную деятельность, строил свою потемкинскую деревню с лов-

костью прожженного бюрократа, был воплощением энтузиазма и услужливости. На лице его лъстивая улыбка сменялась польщенным тщеславием. Он всегда знал, что уместно, а что нет. Как хозяин дома, он рассыпал любезности, вставал в разговоры, постоянно наставлял ухо, как бы не пропустить ни единого слова — а вдруг о нем. Как представитель власти, он яростно рычал на просителей, пытающихся проникнуть к нему в дом, чтобы в следующее мгновение подобострастно галопировать перед Хлестаковым, как фотограф, расставляя своих чинов-



ников в группу, долженствующую выразить собой идиллическую умиленность и преданность. Резко противопоставлял актер два полюса в поведении персонажа — унтер-офицерское рявканье на подчиненных и пресмыкательство перед вышестоящими...

Второй фильм, в котором Марван с Бурианом составили почти равноправный актерский дуэт, — «Катакомбы» (1940). Марван сыграл в этом фильме директора архива Сыкору. Городничий Сквозник-Дмухановский и директор Сыкора — как бы вариации на одну и ту же тему, несмотря на то, что отдалены друг от друга временным и географическим пространством и не имеют ничего общего ни в литературной канве, ни в историческом прошлом. Зато их характеры почти совпадают. Это чиновники со всеми отрицательными качествами типичного бюрократа. Как и гоголевский городничий, директор Сыкора — строгий начальник, постоянно демонстрирующий свою власть, особенно перед служащим Борманом; однако сам он тоже подвластен чувству страха и дрожит перед гневным взглядом вышестоящих. Да и судьбы их сходны. Обоим в финале уготованы горькие пилюли. Оба будут унижены, страх за собственное существование обнажит, хотя бы на мгновение, что-то человеческое в их лицах.

Здесь впервые зазвучала в полную силу столь характерная для позднего творчества Марвана струна человечности — даже в беспощадной гоголевской сатире он находит возможность воззвать к человеческому сочувствию.

Ярослав Марван в довоенный период был «второй скрипкой» не только в театральном и кинематографическом ансамбле Власты Буриана. Постепенно он стал аккомпанировать и другим «ассам» чешской довоенной комедии: Хуго Хаасу («Окошко», «Одинадцатая заповедь», «Улочка в раю»), Олдржиху Новому («Повод к разводу», «Кристиан», «Валентин Добротивый», «Отмычка») и Индржиху Плахте («У пяти белок»). Но ни с одним из них он не создал такого прекрасного дуэта, как с Бурианом.

Список ролей, сыгранных Марваном в довоенном кинематографе, составляет сто пятьдесят персонажей. Актер играл преимущественно незначительные, эпизодические роли. Его герои были главным образом горожанами. Их он знал лучше всего, изучал их, мог набросать характер несколькими скупыми

«Попытка
убийства»

штрихами, выделить основное в поведении своего героя. В сыгранных им ролях — чиновники от самых низких рангов в «Певце» или «Улочке в раю» до директоров («Счастливого пути». «Танцовщица»), генеральных директоров («Анита в раю», «Две недели счастья», «Выдам замуж свою жену»), помощников министра («Искушение пани Антонии») и министров («Подруга пана министра», «Люди на льдине»). Обширен список его старост и бургомистров, фабрикантов и предпринимателей, адвокатов и нотариусов, врачей и, конечно же, не на послед-



«Естржаб
против
Грдлички»

нем месте — учителей гимназии. И сегодня зрителей на ретроспективных показах смешит его учитель чешского языка Колиско из фильма Фрича «Школа — основа жизни». Можно ли забыть его математика Воборжила, который, как рысь, крадется по классу и следит, чтобы ученики не списывали, а на спине у него прикреплена шпаргалка с решением задачи; или его учителей из фильмов «Учитель Идеал», «Сектантка», «Белошвейка» и других?

Очень часто зрители могли видеть Ярослава Марвана на экране в униформе: в военном ли мундире —

он играл солдат, начиная с рядовых («Фельдмаршал императора») и кончая полковниками и генералами («Адъютант его превосходительства», «Воздушная торпеда», «Лейтенант Александр Репкин»), — или в форме железнодорожника (немой «Швейк», «Начальник станции») и т. п.

Нередко герои Марвана были служителями закона, неважно, носили они форму или гражданскую одежду. Стражники и жандармы, тюремные надзиратели и высшие чиновники службы безопасности, полицейские инспекторы и комиссары. Эти персонажи



«Партия красавца драгуна»

перешли с Марваном и в послевоенный кинематограф.

Но особую склонность он питал к своим героям из простого народа: рабочим (кочегар в фильме «Сердце на рельсах», каменщик Тонда в «Карел и я») и крестьянам (старик Суханек в фильме «Батюшка Карафиант», лесник Трнка в «Волынщике Шванде», фаготист Лишка в «Лидушке музыкантов»). Сюда же относятся и две более сложные роли, в которых не только абсолютно отсутствует столь характерная тогда для Марвана комическая стихия, но кото-

рые всей своей драматургической конструкцией тяготеют к глубокой психологической трактовке образа. В них мы можем найти даже эротические мотивы, не свойственные репертуару Марвана. Это мельник Дворецкий во второй экранизации Фричем когда-то популярного романа Яна Клецанды «Пастор Войтех» и глава семьи Франтишек Хаврда в фильме Вассермана «Люди у гор». Дворецкий женится под старость на Франтине — бывшей возлюбленной его сына Войтеха, ставшего пастором по предсмертной просьбе матери; Хаврда же — как



«Начальник
станции»

и все мужчины приютившейся на склонах гор деревушки — околдован прелестями своей воспитанницы Терезы. Партнершей Марвана в обоих фильмах была Иржина Штепничкова.

Обе эти драматические роли, а также исполнение им роли Циммерхайера в «Городке на ладони» Биновеца доказали, что Ярослав Марван, известный прежде лишь как комический актер, обладает большим драматическим дарованием и может создавать характеры, совершенно несходные с теми образами, в каких привыкли его видеть зрители театра и кино

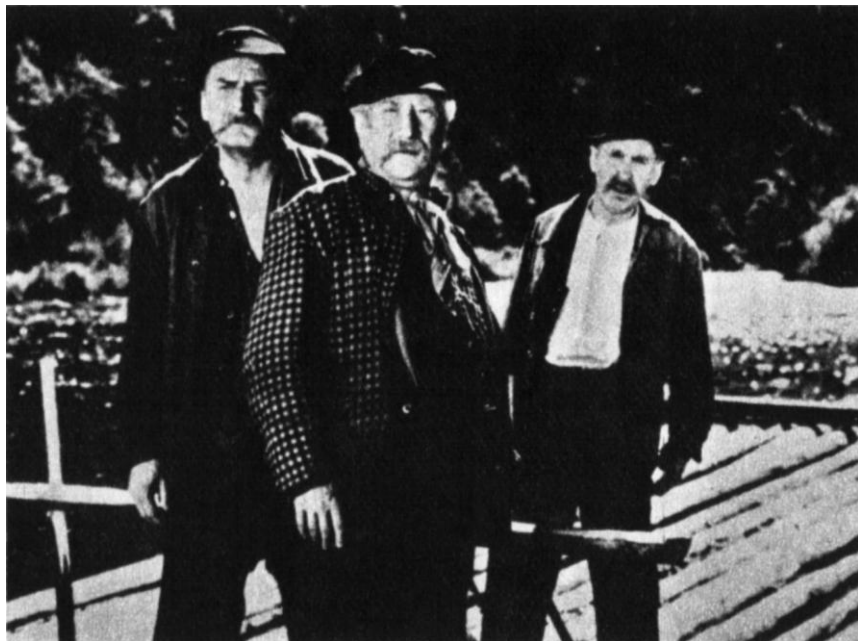
и которые навязывались ему близорукими и инертными продюсерами.

У многих авторов, пишущих о творческом пути того или иного чешского кинематографиста, можно встретить ставшее стереотипным утверждение, что «лишь национализация чехословацкой кинематографии предоставила возможность со всей полнотой раскрыть его талант». И все-таки в случае с Марваном такая фраза — не стереотип. Ведь лишь после 1945 года он перестает быть «второй скрипкой» и становится в кино солистом.

Освобождение, пришедшее в 1945 году, и последовавший за ним процесс социализации повлекли за собой коренные изменения в структуре чехословацкой кинематографии, и не только в организационной и экономической сфере, но и в сфере эстетической. Они проявились, помимо всего прочего, в выборе тем и жанров. Исчезли — хотя и не сразу — «мещанская комедия» и пустые «жизненные драмы», с их несчастной — в финале счастливой — любовью, неизбежно завершавшейся перед алтарем. В таких «жизненных драмах» богатый фабрикант женился на бедной, но честной и трудолюбивой дочери консьержки. Исчезли фильмы, в которых Ярослав Марван сыграл до войны большинство своих ролей и эпизодов. Но не исчез Ярослав Марван. Зрелый возраст актера совпал со зрелостью его оригинального дарования. Свойственная актеру гуманистическая трактовка персонажей помогла ему успешно включиться в новый, социалистический репертуар. Виртуозная игра Марвана оживилась, приобрела более глубокие тона и совершенно покорила сердца публики.

В первые послевоенные годы, когда любимым жанром зрителей стала кинокомедия, обнаружилась нехватка комических актеров. Власта Бურიан вынужденно молчал более пяти лет, а его возвращение в начале 50-х годов на родину было не чем иным, как трагическим эпилогом всей творческой жизни бывшего короля комиков. Хуго Хаас не вернулся из изгнания, Ференц Футуриста умер вскоре после освобождения, в 1947 году, а в первой половине 50-х годов умерли еще два актера, к теплому комическому дарованию которых ближе всего стояло творчество Марвана: Индржих Плахта (1951) и Саша Рашилов (1955). Интеллектуальный юмор Яна Вериха был лишь редким гостем на чешском экране.

Поэтому ничего необычного в том, что Ярослав Марван неожиданно вспыхнул «звездой» первой величины, не было. Он создает целый ряд заглавных ролей, начиная с «Последнего из могикан» в постановке Владимира Словинского и кончая двухсерийной комедией Борживоя Земана «Ангел в отпуске» и «Ангел в горах». Его фильмы с успехом шли во многих европейских странах. С Ярослава Марвана начало свои передачи чехословацкое телевидение. Его популярность была отмечена целым рядом официальных наград и поощрений (Государ-



«Свадьба
пловцов»

ственная премия 1951 года, награда «За заслуги в строительстве» (1958), почетные звания заслуженного актера (1955) и Народного мастера искусств (1971).

Мы уже говорили, что в исполнении некоторых ролей Марван мог опираться на свой довоенный творческий опыт.

Однако вместо чиновников, учителей, адвокатов и офицеров Марван создавал теперь образы простых людей, преимущественно рабочих, ремесленников и мастеров самых разнообразных профессий. В

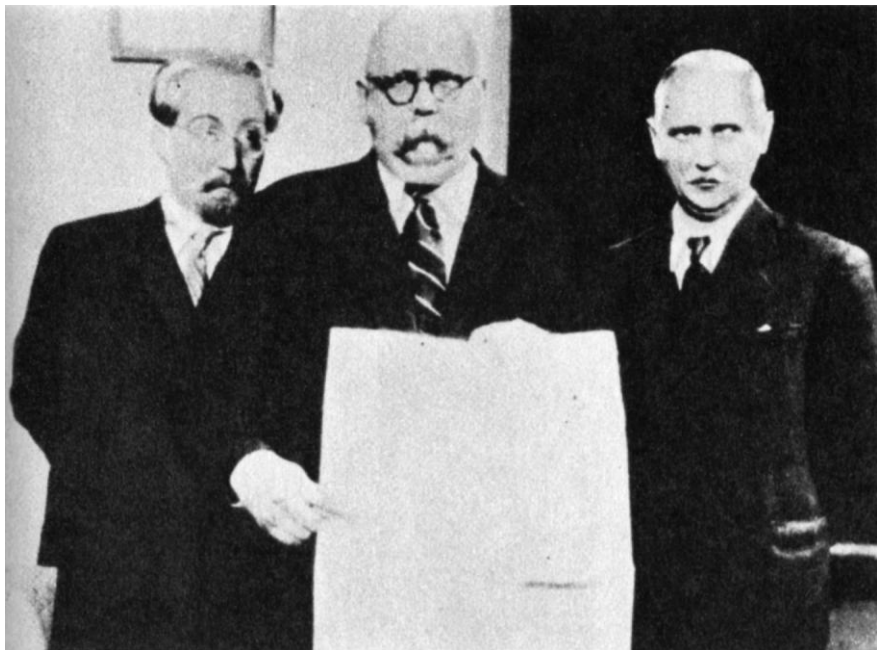
сыгранных им персонажах сквозь несущественные и существенные человеческие недостатки — в последнем случае они нередко оказывались просто маской — прорисовывалась благородная, вызывающая симпатии и сочувствие человеческая суть. Единственным исключением — тем исключением, которое подтверждает правило, — была роль Естржаба из экранного варианта произведения еще одного классика чешской литературы Сватоплука Чеха — «Естржаб против Грдлички» (1953). Под руководством режиссера Владимира Барского Марван пытался воссоздать тип представителя бесчеловечного капиталистического строя со всей его хищнической агрессивностью и жестокостью. По замыслу этот образ должен был стать своего рода «негативом» с его положительных героев. Режиссер и актер попытались сломать традицию. Марван предстал перед зрителями в качественно новой роли.

По правде говоря, попытка не удалась: как в довоенном «Ревизоре» городничий — Марван, снижав сочувствие, утратил беспощадные тона гоголевской сатиры, так и здесь, как отмечала критика, «...Естржаб потерял в очеловечивающем исполнении Марвана многое от хищничества и жестокости героев Чеха».

Зато своих маленьких людей прошлых лет и особенно современности он наделил высшими человеческими качествами, сумев при этом не перешагнуть ту грань, за которой достоверность оборачивалась фальшью и неправдоподобием. Реалистичность марвановских героев еще больше усиливается оттого, что благородство их скрыто под маской внешней неуживчивости, угрюмости и ворчливости. Таким был его горняк в «Прорыве» Стеклого или пражский вагоновожатый Мартин Плехатый, которому — вместе с приятелем Петром Новым (Франтишек Филиповский) — пришлось столько переволноваться из-за полумертвого гестаповца в комедии Йозефа Маха из времен оккупации под названием «Никто ничего не знает»; такими же были машинист Матыс в «Железном старике» — комедии Вацлава Кубасека о строителях, рабочий Шебеста в награжденной Государственной премией комедии Фрича «Это было в мае», старый сплавщик плотов Ваня в «Свадьбе на воде», председатель завкома Ржегак в сатирической музыкальной комедии «Музыка с Марса» и многие, многие другие.



Горняк, вагоновожатый, железнодорожник, фрезеровщик, экскаваторщик, кровельщик, монтер... — вот далеко не полный перечень профессий послевоенных киногероев Марвана. А так как он всякий раз приступал к съемкам нового фильма с большой ответственностью и желанием уловить и воссоздать образ героя как можно полнее в его реальной рабочей среде, то с каждой следующей ролью актер знакомился с новыми сторонами действительности, переживал иную, не известную ему прежде жизнь. Сам он говорил об этом:



«Это было
в мае»



«Школа —
основа жизни»

«Люблю вспоминать «Железного старика» и то волнующее и одновременно фантастическое ощущение, когда я впервые в жизни сам раскопегарил топку паровоза. А вскоре я уже водил его по маршруту Прага — Душники так заправски, как будто всю жизнь только этим и занимался. Точно так, как мы с Филиповским в фильме «Никто ничего не знает» водили пражский трамвай...»

В 50-е годы было снято много фильмов о строителях. Ярослав Марван создал в них вечный и в то же время необычайно актуальный современный тип

143





«Ангел
в горах»

среднего человека, стоящего на рубеже прошлого и будущего, человека, которому необходимо влиться в новое течение жизни. В глубине души он считает новую жизнь единственно справедливой, но, сталкиваясь с ошибками и недостатками, открыто их критикует. Этой своей на первый взгляд отрицательной позицией он нужнее обществу, чем люди, сосредоточенные на себе и своих успехах. Такое качество характера делает героев Марвана понятными и близкими сердцам простых зрителей, которые нередко отождествляют себя с экранными персонажами.



«Швейк»

Если окинуть взглядом послевоенное творчество Марвана, нельзя не заметить схематичности некоторых его персонажей. Но — как и в 30-е годы — это драматургическая схематичность, вынуждавшая актера снова и снова в различных вариантах возвращаться к одному и тому же типу. Лишь его актерскому мастерству обязаны своим успехом те картины, в которых, несмотря на пустые, ходульные сценарии, все же возникали на экране живые люди. Достоверность социальной эволюции героев Марвана подкреплена глубоким проникновением в движение их

характеров, плоские же, безнадежно схематичные ситуации оживлены теплым юмором актера. Кинокритика очень часто отмечала именно эту особенность его игры.

Так, например, о фигуре члена кооператива Амброжа в фильме Ярослава Маха «Еще свадьбы не было» критика писала:

«Марван исполняет роль главного героя точно и безукоризненно, с мастерством действительно необычайным. И не только в психологических моментах (например, в эпизоде, когда герой колеблется при покупке лотерейного билета), но прежде всего в обнажении самой сути характера (эпизоды общего кооперативного собрания, семейных ссор). В лице Марвана у нас есть на сегодняшний день первоклассный характерный комик, такой, которому нужно и хочется писать «роли к лицу».

Таких «ролей к лицу» было много, иногда даже больше, чем он смог бы сыграть. Марван вспоминает:

«Нередко случалось, что сами авторы ходили за актером по пятам и убеждали: оставьте себе эту роль, у вас она получится. А в сущности они просто исходили из знакомых им прежних ролей. Я не считаю удачной идею писать роль для определенного актера, в таких ролях актер всегда одинаков... На съемках все, начиная с директора картины и кончая «скрипт-герл», знают наперед, что этот Марван будет играть, потому что перед ним ставят не задачу, а один из вариантов ее, уже давно решенный...»

Например, в роли ревизора одного из пражских транспортных агентств, Густава Ангела, он мог бы без риска отталкиваться от многих ролей своих довоенных бюрократов, людей по своей натуре подозрительных и жестких, человеконенавистников. Или начальник архива Сыкора в «Катакомбах» — таким было большинство его героев-учителей. Но все они отличаются от пана Ангела в самом существенном: в прежних героях человеческое прорывалось лишь в крайних случаях, когда, как говорится, у них уже земля под ногами горела, тогда как человечность Ангела и других послевоенных героев Марвана просто скрывается под маской строгости и несговорчивости. Ревизор Ангел — внешне заурядный педант, считающий, что у всех пассажиров пражских трамваев на уме только одно: как бы прокатиться на дармовщинку, «зайцем». Его служеб-

ная недоверчивость распространяется и на личные отношения. Но немного усилий — и скорлупа недоверчивости и нетерпимости слетает с него, и под ней виден, в сущности, добрый человек.

Еще одной сходной ролью, о которой следует упомянуть, была роль полицейского советника Вацатко из уже цитированных «Грешных людей города Праги». В одной из серий — «Пеничко и Парапличко» — пан советник один, без оружия, идет навстречу окруженному, затравленному взломщику Пеничке, готовому застрелить любого подвернувшегося ему



в эту минуту «легавого», а потом застрелить и себя. Можно сказать: героический поступок. Но мы прекрасно заметили отнюдь не героический, а заурядный человеческий страх советника перед заряженным револьвером Пенички. И нам понятно, что советник Марвана — отнюдь не ходульный герой, более того, он прежде всего не полицейский, а просто добрый человек, который хочет помочь другому и уверен, что силой доброго разумного слова сможет добиться большего, чем пожарники с их шлангами и полицейские с их револьверами.

Вспомним другую серию этого фильма «Похождения красавца драгуна»; вспомним необычное для полицейского понимание человеческих слабостей комиссаром Здыхинецем и явное сочувствие злосчастному драгуну, который в конце концов сам попал в яму, которую рыл другим.

Нам кажется, что в таких ролях гуманистический талант актера проявляется особенно ярко.

Ярослав Марван был и остается народным актером, необычайно близким самым широким кругам зрителей и не только по званию, но и по сути.

Любош Бартошек
(перевод с чешского
Л. Ермиловой)

«Никто
ничего
не знает»



Franklin
1950

Станислав Микульский

Известность Микульского — это прежде всего известность «Ставки больше, чем жизнь».

У актеров всегда есть реальная творческая биография — даты (родился... учился... дебютировал...), перечень сыгранных ролей (столько-то главных, столько-то второстепенных, эпизодических), внешние данные (первый любовник, комический, характерный), движение от простых работ к более сложным. И есть иная биография — представление об актере, его образ, как образ этот отложился, запечатлелся в умах и сердцах зрителей. Вторую биографию, этот усвоенный аудиторией облик назовем популярным в современной социологии словом «имидж» (от «image» образ). «Имидж» Микульского образован прежде всего от физических данных актера. В коллективном представлении о Микульском в первую очередь учтен его рост, телосложение, статность, выправка, ловкость, тренированность. Польский критик Конрад Эберхардт в коротком очерке об актере точно выразил саму сущность его «имиджа»: «С мундиром сценаристы и режиссеры связывают определенные положительные черты характера: отвагу, мужественность, простоту чувств. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Богуш Билевский и Станислав Микульский, воплощающие именно эти качества, не снимают в наших фильмах мундиры, в которые их давно одели. Билевскому этот наряд не свойствен, но для Микульского, который является дипломированным офицером, мундир — вещь абсолютно естественная». Обобщая, можно сказать: основная черта в «имидже» Микульского — это правильность, в том смысле, в каком говорят о «правильном лице», «правильной фигуре».

Над внешними данными актера кинематограф все время производил одну и ту же операцию — правиль-

ность физическую стремился превратить в правильность нравственную. Именно с попытки такого превращения началась киногобиография Микульского. В двадцать два года он дебютировал в фильме со знаменательным названием «Первый старт» (1951, реж. Леонард Бучковский). Актер сыграл здесь роль Франека, председателя учкома в школе планистов, круглого отличника и активиста.

Фильм этот был поставлен в так называемый «период малокартинья». Мы не будем характеризовать ленты того времени, отметим лишь один их существ-



«Бич божий»

венный аспект. Фильмы этой эпохи были предельно ясны — той безапелляционной ясностью, которая никогда не встречается в жизни. Здесь точно и категорично указывалось, что есть добро, а что — зла. Одни персонажи выполняли функцию защитников добра и на этой позиции стояли непреклонно; другие, совсем немногочисленные, обретались на рубеже «зла» и порой сходили с него — осознавали, внутренне перестраивались. Наконец, третьи оказывались между двумя полюсами, но неизменно тяготели к добру.

Такая категоричная классификация полностью, без всяких отступлений и новаций осуществлена в «Первом старте». Добро здесь достойно представляет начальник школы, а также прогрессивный инженер Гурач, сконструировавший новый планер. Из молодежи в эту шеренгу подверстан только Франек Микутьского. Остальные — как тому и положено быть — жизнерадостны, не чураются шуток и розыгрыша, поют песни, любят поспать, ленятся, удирают с уроков, туго осиливают математические премудрости, влюбляются — лишь один Франек



«Бич божий»

выше этого. Юный, белобрысый и сосредоточенный, он всегда в заботах, и передохнуть ему некогда — то он дирижирует хором, то строго и нелюбезно разбирает проступок товарища, то читает нотации, то помогает инженеру Гурачу довести до кондиции его детище. В своей правильности Франек кажется образцом, которого должны достичь все остальные воспитанники планерной школы.

Обычно о первой роли говорят, что для актера она была школой, что актер здесь нащупывал свой путь. Для Микутьского в «Первом старте» этого нащупы-

вания и поисков не было. Он должен был лишь изображать почти канонические позы и жесты, которые предписаны амплу «правильного человека»: энтузиазм, воодушевленность, порыв, строгость или негодующее презрение. Здесь не требовалось единое образное решение роли, не требовалось осуществление индивидуально понятой сверхзадачи, просто нужно было выполнить комплекс пластических упражнений, как в физзарядке. В этом смысле «первый старт» Микульского оказался фальстартом. Единственное, что задала и предопределила картина



«Ставка
больше,
чем жизнь»



Бучковского в творческой биографии актера, — это «беговую дорожку». Микульский не вышел впоследствии из амплу «правильного человека».

Второй, истинный, старт актера состоялся после большой, четырехлетней паузы и носил название «Часы надежды» (1955, реж. Ян Рыбковский). С этой картины в творческой биографии Микульского началась вереница «людей в мундирах». На экранном его герое можно проследить все перипетии, злоключения и взлеты «правильного человека» в польском кино.

Маленький восточнонемецкий городок Ликс на перешейке между двумя озерами. Рядом — обширное поместье барона фон Ликса, вовремя бежавшего на запад. Через несколько дней, самое большее — через две-три недели, закончится война. В городке расположился польский госпиталь. Кроме того, здесь скопилось большое количество освобожденных военнопленных, бывших узников концлагерей — поляков, французов, итальянцев, русских, американцев. Ощущение вновь обретенной вольности пьянит — по городку перекачивается шумная много-



«Ставка
больше,
чем жизнь»

язычная толпа, поет, танцует, смеется, строит планы на будущее. Из окружения выходит крупная немецкая часть, ее путь к своим пролег через перешеек между озерами, через Ликс. Немецкие войска накапливаются в лесу возле города. Бронированный кулак вот-вот ударит в радостную толпу — оборвутся песни, захлебнется смех, разобьются вдребезги планы на будущее. Единственный человек обязан не допустить этого — поручик Янек, командир горсточки солдат, приданной госпиталю. Янека играет Станислав Микульский.

В фильме два центральных персонажа — начальник госпиталя, доктор Вале́к, и Яне́к. Оба они — «люди правильные», благородные, преданные своему делу, самоотверженные. Тем не менее они не вылеплены по одному образцу, не стереотипны. Доктор и поручик как будто образуют дуэт, контрапунктически дополняют друг друга. Вале́к (Збигнев Юзефович) — с резкими, заостренными чертами лица, он — малословен, замкнут. У Яне́ка — Микольского, несмотря на выправку, деловитость, сосредоточенность, в лице и пластике чувствуется какая-то



затаенная мягкость, лиричность. «Правильные люди» из «Часов надежды» находятся в состоянии конфликта: оба любят одну женщину.

Янека (как и врача) «правильным человеком» делают обстоятельства и долг службы. Подразделение Янека охраняет госпиталь — бойцы маленького отряда должны сражаться против фашистского полка. Среди шумной толпы, упоенной свободой, поручик — один из немногих, кому известна серьезность положения, и единственный, кто благодаря профессиональным навыкам, способен организовать оборону. На Янеке лежит ответственность за судьбы веселящихся, ничего не подозревающих плутов. Своим знанием и долгом поручик отделен от них, выделен. В «Первом старте» герой Микульского являл собой предел нравственного усвершенствования, он был выше своих товарищей, поскольку в нем воплотились высшие ценности. В «Часах надежды» персонаж, сыгранный Микульским, опустился с абстрактных высот на землю, теперь он не выше окружения: другой на его месте поступал бы так же. С поручиком Янеком в бытие «правильного человека» вошел драматизм. На личность эту возложена теперь тяжкая ноша — лицом к лицу встречать обстоятельства, предложенные жизнью, видеть выход и действительно к нему стремиться. «Правильность» молоденького поручика в том и состоит, что он не пасует перед запутанностью военного быта, смело вступает в игру, навязанную реальностью, и ведет эту игру по правилам, продиктованным реальностью.

Через два года после «Часов надежды» Микульский снялся в «Канале» А. Вайды, фильме-призере Каннского фестиваля, фильме, которым «польская школа» заявила о себе во весь голос. Критики, писавшие о картине, часто отмечали одну из финальных сцен. В горящей Варшаве сентября 1944 года по канализационным трубам поручик Задра выводит из окружения отряд повстанцев. Люди движутся среди смрада, по колено в зловонной жиже, боясь прикоснуться к осклизлым стенам. Постепенно основная масса людей отстает, теряется в лабиринте рукавов. К люку, ведущему вверх в относительно тихом районе, добираются лишь трое: сам Задра, писарь с канцелярской книгой и молодой повстанец Смуклый. Потом наступает сцена, о которой мы говорим. Люк закрывают переплетения проволоки. К ней подвешены бомбы, как зловещие плоды, как

«Последний свидетель»



материализованные капли смерти. Встав на камень, вытянувшись, Смуклый пытается разрядить бомбы. Взрыв. Молодого повстанца разносит на куски. Задра расстреливает писаря, вовремя не доложившего, что отряд отстал, и один выбирается на поверхность, чтобы тут же вернуться обратно, на поиски исчезнувшего отряда.

Смуклого играет Станислав Микульский. Подпольный псевдоним удивительно подходит актеру: «смуклый» — по-польски «стройный». Это единственный «сольный» выход актера за всю картину: прежде Смуклый — безвестный, неохарактеризованный — терялся в общей массе. Благодаря своей безвестности и одной этой сцене Смуклый — на наш взгляд — оказывается подлинным героем картины в художественном, эстетическом и бытовом смысле слова.

Смуклый, по существу, персонаж эпизодический. Из безымянной массы бойцов он выделен только тем, что часто попадает в поле зрения камеры. Он знаком нам тем, что примелькался. Частная его линия не требует от него каких-то личных, сугубо индивидуальных действий. Смуклый выполняет лишь то, что предписывают обстоятельства: стреляет в бою, бредет по каналам. Он — чернорабочий войны, безраздельно слившийся с порученным, положенным делом. И не зря именно его — органическую частицу безымянной массы — создатели приводят к последнему люку, за которым спасение и на котором бомбы. Смуклый гибнет, но его смерть коренным образом отличается от гибели иных персонажей. Смерть Смуклого открывает путь для всех, она есть продолжение общего дела. «Правильный человек» в «Канале» слит с этим делом.

Мы не будем подробно говорить о комедии «Ева хочет спать», ярком дивертисменте польского кинематографа, не нашедшем достойного продолжения даже в творчестве своего создателя. Микульский сыграл здесь полицейского Петра, еще одного «правильного человека». В динамичном и взбалмошном мире, нарисованном комедией Хмелевского, в мире, где каждый персонаж лишен стабильности, определенности, постоянно меняется — чистая девушка воспринимается самоубийцей и опасной террористкой, взломщик превращается в полицейского и полицейский во взломщика, солидный «профессор» оказывается наставником жулья, — в этом мире Петр

«Последний свидетель»

оказывается единственным, кто последовательно выполняет дело, вытекающее из его служебного долга и человеческих склонностей. Подробнее скажем о «Покушении» Ежи Пассендорфера, поскольку в этой картине дается иная концепция «правильности», прямо противоположная той, которую утверждал «Канал».

Сюжет фильма Пассендорфера основан на реальном событии — здесь воспроизведены перипетии покушения на крупного гестаповца Кучеру, совершенного подпольщиками в 1943 году. Фильм выдер-



жан в документальной манере, тяготеет к жанру исторической хроники. Кажется, будто цель режиссера — строгая реконструкция фактов. И если фильм драматичен — это прежде всего драматизм самих событий, он не вытекает как будто из ощущений режиссера, вызванных событиями. Герои «Покушения» — молодцы, учатся на подпольных курсах, обдумывают задание, разрабатывают план, готовятся. Потом изображается само покушение: выстрелы, преследование; кроме убитого гестаповца гибнут сами покушающиеся; запоминается эпизод, когда машина с двумя подпольщиками летит с высокого моста в Вислу. Многие — ранены, подпольщикам приходится отбивать своего товарища из госпиталя. Юные конспираторы самоотверженны, целиком поглощены делом: их учеба — это задание, выстрелы в гестаповца — задание, сама их жизнь — не что иное, как задание. Подпольщики не мыслят себя вне дела. Среди них выделяется один — Яцек, герой Микульского, выделяется как естественный человек среди суровых фанатиков долга. Яцек — мягок, он способен мечтать. Среди военных будней он находит место для искреннего, нежного чувства к девушке, подруге по конспиративной работе. Яцек гибнет одним из первых. В отличие от сподвижников у Яцека чувствуется неосознанный им самим, но заметный для зрителя диссонанс с делом. «Правильный человек» «Покушения» утверждает собой не служение, а извечные человеческие ценности, которые оказываются несовместимыми с делом. В этом смысле Яцек воспринимается как антипод Смуцкого, а «Покушение» — как анти-«Канал». Жизненное пространство, где развивается экранный герой Микульского, напоминает опытное поле, на котором вращаются и сталкиваются между собой различные концепции положительного, правильного человека.

«Ева
хочет спать»

На переломе 50-х и 60-х годов актер снимался преимущественно у Пассендорфера: «Сигналы» (1959), «Крещенные огнем» (1963), «Цвета борьбы» (1964). Формула, найденная однажды для героя Микульского — столкновение долга и личных, извечных человеческих чувств, — повторялась в этих картинах более или менее отчетливо. Но, конечно, центральная работа Микульского в это время — снятый в конце 60-х годов восемнадцатисерийный фильм «Ставка больше, чем жизнь». Польский

разведчик Станислав Калицкий, действующий под чужим именем в рядах абвера, перешагнул рамки экрана и стал фактом общественного сознания. Слава Ганса Клосса вплелась в творческую биографию актера.

В социологии культуры есть понятие «интегральный успех». Его применяют к произведениям, завоевавшим широкую популярность, собравшим огромную аудиторию, в несколько раз превышающую среднее число зрителей или читателей, и адресованным не какой-то определенной прослойке публики,



«Ставка больше, чем жизнь»

скажем — интеллектуалам или молодежи, но всему обществу. «Ставка больше, чем жизнь» имела именно такой, «интегральный» успех.

Сериал этот одни смотрели, затаив дыхание, жадно впитывая подвиги неустрашимого разведчика, другие не скрывали своего раздражения, порывались спорить, иногда попросту придирались, но никто не остался равнодушным, все спешили отложить дела, чтобы вовремя усестись перед телевизором, где развернется очередной захватывающий эпизод.

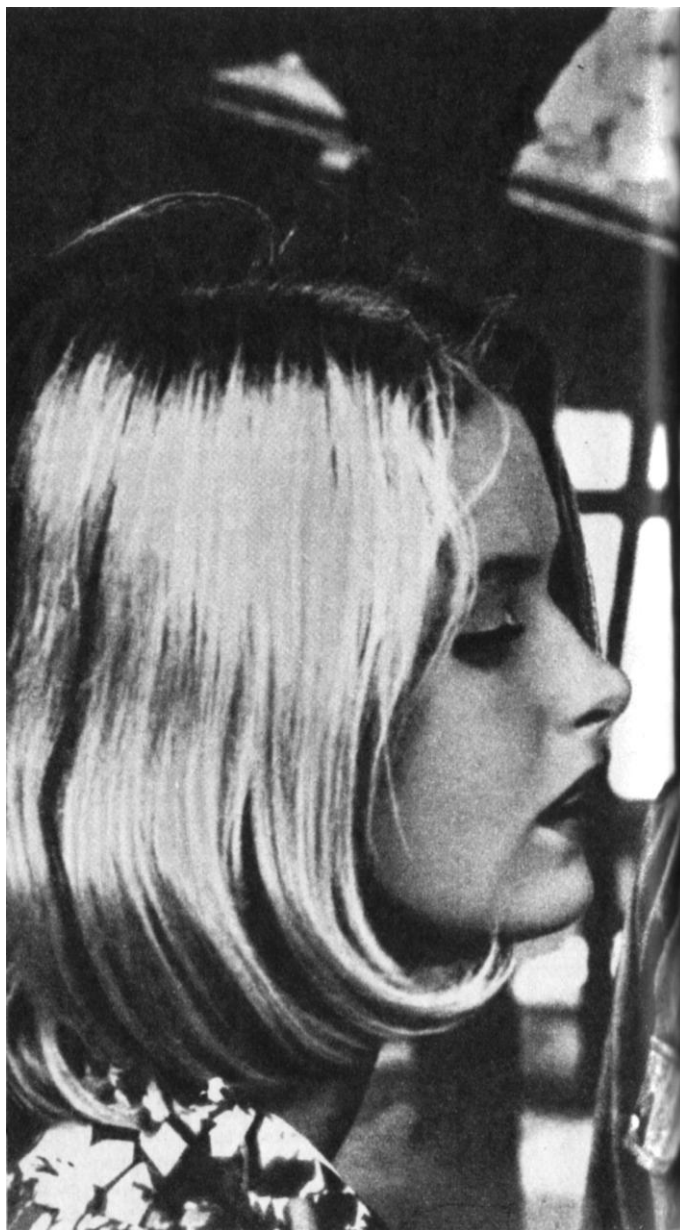
Конечно, «интегральный успех» восемнадцатисерийной картины можно было бы объяснить ее темой. Мировая война — потрясение, пережитое человечеством в начале 40-х годов и не изгладившееся из памяти и в конце шестидесятых... Но сколько произведений, посвященных войне и близких по жанру «Ставке», предано было забвению сразу после их выхода! Видимо, помимо темы было здесь нечто такое, что привлекало, будоражило, волновало сегодняшнего зрителя.

На родине Клосса критика видела в нем потомка героев польского романтизма XIX века. К. Т. Теплиц сравнивал его с заглавным персонажем поэмы Мицкевича Конрадом Валленродом, который пытался изнутри взорвать орден крестоносцев, поработивших Польшу. Критик вынужден был признать, что сравнение не идет на пользу Клоссу: «...он является или прекрасно законспирированным, или наиболее беззаботным Валленродом из всех, кого мы знали до сих пор». Теплиц отказывал Клоссу во внутреннем драматизме, в сложной духовной жизни — этих качеств критик не нашел у лихого агента.

Объяснять успех ссылкой на традицию можно лишь в той стране, где традиция родилась и глубоко укоренилась. Но в 1970 году «Ставка» получила премию телевидения ГДР и тогда же была признана лучшей программой года на шведском телевидении. Популярность фильма перешагнула границы страны — фильм говорил многое не только полякам.

Теоретики телевидения утверждают, что в каждом новом выпуске многосерийного фильма повторяется один и тот же сюжет: меняются персонажи, реквизит, но сам механизм действия остается неизменным. Единственный сюжет восемнадцати выпусков «Ставки» можно назвать «уравнением с одним неизвестным». Посмотрите, как строится здесь фабула: Клосс получает какое-либо конкретное задание. Для его выполнения разведчику приходится иметь дело с небольшим, достаточно ограниченным кругом лиц — врагов и соратников. Вводится затрудняющее, тормозящее обстоятельство: Клоссу известно, что в подпольную сеть проник провокатор, ради успеха порученного дела провокатора необходимо выявить, и Клосс проверяет, испытывает каждого члена организации. Или он не уверен в том, как поведет себя какое-нибудь действующее лицо — например, родственница подлинного Ганса Клосса,

«Крещенные
огнем»





с которой разведчику пришлось встретиться. Клоссу приходится классифицировать, систематизировать людей — определять их возможные действия в осуществляемой операции. Труд систематизации в фильме — основной для героя; когда труд выполнен, дело разрешается почти само собой.

Систематизация, выявление возможной роли означает победу над неопределенностью и многозначностью жизненных обстоятельств. С подобной неопределенностью сталкивается не только разведчик, с ней знаком каждый человек. «Ставка» отнюдь не



«Радужный лук»

живописует экзотику и специфичность шпионского ремесла, она изображает — из серии в серию — будничное, повседневное действие, которым приходится заниматься любому человеку. Картина лишь представляет это действие в необычном эффектном антураже и освещении. Клосс выполняет свое дело ловко, умело, естественно — гораздо искуснее, чем большинство его зрителей. Здесь на помощь вымышленному образу приходят отличные внешние данные актера — его физическая «правильность», натренированность, статность являются гарантией его искус-

ности. Выходя победителем из схватки с неопределенностью (он больше борется с ней, чем с врагами), Клосс оказывается фигурой драматической. Ведь его схватка бесконечна, она в принципе не может раз и навсегда завершиться тотальной победой. Сколько будет длиться жизнь, столько и будет предлагать она все новые и новые обстоятельства существования, которым необходимо противостоять. Вопреки мнению К. Т. Теплица «правильный человек» польского кино не растерял свой драматизм, в «Ставке» этот драматизм значительно заострен.

Недавно мы видели Микульского в венгерском фильме «Подозреваются все» и в польской картине «Последний свидетель». В роли венгерского капитана милиции актер расследовал убийство, совершенное в подъезде густонаселенного, многоквартирного дома — снова боролся с неизвестностью и неопределенностью. В польской ленте он был единственным оставшимся в живых узником концлагеря и через двадцать пять лет после войны разоблачал фашистских преступников, под видом туристов пробравшихся в Польшу, — добивался того, чтоб свершилось дело исторического возмездия. Это пока последние свидания Микульского с советским зрителем. Будем ждать новых встреч.

В. Михалкович

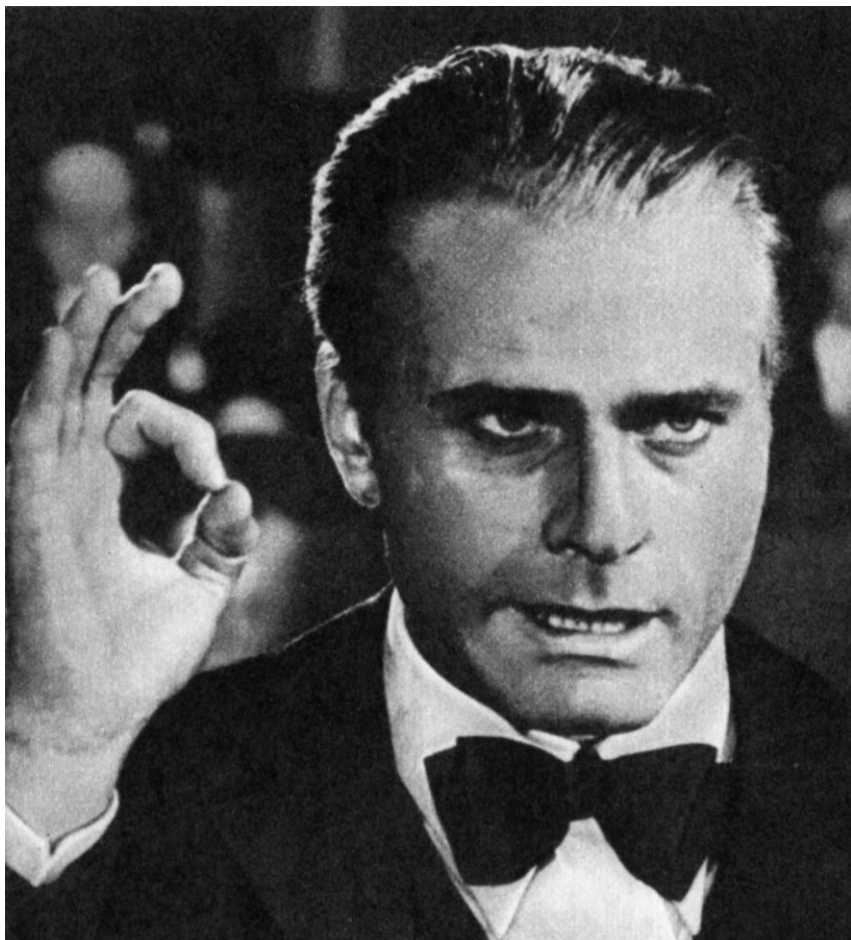


Франко Неро

Сегодня имя молодого итальянского актера Франко Неро известно в Италии и за ее пределами столь же хорошо, как имена маститых Марчелло Мastroяни, Витторио Гассмана, Альберто Сорди, Джан-Мария Волонте и многих других мастеров итальянского кино. Его фамилию в титрах фильмов пишут крупно и броско, как обычно пишут имена кинозвезд. Многочисленные статьи в западных газетах и журналах, часто с налетом дешевой сенсационности и нескромного любопытства к личной жизни актера, толпы почитателей и почитательниц, казалось бы, подтверждают предположение, что Франко Неро — типичный образчик кинозвезды. Между тем анализ ролей актера в фильмах последних четырех лет свидетельствует о поспешности и скоропалительности такого вывода. Из Неро хотели сделать «звезду экрана», поскольку начальный этап его работы в кино давал повод к такому повороту событий.

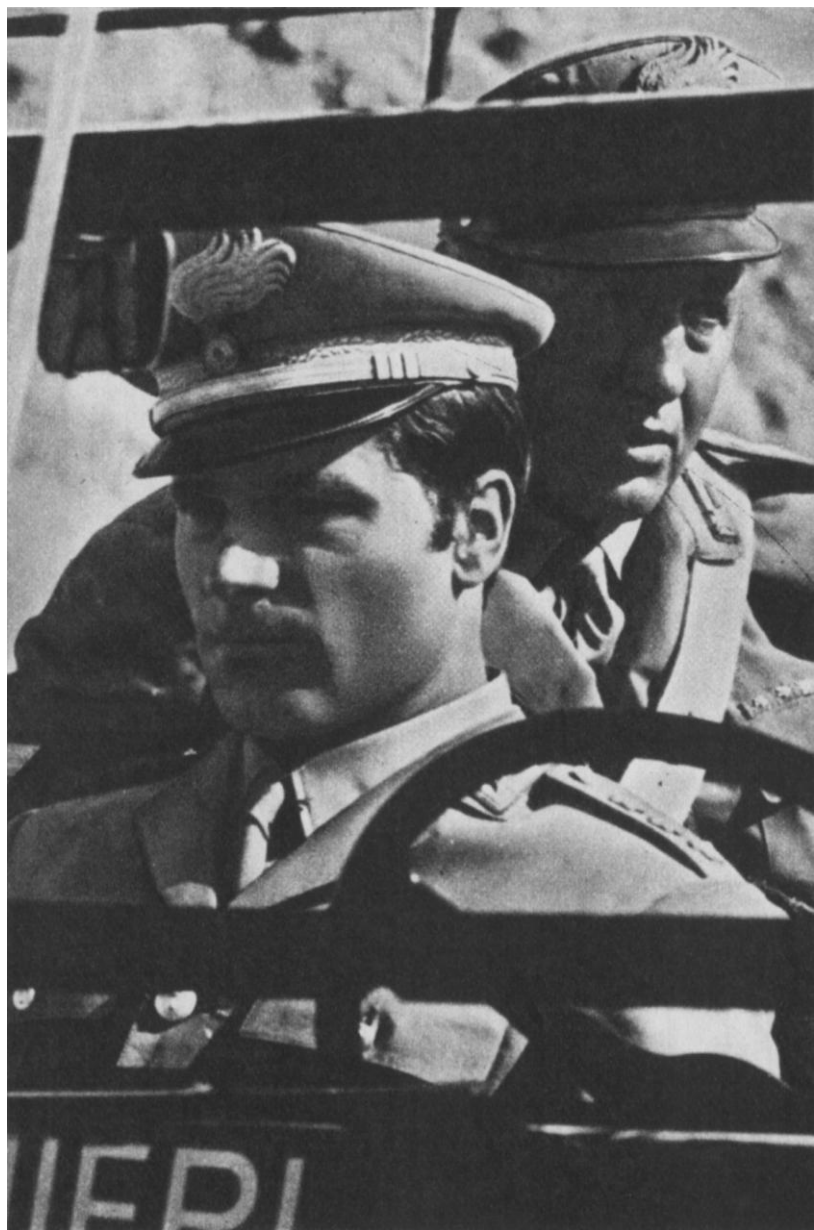
Дебютировав в 1965 году в фильме «Челестина» (реж. К. Лидзани), Неро сразу же получает приглашение от американского режиссера Д. Хастона сыграть роль библейского персонажа Авеля в супербоевике «Библия». Это был один из самых дорогостоящих постановочных фильмов фирмы «Дино Де Лаурентис». Такое предложение никому не известному актеру кажется удивительным только на первый взгляд. В 1965 году, когда Хастон приступал к съемкам фильма, Неро было 24 года. Великолепные внешние данные, спортивная фигура и молодость — все это как нельзя более кстати подходило для пышного костюмного боевика. Играть Авеля было нетрудно или, проще говоря, актеру вообще ничего не нужно было играть, кроме смирения и кротости своего мифического героя. В тот период Хастону

и другим режиссерам, у которых он снимался, нужен был Неро-красавчик, Неро-типаж, а не драматический актер Франко Неро. В середине 60-х годов Неро снимается либо в «спагетти-вестернах» (так критики остроумно окрестили итальянскую разновидность американских вестернов), либо в пышных постановочных боевиках. Одна за другой следуют роли в фильмах «Джанго», «Третий глаз», «Прощай, Техас!», «Камелот». Неро становится весьма популярным среди той части зрителей (и прежде всего — среди подростков), которая видит в кино источник



острых ощущений. Неземные страсти, захватывающие приключения, драки и погони — вот что хотели видеть на экране эти зрители. По сути дела, кино для них — дешевый духовный наркотик, с помощью которого они стремятся уйти от серой и скучной повседневности в мир иллюзии. Из песни слов не выкинешь: Неро играл в таких «экзотических» фильмах. Это время было опасным для актера. Легко завоеванная популярность грозила обернуться полным забвением через несколько лет: ведь brave ковбои, свирепые бандиты или облаченные в римские туники и рыцарские доспехи герои Неро были до одурения похожи друг на друга — различить их можно только по именам. К чести актера следует сказать, что он не захотел довольствоваться перепевом одних и тех же ролей. Он захотел играть людские характеры, а не представлять на экране сумму пороков или добродетелей. Не сразу, не по мановению волшебной палочки Неро превратился в актера социально-политического кино. Произошло это постепенно, не без трудностей.

В 1967 году актер сыграл роль капитана карабинеров Беллоди в фильме Д. Дамиани «Сова появляется днем», экранизации одноименной повести сицилийца Л. Шаша. Эта роль была необычной для Неро, непохожей на то, что он играл до этого. Беллоди — человек кристальной честности, интеллигентный, отважный. Однако не столько эти особенности характера привлекли актера в героя, сколько антимafiaстская тематика картины Дамиани, ее гражданский пафос. С этой картины началось творческое содружество Неро и Дамиани в обличении опаснейшей социальной язвы Италии — мафии. Беллоди в трактовке актера — это еще один Дон Кихот, на этот раз в карабинерской форме. Беллоди — Неро ведет неравную, заранее обреченную на провал борьбу с сицилийской мафией и ее могущественными покровителями в Риме. Против него — вся прогнившая система итальянского капиталистического общества: коррупция, архаичная система правосудия, террор мафистов. И он терпит поражение: мафистский босс дон Антонио, арестованный Беллоди на свой страх и риск, выходит на свободу, у капитана нет против него свидетелей, они убиты мафией... Закон бессилен, преступники торжествуют. Неро играет своего героя в очень сдержанной, даже аскетичной манере, не прибегая к эффектным



жестам и мимике. Только глаза актера — то прищуренные в иронической усмешке, то яростные, то полные бессильной горечи — выражают истинное состояние его героя... И все же первая антимафистская лента Дамиани была далека от совершенства, а образ Беллоди был изрядно романтизирован. По собственному признанию режиссера «ситуация, которая показана в фильме «Сова появляется днем», в таком виде уже редко встречается в Италии». К тому же социальная обличительность картины уже к середине фильма оттеснена на второй план традиционной любовной интригой между Беллоди и женщиной, зависимой от мафии (ее играет Клаудиа Кардинале). Положительно оценивая работу Франко Неро в фильме «Сова появляется днем», мы тем не менее далеки от мысли считать ее эталоном актерского мастерства. Эта роль для актера — своеобразная проба пера, попытка попробовать себя в амплуа социального героя. И попытка эта, как нам кажется, удалась.

После исполнения роли Беллоди о Неро заговорили как об актере больших возможностей, однако столь же интересных ролей пока не было.

Год 1969-й оказался для Неро вдвойне удачным: он сыграл роль Орасио в картине выдающегося испанского режиссера Л. Бунюэля «Тристана» и немца Грубера в фильме «С нами бог» Д. Монтальдо. Играть в картинах Бунюэля трудно, но заманчиво. Режиссер работает только с актерами высокопрофессиональными, подлинными мастерами перевоплощения. Приглашения Неро на одну из главных ролей в «Тристану» свидетельствовало о том, что Бунюэль увидел в нем такого мастера.

Неро играет своего героя, молодого художника, в романтическом ключе. Романтичны его внешность, любовь к Тристане, отрицание фетишей буржуазного мира. Орасио — Неро чувствует себя очень неуютно в Испании 20-х годов XX столетия. Актер играет драму несовместимости нравственных идеалов своего героя с циничным и ханжеским буржуазным миром. Художник терпит поражение, Тристана покидает его, ибо время романтики давно кануло в Лету...

Совершенно в иной, ярко выраженной эмоциональной манере сыграл Неро роль немца-дезертира в антимилитаристском фильме «С нами бог». Разоблачение милитаризма, кастовой солидарности военных, вчерашних противников — немцев и канадцев —

«Сова
появляется
днем»

вот основная тема картины Монтальдо. В основу фильма положено действительное событие, происшедшее в канадском лагере для военнопленных немцев спустя неделю после окончания второй мировой войны. Фашисты-заключенные устроили в лагере... военный суд над немцами-дезертирами и казнили их с молчаливого согласия военной администрации лагеря. Неро играет одного из казненных, мичмана Грубера, играет со страстью, неприкрытой яростью к убийцам в мундирах. Темперамент актера особенно ярко проявляется в финальном эпизоде фильма,



«Сова
появляется
днем»



когда совершается самосуд немцев над немцами. Грубер — Неро с гневом кричит перед смертью: «Война окончена! Убийцы!». И это хлесткое слово в равной мере относится и к фашистам и к канадской администрации. Роль потребовала от актера наивысшего напряжения физических и душевных сил, поскольку Грубер на протяжении всего фильма находится в постоянном нервном напряжении. Без преувеличения можно сказать, что этот герой — «комочек нервов». Трудность исполнения таких ролей заключается в том, что неопытный актер легко может

впасть в крайность: сыграть неврастеника. Но мичман Грубер — Неро несколько не похож на неврастеника. Быстрая смена эмоций у него — результат трагизма ситуации, в которой он оказался... Если в картине «Сова появляется днем» Неро приобщился к антимафистской теме, то в фильме «С нами бог» он впервые столкнулся с антимилитаристской темой.

Поэтому теперь уже кажется закономерным, что после роли Грубера Неро сыграл в том же году роль итальянца-антифашиста в югославской киноэпопее «Битва на Неретве» (реж. В. Булайич). В



«Следствие закончено — забудьте»

фильме Неро отпущено мало времени, у него всего несколько небольших эпизодов, но актер сумел и за это короткое время создать яркий и запоминающийся образ, показать зрителям все этапы нравственного мужания своего героя. Сначала, когда герой Неро попадает в плен к югославским партизанам, он ложно понимает чувство долга, не хочет стрелять по итальянцам-фашистам. Не потому, что они фашисты, а потому, что они итальянцы. Но когда он видит, как беспощадны и жестоки и немецкие и итальянские фашисты, то проникается к ним не-

навистью. Он гибнет, спасая раненых партизан. В какой-то степени образ итальянца-антифашиста, которого играет Франко Неро, плакатен. Это даже не образ, а эскиз к образу. Возможно, что в другом фильме плакатность героя Неро резала бы глаз. Но в гигантской партизанской кинофреске югославского режиссера почти каждый герой плакатен в самом лучшем смысле этого слова. Фильм так насыщен героями, их так много, что подробно охарактеризовать каждого из них авторы фильма просто не могли. Да это и не входило в их замыслы, поскольку



«Битва на Неретве» — это драма войны, а не драма характеров. Каждый из актеров, снимавшихся в фильме — С. Бондарчук, О. Видов, Ю. Бриннер, О. Уэллс, Л. Самарджич и десятки других, — сыграл свою роль с такой силой таланта и достоверности, что изначально запланированная плакатность отошла на второй план — настолько велики обаяние и мастерство этих актеров. И Неро ничуть не уступает им ни в мастерстве, ни в достоверности своего героя.

Как ни интересны роли Франко Неро, сыгранные им в конце 60-х годов, подлинным актером политического кино он стал в начале 70-х. В 1971 году состоялась вторая встреча Неро и Дамиани — в фильме «Признание комиссара полиции прокурору республики». Актер сыграл в этой картине роль помощника прокурора Траини, и сыграл ее блестяще. В одном из интервью он рассказал, как серьезно готовился к этой роли: «Я... перед съемками фильма целый месяц провел в судах, изучал все детали их деятельности, вникал во все подробности. Многое из увиденного пригодилось мне во время съемок». Неро в трактовке образа Траини подчеркивает несамостоятельность своего героя. Молодой юрист считает себя борцом за справедливость, ревнителем буквы закона, тогда как на самом деле он маленький винтик юридической машины, контролируемой конфликтуемыми с законом людьми.

Рафинированный интеллигент, слишком мягкий и честный для продажного общества, — таков Траини — Неро. Только смерть полицейского комиссара Бонавиа открыла глаза молодому помощнику прокурора. Он понял, что бессилён что-либо сделать во имя закона, если мафистам помогает сам Генеральный прокурор Мальта. Об этом свидетельствует финал фильма — встреча Мальты и Траини на лестнице палермского Дворца правосудия. Лицо Траини — Неро тут очень выразительно: уголки губ опущены в презрительной усмешке, лицо бледно как мел. Когда Генеральный прокурор с фальшивым участием спрашивает у него: «У нас что-нибудь не так?», Траини — Неро молчит. Но вся его фигура, лицо и особенно глаза выражают неприкрытую антипатию к судейскому чиновнику высшего ранга. В глазах актера не только немой укор, но и решимость продолжать борьбу и с мафией и с коррупцией юридического аппарата. Дамиани охарактеризовал

«Следствие
закончено —
забудьте»

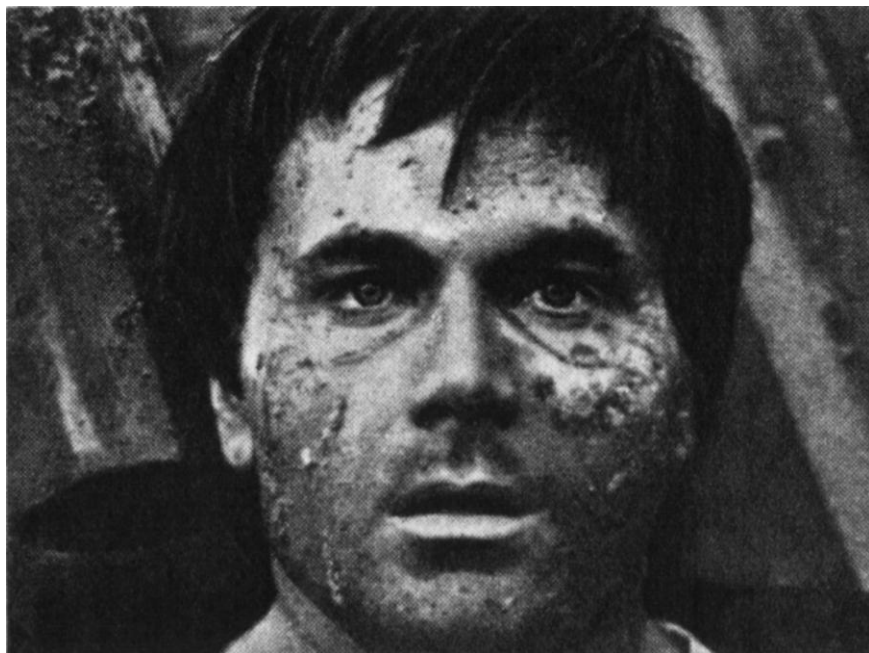




«Следствие
законечно —
забудьте»

тему своего фильма как попытку «обнажения связи между мафией и властью». И отлично справился с воплощением этой темы: фильм получился остро-социальным и обличительным. Неро трактует образ своего героя столь же последовательно и остро. С первого и до последнего кадра фильма он играет одну тему, определяющую суть своего героя, — тему крушения буржуазного мифа.

Совсем иной образ создал Неро в картине «Следствие закончено, забудьте», которую поставил тот же Д. Дамиани. Фильм вышел на экраны Италии



«С нами бог»

«Тихое местечко
в деревне»

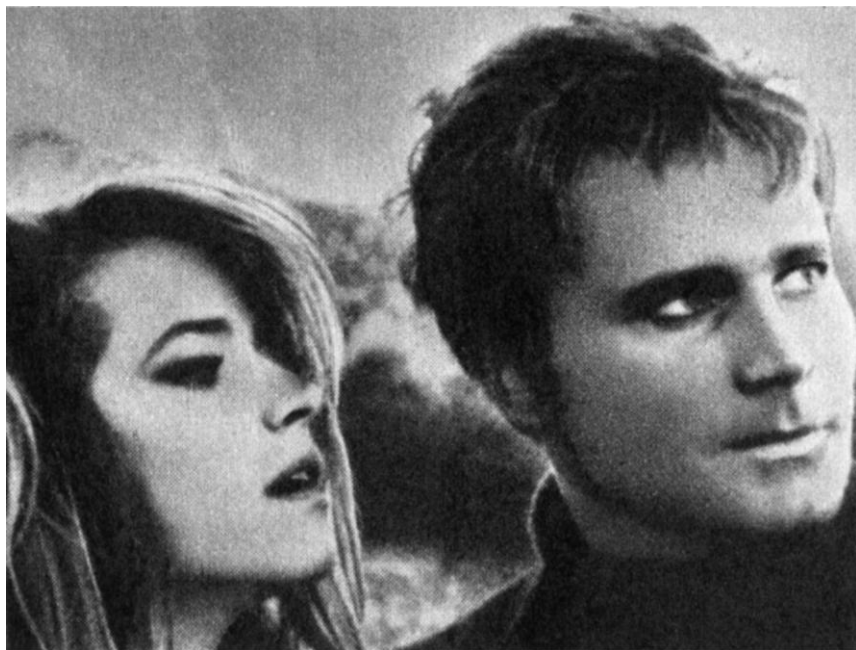


в 1972 году и явно пришелся не по вкусу чиновникам от кино. Уж слишком откровенно рассказано в этой ленте о произволе и беззаконии тюремных властей, об их связях с мафией.

Неро играет архитектора Ванци, который оказался в тюрьме за то, что сбил автомобилем пешехода. Пока идет следствие, он совершает своеобразное путешествие по кругам тюремного ада. Ванци и Траини в чем-то сродни друг другу: оба буржуа средней руки, интеллигенты, воспитанные люди. Только Ванци — не борец. Неро очень так-
180



точно подчеркивает противоречивость его натуры. Архитектор честен, но слабоволен, он благороден и одновременно эгоистичен. Столкновение противоположных черт характера, алогизм поступков — таким актер видит своего героя, таким представляет на наш суд. А суд Ванци заслужил, не юридический, его освобождают из тюрьмы, — суд совести... Потому что, вступив в сделку с мафистами, которые и в тюрьме ведут себя как хозяева (на его глазах убивают человека, неугодного мафии), он запятнал свою совесть и честь. Собственное благополучие



«Насильственное
похищение
лица»

Ванци поставил выше гражданской совести. Выйдя из тюрьмы, он казнит себя за малодушие, ему стыдно, но страх оказывается сильнее стыда...

Беллоди, Траини, Ванци... Всех этих героев объединяет не только то, что они своеобразные жертвы современного буржуазного общества, но и то неблагоприятное обстоятельство, что они одновременно и типичные представители этого общества. Каждый из них воочию убеждается, что буржуазное общество насквозь прогнило, но ни один из них не знает, как изменить его. Не приемля это общество в каких-то

182

частностях, они и не помышляют о его коренном переустройстве и потому не опасны для него. В этом их трагедия, и наиболее ярко она проявляется в образе архитектора Ванци. Заслуга Неро заключается в том, что он сумел «материализовать» эту трагедию.

Следующая роль Франко Неро сыграна им в фильме Ф. Ванчини «Убийство Маттеотти» (1973). Актер сыграл роль Джакомо Маттеотти, социалиста и антифашиста, похищенного и убитого по личному приказу Муссолини в июне 1924 года. Пожалуй, это одна из лучших ролей Франко Неро.

Ему удалось создать благородный образ пламенного трибуна, мужественного борца с фашизмом, честного и зрелого политика. «Под пеплом — огонь» — вот суть образа Маттеотти, каким его сыграл Неро. Такая манера игры актера соответствует режиссерскому стилю фильма — «инквесты», то есть фильма-расследования. Страстный темперамент своего героя Неро демонстрирует только один раз: когда Маттеотти выступает в парламенте по поводу незаконных, фальсифицированных фашистами выборов. Актер не скупится на энергичные, отточенные жесты, его мимика предельно выразительна, а взгляд чуть ли не испепеляет сидящих на скамьях фашистов. Не удивительно, что фашисты убили Маттеотти — такой трибун легко увлечет за собой народные массы, такой борец опасен для любой тирании.

Роль Маттеотти — сороковая в актерской биографии Неро. Это немало для человека, которому нет еще и сорока лет. Однажды он сказал журналистам: «Мне хотелось в каждой из сыгранных ролей подчеркнуть не только национальные признаки, но и «очеловечить» схему. Это удавалось мне в большей или меньшей степени». Да, актер сыграл сорок очень разных ролей, некоторые из них прочно забыты, они из того, костюмно-вестернового периода, когда из него делали идола, «звезду». Другие, их пока не так много, являются настоящим вкладом в прогрессивное итальянское киноискусство. Очень хочется верить, что Франко Неро, актер итальянского политического кино, сыграет еще много интересных ролей. Порукой тому — мастерство и гражданская совесть художника.

Б. Кокоревич



Нобуко Отова

На фоне бескрайнего неба шагает маленькая, хрупкая женщина. Ее плечи прижаты коромыслом, она согнулась под тяжестью кадок с водой. Но упорно, настойчиво нащупывают дрожащие от усталости ноги опору на сыпучей дорожке маленького крутосклонного острова. Тоненькая фигурка актрисы Нобуко Отова в фильме Канэто Синдо «Голый остров» напоминала легкий побег бамбука, который не в состоянии сокрушить сильнейший шквал ветра. Бамбук — этот символ стойкости в японском искусстве — лучше всего характеризует актрису, ее далеко не простой путь в творчестве.

«Голый остров» был для нас не первой встречей с Нобуко Отова. Несколько лет до него на нашем экране демонстрировался фильм Синдо «Трагедия счастливого дракона» (оригинальное название — «Счастливый дракон № 5»). В нем в жанре игрового фильма были воссозданы подлинные факты, связанные с испытанием водородной бомбы на атолле Бикини. Отова сыграла роль жены моряка, пострадавшего от смертоносного пепла. Этот фильм воздействовал на умы зрителей скорее своей документальной основой, чем художественным воплощением, и потому актеры, игравшие в нем, мало запомнились.

Ко времени «Голого острова» Нобуко Отова уже не была новичком в кино. За ее спиной было более сорока ролей. В 1953 году Отова, как лучшая актриса года, получила премию «Голубая лента». Она успела сняться у многих крупных режиссеров японского кино. Однако стойкая маленькая женщина, изо дня в день борющаяся с жизненными невзгодами, с неподатливой природой, — именно эта ее роль в «Голом острове» стала событием. Пришла Отова к этой роли не прямо, не просто, это был результат

не одного только мастерства, но созревшей и страстно выраженной гражданственности.

Начало артистической карьеры Нобуко Отова было вполне обыденным. Нобуко Кадзи — таковы ее настоящие имя и фамилия — родилась в крупном промышленном центре Японии — Кобэ, в 1924 году. Ее рано начали учить музыке и совсем девочкой отдали в школу при старейшем музыкальном ревю Такарадзука. Этот театр родился в результате первого знакомства Японии с западной театральной культурой. Западный по основным принципам му-



«Голый остров»

зыкального ревю, он от местной традиции заимствовал богатство мелодики, принципы танца, исполнение мужских ролей женщинами. В школе при «Музыкальной труппе девушек Такарадзука» («Такарадзука сёдзё кагэкидан») учили петь, танцевать, играть на различных национальных инструментах. Одаренность маленькой Нобуко проявилась сразу, и после успешного завершения учебы, в пятнадцать лет, она была зачислена в основной состав труппы. В течение одиннадцати лет Отова блистает как солистка в этом ныне всемирно известном ревю.

А в 1950 году неожиданно для всех покидает его, чтобы начать сниматься в кино.

Нобуко Отова поступила на студию «Дайэй». Это был период процветания студии — в 1950 году на «Дайэй» Акира Куросава поставил всемирно знаменитый «Расёмон», на «Дайэй» были созданы последние шедевры классика японского кино Кэндзи Мидзогути. Студия оказалась на положении посланника отечественного киноискусства за рубежом, принесшего стране главные премии многих международных кинофестивалей начала 50-х годов.

Молодая Нобуко Отова была замечена сразу. Ее дебют состоялся в фильме «Вершина Девичья» (реж. Кэйго Кимура). Уже на второй год своего пребывания на «Дайэй» Отова снимается у Кэндзи Мидзогути в «Госпоже О-Ю», выступая в паре с прославленной актрисой Кинужэ Танака; у ветерана Тэйносукэ Кинугаса в «Перелетных птицах в поднебесье» она играет вместе со знаменитым Кадзуо Хасэгава. Досужие критики, заметив молодую дебютантку, дали Нобуко Отова прозвище, которое к ней накрепко пристало — «девушка с ямочками, стоимостью в один миллион долларов».

Музыкальность, пластичность, мягкость и женственность, хорошая театральная выучка — все это невольно наталкивало постановщиков на то, чтобы использовать эти природные данные для классического образа японского театра и кино — преданной и самоотверженно любящей гейши. Так, помимо воли актрисы начинало складываться ее экранное амплуа — интеллигентная и тоненькая Отова играет либо скромных и воспитанных девушек из благородной семьи, либо женственно беспомощных, нежных и чутких гейш. И тот и другой образы вообще весьма характерны для интерпретации женского характера в японском фильме.

Возможно, этими традиционными образами и ограничилась бы экранная биография актрисы, если бы не встреча со сценаристом и режиссером Кането Синдо, которая оказалась поворотной в ее судьбе. Канэто Синдо дебютировал в это время на «Дайэй» как режиссер фильмом «Повесть о любимой жене» (1951). Он был среди тех первых режиссеров крупных компаний, которые в начале 50-х годов стремились к производству фильмов, независимому от так называемой «Большой пятерки». До той поры Синдо работал на «Сётику», но вступил в конфликт

с руководством студии, которое отказалось поставить по его сценарию фильм «Фальшивый наряд». Синдо не уступил и вместе со своим другом и единомышленником, режиссером Кодзабуро Ёсимура, вышел из «Сётику». Они объявили о создании своей независимой студии «Киндай эйга кёкай». Однако поначалу студия существовала лишь номинально. Денег для самостоятельной постановки фильмов не было, и Синдо обратился к «Дайэй» с предложением о совместном производстве фильмов. Именно здесь он встретился с Нобуко Отова и пригласил ее на



«Голый остров»

роль жены бедного и неудачливого сценариста в фильме «Повесть о любимой жене». Эта работа положила начало многолетнему и верному сотрудничеству Нобуко Отова и Канэто Синдо. Уже в этом первом фильме прозвучал мотив тяжелой женской доли — постоянный в творчестве Синдо. Этот мотив стал главным в образах, созданных на экране Нобуко Отова.

Успех первых фильмов, поставленных молодой компанией совместно с «Дайэй», дал возможность их автору накопить нужную сумму денег и присту-

пить к постановке своего первого полностью независимого фильма — «Дети атомной бомбы» (другое название «Дети Хиросимы»).

Построенный на основе документальных свидетельств, фильм состоит из ряда новелл, рассказывающих о судьбах детей, переживших атомную катастрофу.

До снятия оккупационного режима никто не решался касаться трагической темы бомбардировок Хиросимы и Нагасаки. Сценарий этого фильма для Канэто Синдо не был случайным: Синдо, сам родом



«Голый остров»

из Хиросимы, в тот роковой день потерял там всю свою семью, и в 1952 году, когда говорить о трагедии Хиросимы стало возможным, он поставил этот фильм. Нобуко Отова играла роль учительницы Такако Исикава, которая спустя семь лет после катастрофы решает навестить родные места — посетить Хиросиму, где она до войны жила и где когда-то работала воспитательницей в детском саду. Роль Такако — незамысловата; это та нить, которая связывает отдельные эпизоды фильма. Такако активно не вмешивается в судьбу детей, которых разыски-

вает, и только одного из них, осиротевшего внука старого слуги их семьи, маленького Таро, она увозит с собой из Хиросимы. И все же эта, казалось бы, рядовая роль популярной к тому времени актрисы круто изменила ее судьбу.

Дело в том, что актеры в Японии, связанные контрактом с одной из крупных компаний, не имеют права сниматься в фильмах другой компании. Возникло это правило в результате обоюдной договоренности членов «Большой пятерки», дабы прекратить практику переманивания кинозвезд друг



у друга. Этого пункта контракта очень строго придерживались. И чтобы сняться в маленькой, бедной капиталом и возможностями студии «Киндай эйга кёкай» в фильме «Дети атомной бомбы», Нобуко Отова рвет контракт с крупной и перспективной студией «Дайэй».

Предоставим слово самой актрисе:

«Мне очень хотелось сняться в роли учительницы Такако Исикава в фильме Канэто Синдо «Дети атомной бомбы». Этот фильм был в плане компании, но руководство «Дайэй», испугавшись возможного недовольства американцев (напомним, что оккупационный режим был в 1951 году снят и формальных прав на вмешательство во внутренние вопросы страны у американцев уже не было), в последний момент наотрез отказалось запустить картину в производство. Я считала своим долгом сняться в картине, в которой впервые в мировом кино говорилось во весь голос об ужасах атомной войны. Так я ушла из «Дайэй» и стала полноправным членом «Киндай эйга кёкай».

Во время съемок в самой Хиросиме Нобуко Отова сталкивалась с многими людьми, пострадавшими от атомной катастрофы, разговаривала с ними, узнавала о трагических последствиях бомбардировки, которые тогда еще скрывались от глаз общественности. Месяцы съемок фильма стали для актрисы уроком гражданской ответственности и наложили отпечаток на весь последующий ее путь в искусстве. Знаменательны ее слова, сказанные пишущему эти строки в Москве, — «после «Детей атомной бомбы» я нашла наконец свое истинное призвание».

Порвав с компанией «Дайэй», Нобуко Отова стала «фри» — этим английским словом в Японии называют актеров, не связанных договорными обязательствами ни с одной из студий «Большой пятерки». Быть «фри» — это, с одной стороны, означает определенную свободу в выборе ролей, с другой — некоторую неопределенность положения в мире японского кино. Правда, Нобуко Отова стала полноправным членом «Киндай эйга кёкай», но, как уже было сказано, компания эта была бедна возможностями, и прожить, снимаясь только в ее фильмах, было почти невозможно. Правда, для Нобуко Отова быть «фри» оказалось удачей. Она работала много и, по ее словам, снялась до лета 1971 года более чем в ста фильмах. Снимали ее такие крупные режиссеры, как Хэйно-

«Сегодня жить —
умереть завтра»

сукэ Госё, Сиро Тоёда, Кэйсукэ Киносита, Кодзабуро Ёсимура и, конечно, Канэто Синдо. Характерно, что, кроме последнего, все они тяготеют к традиционным жанрам и к канонической трактовке женского характера. Традиционная тема жертвенности японской женщины, ее преданности любимому человеку, детям, самоотверженная любовь, скрещенная с мотивом страданий, — стали центральной темой ее творчества.

Такова дочь бедного сапожника, которая под прозвищем «Пион» продана в гейши (фильм Канэто



Синдо «Жизнь в миниатюре»). Героине посчастливилось выкупиться, но, переходя из рук одного содержателя к другому, ей так и не удается вырваться из сети опутавших ее обязательств.

Такова Фудзико Сиракава, молоденькой девушкой выданная замуж за лавочника. Она узнает о связи мужа со служанкой. Растит своего сына и сына, рожденного служанкой. Потом умирает муж. Один из мальчиков погибает на войне, а другой идет по следам отца — насилует молодую служанку. Фудзико ничего не остается, как взять ребенка, родившегося от этой связи, и постараться поставить его на ноги. Эта повесть о многострадальной судьбе женщины, безропотно склонившейся перед обычаями, названа ее автором, Канэто Синдо, просто — «Жизнь женщины» (1953).

Такова опустившаяся гейша, прозванная «Питон» за свое пристрастие к пьянству, в фильме Хэйносукэ Госё «Гостиница в Осака» (1954) и многие, многие другие.

Во всех этих фильмах царят страдание и грусть, верх берет предопределенность и бесповоротность жизненного пути. Мягкостью, женственностью, нежным лиризмом окрашивает эти образы Нобуко Отова. И потому полной неожиданностью оказалась иная черта ее дарования — яркая эксцентрика, которую она проявила в некоторых фильмах Канэто Синдо.

Исследование характеров городского дна, которым увлекся Синдо в середине 50-х годов, дало Нобуко Отова возможность попробовать силы в новом амплуа. Если в предыдущих фильмах она играла женщин, находящихся на самой низкой ступени общественной лестницы, рисовала их жертвами общества, беспомощно покоровшимися судьбе, то в фильме Синдо «Сточная канава» (1954) глуповатая проститутка Цуру персонаж совершенно иной. Предельно вульгарная и крикливая, в ярком кимоно, с цветком, воткнутым в распущенные пышные волосы, Цуру — воплощение пошлости. Но Отова не удовлетворяется такой односторонней характеристикой своей героини. Она наделяет ее бесконечной добротой, готовностью жертвовать собой, хотя все эти качества скрыты под внешней вульгарностью. В ее Цуру нет желания мстить двум проходимцам, продавшим ее в публичный дом. Необычайная сила жизни толкает ее вперед, не дает отчаяться и озлобиться. Отова испытывала определенный интерес

«Чертова баба»



к этой роли, малопохожей на другие ее работы. Об этом свидетельствует ее характеристика Канэто Синдо как человека, «который как художник не стоит на месте, постоянно ищет новое, и потому я так люблю с ним работать».

Самым неожиданным образом проявила себя Нобуко Отова в сатирической комедии Канэто Синдо «Сильная женщина, слабый мужчина» (1968). Это фильм о современности, о нравах нашего времени, с необычной для японского кино интерпретацией женского характера — сильного, активного, самостоятельного.

Поначалу в фильме встречаешь устойчивые мотивы творчества Синдо — шахтерский поселок, показанный с искренностью и правдивостью ранних «независимых» лент, быт разоренной шахтерской семьи, когда при сообщении о появлении налогового инспектора телевизор (правда, это уже нечто новое в живописании антуража нищеты!) прячут в пустой картонный ящик — нищета, так нищета! И Фумико, которую играет Отова, и ее дочь Кимико, не желая поддаваться, казалось бы, безнадежным обстоятельствам, отправляются в Киото в поисках работы. Их первые шаги в городе, согласие делать все, что угодно, только бы работать — это все мотивы старых фильмов Синдо.

Но потом действие переносится в «Салон Неглиже» и начинается фантасмагория. В этом странном военизированном кабаре, являющемся данью ностальгии владельца по своему прошлому, девушки обслуживают посетителей в прозрачных пеньюарах. Именно здесь мать и дочь получают наконец работу. Обстановка в «Салоне» одобрена основательной порцией скабрёзных острот, женщины отдают честь клиентам. Мать бьется как рыба об лед, чтобы выдать дочь за придурковатого Гамбэя, но семья этого богатого крестьянина делает все, чтобы опорочить предприимчивую девицу Кимико и раскрыть глаза увлеченному молодому человеку. Нашла коса на камень, и хорошо продуманный план обольщения рухнул. Все это поставлено в быстром темпе, занято, живо, но кончается в меру грустно — дочь отвергнута, мать жестоко избита, и все надо начинать сначала.

Однако трагедии здесь нет, ибо жизненные силы матери, этой «сильной женщины», простой и энергичной, придают всей истории оптимистический

«Черные кошки
в бамбуковых
зарослях»





«Человек»

оттенок. Нобуко Отова талантливо и ярко сыграла свою Фумико, которая быстро научается вымогать из клиентов деньги. Все это сыграно задорно, весело, средствами острой эксцентрики. Жизненная сила героини Отова такова, что даже очередной проступок ее безвольного мужа, изнасиловавшего тем временем какую-то слабоумную девицу, не может лишить ее надежды на будущее. Она отправляется домой, улаживает дела мужа и возвращается в Киото, чтобы вновь приняться за устройство благополучия своей семьи.



«Человек»

Более трагично выглядит героиня фильма «Чертова баба» (1964) — роль, также решенная нетрадиционными средствами. Немолодая женщина и ее сноха в эпоху междоусобных войн существуют за счет того, что убивают дезертиров или просто случайно отбившихся от своих отрядов самураев, снимают с них доспехи и оружие и продажей награбленного зарабатывают себе на жизнь. Между младшей из женщин и вернувшимся с войны соседом вспыхивает любовь. Ее свекровь, роль которой исполняет Отова, смотрит на них с черной завистью.

Отова играет здесь и трагедию старения, и трагедию ревности, и трагедию бессилия, не способного вернуть прошлое. В «Чертовой бабе» скрестилась страшная реальность войны с острыми эротическими сценами, нарисованными с фантастичностью, порой переходящей в символику.

Та же тема страданий от войны, но уже в форме старинной легенды, прозвучала в фильме Синдо «Черные кошки в бамбуковых зарослях» (1968). Этот фильм тоже возвращает нас в японское средневековье, в пору междоусобных войн. В одинокой заброшенной хижине живут женщина средних лет и ее юная сноха. Сын три года назад ушел на войну и исчез. В дом врывается банда самураев, насилуют и убивают женщин. Души убитых превращаются в черных кошек, которые клянутся мстить за позор и убийство. Обретая время от времени человеческий облик, женщины-оборотни завлекают в свой заколдованный дом самураев и перегрызают им горло.

Нобуко Отова играет старшую из женщин. В этом фильме, где все странно, красиво и пронизано эротикой, сама Отова также загадочна, нежна и обольстительна. В тончайших развевающихся кимоно она таинственно плывет по заколдованному дому, вместе с красоткой снохой завлекает в дом самураев, чтобы потом помочь их убить. Она танцует странные ритуальные танцы и время от времени припадает к бочке с водой, вполне по-кошачьи лакает из нее воду, чтобы напомнить зрителям, что она заколдованная кошка.

Эту сложную роль, балансируя на грани фантастики и реальности, Отова сыграла с удивительной страстностью и темпераментом. В процессе создания образа ей несомненно пришла на помощь профессиональная выучка, свободное владение старинными танцевальными движениями, интересный грим, напоминающий маски традиционного театра Но.

Увлечение Синдо исследованием чувственного мира человека, характерное для его творчества второй половины 60-х годов, привело к причудливым и странным образам в творчестве актрисы. В фильме «Инстинкт» (1966) она играет служанку, которая старательно пытается излечить от импотенции своего нелюдимого хозяина. В этой местами натуралистически неприятной картине скрещиваются две актерские манеры — условная игра Хидэо Кандзэ, в прошлом актера театра Но, и бытовая трактовка

роли Нобуко Отова, которая расцвела ее множеством реалистических деталей. За эту работу Отова вновь получила «Голубую ленту», как за лучшую второстепенную женскую роль года. Эротические мотивы пронизывают и роль стареющей жены в фильме «Источник секса» (1967), где она, играя всепрощающую жену чрезмерно сексуального мужа, возвращается к своим прежним мотивам преданности и молчаливого терпения.

Страшный образ потерявшей человеческий облик женщины Отова сыграла в фильме «Человек» (1962).



«Источник секса»

«Я пытался выбрать четыре простейших характера и поставить их в крайнюю ситуацию. Я бросил их в одиночество, в неприкрашенную примитивную действительность. Отрезанные от всего окружающего, они в этой ситуации обнажаются полностью», — писал Синдо.

Четверо — трое мужчин и одна женщина — попадают на маленьком суденышке в жестокий шторм. Более пятидесяти дней их носит по океану. Кончилась еда, питье. Обезумев от голода, один из мужчин убивает самого молодого, чтобы его съесть. Но

есть человеческое мясо они не в силах и труп сбрасывают в море. Все это происходит на глазах у женщины, которую играет Нобуко Отова. И когда наконец приходит спасение, женщина не выдерживает и кончает с собой, бросившись в море.

Только зная способности своих постоянных актеров — Нобуко Отова и Тайдзи Тонояма, Синдо мог рассчитывать на то, что актеры смогут донести до зрителей всю меру физических и нравственных страданий, которые пережили его герои. Нобуко Отова поистине страшна, когда, исхудавшая, с блуждающими глазами, она пытается остановить преступление. А потом ее потухший взор выражает то освободительное безумие, которое приводит ее к самоубийству.

Все эти работы актрисы свидетельствуют о богатстве красок в ее палитре, о мудром, зрелом таланте, которому подвластно изобразить всю гамму чувств, свойственных человеку. И все же наиболее полно она выразила себя в двух фильмах — «Голом острове» и «Обнаженных девятнадцатилетних».

«Голый остров» был художническим подвигом. Заслуга появления этого фильма равно ложится на всех участников съемочной группы, которая в труднейших условиях, в течение нескольких месяцев создала одно из наиболее поэтичных произведений современного киноискусства.

Снять этот фильм было давней мечтой Синдо, но долгие годы не хватало средств. Когда же некоторая сумма была собрана, захваченные энтузиазмом режиссера члены съемочной группы решили работать даром, в течение съемок жить одной семьей, питаться из одного котла.

Про актеров, исполнителей главных ролей, а это были давние друзья режиссера — Нобуко Отова и Тайдзи Тонояма, Синдо написал после завершения съемок: «В условиях современного кинематографа обстановка и метод работы, в которых находились эти два человека, похожи на неправду».

Отова и Тонояма вели себя мужественно. Под палящим солнцем, под проливным дождем, в течение двух съемочных месяцев, они жили жизнью нищих крестьян. Отова старательно училась сложному искусству гребли одним веслом — ведь движения должны были производить впечатление привычных, автоматических. Надо было самой ловко сбрасывать якорь, крепить лодку. Как-то при съемке

очередного дубля Отова от переутомления и жары потеряла сознание и упала в воду. Ей был срочно сделан укол, и, немного отдышавшись и просушив одежду, она снова приступила к съемкам — все понимали, как дорог каждый рабочий день.

Самым трудным было с видимой сноровкой носить на коромысле тяжелые кадки с водой. Эти кадки были предусмотрительно сделаны двух видов — одни такие, какими крестьяне пользуются в действительности (Синдо потом признался, что попытался было поднять такую, но пошатнулся под ее тяже-



стью). Эти кадры использовались при съемке крупных планов. Другие, с двойным дном, актеры носили на общих планах. Но и эти были достаточно тяжелыми. Потом, когда съемки на острове были завершены, подсчитали, что актеры более восьмидесяти раз поднялись со своим тяжелым грузом на крутую вершину острова. И если для крепкого Тоноямы это были просто трудные съемки, то для изящной Отовы выдержать эту работу было подвигом.

Актеры были поставлены в труднейшую ситуацию не только условиями съемки. Ведь «Голый остров» был задуман как фильм без речи. В нем звучали только естественные шумы природы и музыка. И потому на актеров легла двойная нагрузка. Молча, без выручающих слов, должны были они прожить на экране трудную, а временами трагичную жизнь крестьянской четы, которая на маленьком, лишенном пресной воды острове, выращивает бататы — единственное средство их скромного существования. Отова во всех своих физических действиях, в психологических состояниях — в том, как она готовит скудный завтрак, как справляется со своим нехитрым хозяйством, чтобы быстрее взяться за весло, как поливает маленькие ростки батата, в том, с каким наслаждением опускается в кадку с водой (традиционную японскую ванну) для ежевечернего купания, — во всех этих жизненных проявлениях актриса достоверна, естественна и выразительна.

По сути дела, этот фильм — энциклопедия крестьянского труда. Нам показана жизнь семьи на протяжении четырех времен года. И тоненькая Отова, за которой пристально следит объектив камеры, ловко и споро выворачивает из земли огромную корягу, собирает под проливным осенним ливнем водоросли, а в долгие зимние вечера плетет соломенные сандалии — варадзи. Естественность ее поведения превращает фильм в тайком подсмотренный документ хроники.

Лишь однажды на протяжении фильма Отове дано сыграть всплеск эмоций. Впервые, когда ее меньший сынишка поймал большую рыбу «тай» — верный доход для их маленького бюджета. В этом эпизоде звучит ее громкий веселый смех. И вторично, в самые трагичные мгновения ее жизни. Умирает ее старший сын. Молча, в строгом соответствии с обычаем, ведет себя она на похоронах. Так же молча склоняется в традиционном поклоне перед



пришедшими провожать мальчика в его последний путь. И только на следующий день, когда она, как всегда, принимается поливать жадные к воде ростки батата, в ней горячей волной поднимается ненависть к этой нищей тяжелой жизни, к этой вечно жаждущей земле, протест против несправедливости судьбы, отнявшей жизнь у ее ребенка. В приступе безумной ярости выливает она воду из принесенных с таким трудом кадок, вырывает слабые ростки батата, топчет их и затем разражается громким отчаянным рыданием, вгрызаясь телом и руками в эту беспощадную, неласковую землю. А через несколько мгновений, взглянув на всепонижающего, но молчаливого мужа, она собирается с силами, встает и принимается вновь поливать растения.

Отова сыграла необычайно талантливо. Образ получился достоверным и конкретным, а одновременно и глубоко символичным — он несет в себе мудрость жизнестойкости человека, смысл существования на земле, огромную силу материнской любви.

Материнская любовь — суть роли Отова и в фильме Синдо «Обнаженные девятнадцатилетние» (1970; в советском прокате — «Сегодня жить — умереть завтра»).

Фильм поставлен на подлинном материале. Японские газеты сообщили о девятнадцатилетнем парне, приехавшем из деревни в Токио в поисках работы. Парень совершил четыре немотивированных убийства, а затем был схвачен. Этот случай привлек внимание Синдо. Его заинтересовали, во-первых, причины юношеской преступности, пышным цветом расцветшей на фоне громких экономических успехов страны, а, во-вторых, тема женской судьбы. Его взволновала судьба матери преступника, нищей крестьянки, вырастившей восьмерых детей. Ему хотелось понять ее долю вины в трагической судьбе сына.

Отова, как всегда, серьезно отнеслась к этой работе. Вот что она рассказала: «Актер всегда исходит из образа, предложенного драматургом, и из своего личного опыта. Я внимательно прочитала сценарий и попыталась представить себе свою героиню. Но так как речь шла о действительном случае, я решила встретиться с прототипом своей героини. Оказалось, что мои первоначальные представления были ложными... Когда прошло замешательство, я снова

«Сильная женщина,
слабый мужчина»

принялась за работу. Поездка к этой женщине дала толчок творчеству. Я думала, что увижу женщину мрачную, необщительную, угрюмую. А она оказалась неграмотной, бедной, простой, доброй и сердечной — такой я и попыталась ее показать».

Мать в этом фильме — типичный образец бессловесной японки. Она принимает как должное все удары судьбы, не пытается им противиться, а лишь всеми силами стремится как-то прокормить детей. В финале фильма, во время свидания с сыном-убийцей, она падает на колени и рыдая просит у него прощения.

Отова не боится в этом фильме выглядеть старой и некрасивой. Ее серое, измученное нищетой и невзгодами лицо почти бесстрастно. Она продолжила в этой работе свою постоянную тему — тему страданий, тему безропотного мучительного существования, из которого ее герои, за редким исключением, не знают выхода.

Нобуко Отова живется трудно. Последние годы она снимается только в фильмах компании «Киндай эйга кёкай». Японские актеры вообще не знают баснословных гонораров своих западных собратьев — это труженики, которые потом и кровью бьются за свое место в мире кинематографа. Тем сложнее жизнь Отова, ибо маленькая студия, в которой она себя чувствует как дома, много платит ей и подавно не в состоянии. Актриса постоянно участвует в серийной телевизионной передаче «Мама сейчас вернется», но работа на телевидении оплачивается и вовсе из рук вон плохо. Изредка она выступает на подмостках театра. Ее последняя работа — роль в пьесе «Сдаем в аренду детей» драматурга Кодзи Уно, которая шла в театре «Тохо гэйдзюцудза».

И тем не менее эта актриса, достаточно знаменитая, не идет на заработки в коммерческий кинематограф. Она остается верной своим взглядам на искусство, которое, как она сама выразилась, «должно приносить пользу людям, апеллировать к их совести, к их сознательности».

И. Генс

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Фильмография

Хорст

Бухгольц

(род. 1933)

1955 — «Марианна моей юности» (реж. Ж. Дювивье), «Небо без звезд» (реж. Г. Койтнер); 1956 — «Незрелая молодежь» (реж. Г. Трасслер), «Регина» (реж. Г. Браун); 1957 — «Властелин без короны» (реж. Г. Браун), «Робинзон не должен умереть» (реж. Й. фон Баки), «Признания авантюриста Феликса Круля» (реж. К. Гоффман), «Мой малыш» (реж. Г. Койтнер); 1958 — «Конечная остановка — любовь» (реж. Г. Трасслер); 1959 — «Воскресение» (реж. Р. Хансен), «Тигровая бухта» (реж. Д. Ли-Томпсон), «Корабль мертвецов» (реж. Г. Трасслер); 1960 — «Великолепная семерка» (реж. Д. Старджес); 1961 — «Фанни» (реж. Д. Логан), «Раз, два, три» (реж. Б. Уайлдер); 1963 — «Девять часов до Рамы» (реж. М. Робсон), «Скуа» (реж. Д. Дамиани); 1964 — «Наш человек в Стамбуле» (реж. А. Исаси); 1965 — «Новые приключения Марко Поло»; 1967 — «Джонни Банко» (реж. И. Аллегре), «Как, когда, почему» (реж. А. Пьетранджели); 1971 — «Спаситель» (реж. М. Мардор); 1975 — «Кэзмаунтское убийство» (реж. К. Занусси).

Лино

Вентура

(род. 1919)

1953 — «Не тронь добычу» (реж. Ж. Беккер); 1954 — «Облава на блатных» (реж.

А. Декуэн); 1956 — «Закон улиц» (реж. Р. Абиб), «Немедленное действие» (реж. М. Лабро), «Преступление и наказание» (реж. Ж. Лампен); 1957 — «Включен красный свет» (реж. Ж. Гранжье), «Станный господин Стев» (реж. Р. Байи), «Осталось жить три дня» (реж. Ж. Гранжье), «Лифт на эшафот» (реж. Л. Малль). «Эти дамы предпочитают мамбо» (реж. Б. Бордери), «Мегрэ ставит ловушку» (реж. Ж. Делануа), «Монпарнас, 19» (реж. Ж. Беккер), «Горилла приветствует вас» (реж. Б. Бордери); 1958 — «Хищник выпущен на волю» (реж. М. Лабро), «Мари-Октябрь» (реж. Ж. Дювивье), «Отсрочка для живого» (реж. В. Меранда), «Двенадцать по башенным часам» (реж. Г. Радвани); 1959 — «Свидетель в городе» (реж. Э. Молинаро), «Улица Монмартр, 145» (реж. Ж. Гранжье), «Взвесь весь риск» (реж. К. Сотэ), «Тайны Ангора» (реж. В. Ди Серле), «Дорога школьников» (реж. М. Буарон); 1960 — «Такси в Тобрук» (реж. Д. Де Ла Пательер), «Девушка в витрине» (реж. Л. Эммер); 1961 — «Лодка Эмиля» (реж. Д. Де Ла Пательер), «Львы выпущены на волю» (реж. А. Верней), «Ранние утра» (реж. Ж. Одри), «Дьявол и десять заповедей» (реж. Ж. Дювивье), «Страшный суд» (реж. В. Де Сика); 1962 — «Кармен-63» (реж. К. Галлоне); 1964 — «Фальшивые бороды» (реж. Ж. Лотнэ), «Сто тысяч долларов на солнце» (реж. А. Верней); 1968 — «Искатели приключений» (реж. Р. Энрико); 1969 — «Клан сицилийцев» (реж. А. Верней); 1970 —

«Последнее известное место жительства» (реж. Х. Джованни). «Хищник» (реж. Х. Джованни): 1972 — «Армия теней» (реж. Ж.-П. Мельвиль); 1973 — «Ромовый бульвар» (реж. Р. Энрико); 1974 — «Клетка» (реж. П. Гранье-Дефер), «Пощечина» (реж. Ж. Пуакрено), «Зануда» (реж. Э. Молинаро)

Фэй

Данауэй

1966 — «Хэппенинг» (реж. Э. Сильверстейн), «Торопливый закат солнца» (реж. О. Преминджер); 1967 — «Бонни и Клайд» (реж. А. Пени); 1968 — «Дело Томаса Крауна» (реж. Н. Джоисон), «Возлюбленные» (реж. В. Де Сика); 1969 — «Сделка» (реж. Э. Казан), «Необычный моряк» (реж. Д. Франкенхэймер); 1970 — «Маленький большой человек» (реж. А. Пени), «Головоломка с трудным ребенком» (реж. Д. Шэтцберг); 1971 — «Дом под деревьями» (реж. Р. Клеман), «Доктор» (реж. Ф. Пэрри), «Оклахома, как она есть» (реж. С. Креймер); 1972 — «Фиолетовая змея» (реж. Д. Лоренс), «Ради женщины, которую я люблю». «Три мушкетера» (реж. Р. Лестер); 1974 — «Китайский квартал» (реж. Р. Полански); 1975 — «Многоэтажный ад» (реж. Д. Гуиллермин), «Три дня Кондора» (реж. С. Поллак).

Ча

Жанг

1962 — «Однажды осенью» («Однажды в начале осени») (реж. Тху Ван, Хай Нинь); 1963 — «Девушка из Бай-Шао» («Ты Хау») (реж. Фам Ки Нам, Нгуен Ван Куа); 1965 — «Плавающая деревня» («Деревня над водой») (реж. Чан Ву, Тху Тхань); 1966 — «Огонь в джунглях» (реж. Фам Ван Хоа); 1969 — «Борьба продолжается» (реж. Нгуен Хак Лай, Хоанг Тхай); 1972 — «Семнадцатая параллель: дни и ночи» (реж. Хай Нинь); 1973 — «Девочка из Ханоя» (реж. Хай Нинь).

Мани

Кишш

(1911—1971)

1936 — «Кафе Москва» (реж. И. Секей); 1937 — «Вики» (реж. М. Келети), «История юноши Ности и Марии Тот» (реж. И. Секей); 1938 — «Борча в Америке» (реж. М. Келети). «Солнце сияет» (реж. Л. Калмар). «Размещение на постой» (реж. Ш. Златони); 1940 — «Да или нет?» (реж. В. Банки). «Много шума из-за Эмми» (реж. Ш. Златони). «Шутник и шляпа» (реж. Э. Мартонфи). «Семь сливовых деревьев» (реж. Ф. Подманицки); 1941 — «Ярмарка девиц» (реж. Ф. Подманицки); 1942 — «Сердце останавливается» (реж. Л. Калмар); 1943 — «Я вижу тебя в мечте» (реж. Я. Васари), «Дьявольский наездник» и «Штормовая бригада» (реж. И. Лазар), «Темь и свет» (реж. К. Тюдош); 1945 — «Учительница» (реж. М. Келети); 1950 — «Случай на ярмарке» (реж. К. Надашди, Л. Ронади); 1951 — «Боевое крепление» (реж. Ф. Бон); 1952 — «Буря» (реж. З. Фабри); 1953 — «Пятница. 13» (реж. М. Келети), «Девушка сегодняшнего дня»; 1954 — «Выше голову» (реж. М. Келети); 1955 — «Любовная карета». «Ночь над Будапештом». «Карусель» (все — реж. З. Фабри); 1956 — «Господин учитель Ганибал» (реж. З. Фабри), «Чудесный нападающий» (реж. М. Келети); 1957 — «Лихорадка» (реж. В. Гертлер), «Приключение в Герольштейне» (реж. З. Фаркаш), «Легенда окраины» (реж. Ф. Мариашши); 1958 — «Железный цветок» (реж. Я. Хершко). «Боганч» (реж. Т. Фехер); 1959 — «Вчера» (реж. М. Келети), «Граница в нескольких шагах» (реж. М. Келети), «39-я бригада» (реж. К. Макк), «С субботы до понедельника» (реж. Г. Месарош); 1960 — «Мама против этого» и «Будь добрым до самой смерти» (реж. Л. Ронади), «Рангом ниже» (реж. Ф. Бан), «Три звезды» (реж. З. Варкони); 1961 — «Апрельская тревога» (реж. П. Золнаи), «Майские заморозки» (реж. И. Кишш), «Солнечный луч на льду» (реж. Ф. Бан), «За супружество — тройка»

(реж. К. Видерманн); 1962 — «Египетская история» (реж. Г. Месарош). «На полпути» (реж. И. Кишш), «Две жизни тети Мици» (реж. Ф. Мамчеров); 1963 — «Кузнечик» (реж. М. Маркош), «Падение» (реж. Ф. Мамчеров). «Диалог» (реж. Я. Хершко). «Человек, которого нет» (реж. В. Гертлер), «Лебединая песня» (реж. М. Келети). «Аистовая почта из ОАР» (телевидение ГДР); 1965 — «Жажда» (реж. Д. Хинтч). «Полтора миллиона» (реж. Д. Палашти), «Янош Хари» (реж. М. Синетар), «Операция полотно» (реж. Т. Фехер), «Хорошая партия» (телевидение ГДР). «Мерный шаг, сердце и сегодняшние нужды», 1966 — «Фиговый листок» (реж. Ф. Мариашши), «История моей глупости» (реж. М. Келети), «Как бегут деревья» (реж. П. Золнаи), «Переменная облачность» (реж. М. Келети); 1967 — «С утра я не жду» (реж. Д. Кармош), «Этюд о женщинах» (реж. М. Келети), «Парни с площади» (реж. П. Сас); 1968 — «Короли, регенты и шуты» (реж. Ф. Мариашши); 1969 — «Сухопутный остров» («Дама из Константинополя») (реж. Ю. Елек); 1970 — «Лицо» (реж. П. Золнаи), «Только один телефонный звонок» (реж. Ф. Мамчеров), «Все виноваты» (реж. Ф. Бан).

Иван Кондов (род. 1925)

1958 — «На маленьком острове» (реж. Р. Вылчанов); 1960 — «За горизонтом» (реж. З. Жандов), «Маргаритка» (реж. Г. Генчев); 1963 — «Беспокойный дом» (реж. Я. Якимов); 1967 — «Человек в тени» (реж. Я. Якимов); 1968 — «Процесс» (реж. Я. Якимов); 1970 — «Цитадель ответила» (реж. Г. Генчев); 1971 — «Четверо из вагона»; 1972 — «Любовь» (реж. Л. Стайков); 1973 — «Бедное лето» (реж. М. Николов), «Игрек-17» (реж. В. Цанков); 1974 — «Дневной свет» (реж. М. Николов), «Магистраль» (реж. С. Димитров); 1975 — «Свадьба Иоанна Асена» (реж. В. Цанков).

Сара Майлс

1962 — «Судебный процесс» (реж. П. Гленвилл); 1963 — «Слуга» (реж. Д. Лоузи), «Треугольник с шестью сторонами» (реж. К. Майлс). «Церемония» (реж. Л. Харви); 1965 — «Эти великолепные парни на своих летательных аппаратах» (реж. К. Аннакин). «Я была счастлива здесь» (реж. Д. Дэвис); 1966 — «Фотоувеличение» (реж. М. Антониони); 1971 — «Дочь Района» (реж. Д. Лин); 1972 — «Леди Кэролайн Л»м» (реж. Р. Болт); 1973 — «Наемный работник» (реж. А. Бриджес), «Человек, который любил кошачий танец» (реж. А. Сарофьян); 1975 — «Большие надежды» (реж. Д. Харди).

Ярослав Марван (1901—1976)

1926 — «Бравый солдат Швейк» (реж. К. Ламач). «Фальшивая кошечка», «Любовные приключения Каченки Стрнадовой», «Швейк в русском плену» (все — реж. С. Иннеман); 1927 — «Голубой бриллиант» (реж. М. Крнанский, не законч.); 1928 — «Пастор Войтех» (реж. М. Фрич); 1929 — «Полковник Шве́ц» (реж. С. Иннеман), «Святой Вацлав» (реж. Я. Колар); 1930 — «Фельдмаршал императора» (реж. К. Ламач), «Когда струны рыдают» (реж. Ф. Фейер); 1931 — «Афера полковника Редля» (реж. К. Антом). «Бравый солдат Швейк» (реж. М. Фрич). «Карел Гавличек Боровский» (реж. С. Иннеман), «Любимец полка» (реж. Э. Лонген), «Мужчины вне игры» и «Псоглавцы» (реж. С. Иннеман), «Вы не знаете Гадимршку» (реж. К. Ламач), «Третья рота» (реж. С. Иннеман); 1932 — «Стрелок Антон Шпелец» и «Учитель Идеал» (реж. М. Фрич), «Малышка, не говори нет» (реж. Й. Медеотти), «Гробовщик» (реж. К. Ламач), «Розовая комбинация» (реж. Л. Мартен), «Малоостранские мушкетеры», «Певец» и «Шинкарка «Дикой кра-

соты» (все — реж. С. Иннеман); 1933 — «Окошко» (реж. В. Славинский), «Адъютант его превосходительства», «Ревизор», «При закрытых дверях» (все — реж. М. Фрич), «Река» (реж. И. Ровенский), «Рассвет» (реж. В. Кубасек), «Загадка голубой комнаты» (реж. М. Цикан); 1934 — «Анита в раю», «Грандотель «Невада» (реж. Я. Свитак), «Героический капитан Коркоран», «Устланно розами». «У нас в Коцуркове» (все — реж. М. Цикан), «Марличек» (реж. М. Фрич), «Не сердите девушку» (реж. К. Ламач), «Искушение пани Антони» (реж. В. Словинский), «Запоздалый май», «За обычной дверью» (реж. Л. Мартен), «Три шага от тела» (реж. С. Иннеман); 1935 — «Да здравствует покойник». «Герой одной ночи» (реж. М. Фрич), «Одна из миллионов» (реж. В. Словинский), «Милан Ростислав Штефаник», «Отец Карафиат» (реж. Я. Свитак), «Первый поцелуй» (реж. В. Словинский); 1936 — «Дикарь» (реж. Я. Свитак), «Яношик», «Пастор Войтех», «Белошвейка», «Улочка в раю» (все — реж. М. Фрич), «Принцесса комедиантов». «Лойзичка», «Воздушная торпеда № 48» (все — реж. М. Цикан), «Брак в кредит» (реж. О. Кминек), «Сектантка» (реж. С. Иннеман), «Три человека в снегу» (реж. В. Словинский), «Ласточки в отеле» (реклама); 1937 — «Адвокат Вера». «Братья Гордубал», «Люди на льдине», «Три яйца в стакан» (все — реж. М. Фрич), «Воинственные близнецы», «Ярчин учитель» (реж. И. Славичек и Ч. Шлегл), «Повод для развода» (реж. К. Ламач), «Гармоника» (реж. Л. Бром), «Клатовские драгуны» (реж. К. Шпелина), «Люди у гор» (реж. В. Вассерман), «Полет Лизы в небеса», «Поручик Александр Репкин» (все — реж. В. Биновец), «Развод пани Эвы» (реж. Я. Свитак), «Волынщик Шванда» (реж. С. Иннеман); 1938 — «Наивная девчонка» (реж. В. Биновец), «Божьи мельницы» (реж. В. Вассерман), «Хождение по мукам» (реж. И. Славичек), «Зборов» (реж. А. Хольман и И. Славичек), «Дети по заказу». «Серебряное облако» (все — реж.

Ч. Шлегл), «Духрчек это устроит», «Осторожно — духи!» (реж. К. Ламач), «Герои границ» (реж. Я. Блажек), «Ее падчерица» «Любить запрещено», «Заботы Ванды» (все — реж. М. Цикан), «Одиннадцать парней Клапзуба» (реж. Л. Бром), «Жена подозревает» (реж. К. Шпелина), «Школа — основа жизни» (реж. М. Фрич); 1939 — «Белая яхта в Сплите», «Бродяга Макоун» (реж. Л. Бром), «Улица поет» (реж. Л. Бром, Ч. Шлегл и В. Буриан), «Путь к сердцам учеников», «Кристиан» (все — реж. М. Фрич), «Девчонка из предместья» (реж. Т. Пиштек), «Господин с хорошим положением», «Учимся вне школы», «В искушении» (все — реж. М. Цикан), «Ее грех» (реж. О. Кминек), «Лизино счастье» (реж. В. Биновец), «Пани Качка вмешивается», «Заставить замолчать» (реж. К. Шпелина), «Пани Мораль шагает по городу», «Теперь снова мы!», «Веноушек и Стазичка» (все — реж. Ч. Шлегл), «Праздник кредиторов» (реж. З. Хашлер), «Остановился у кассы» (реж. К. Ламач), «У святого Матея» (реж. Я. Свитак); 1940 — «Барон Мюнхгаузен», «Катакомбы», «Лидушка музыкантов» (все — реж. М. Фрич), «Две недели счастья». «Познай своего мужа». «Подруга пана министра». «Это был чешский музыкант» (все — реж. В. Славинский), «Наконец одни», «У пеликана алиби» (все — реж. М. Цикан), «Песнь любви» (реж. В. Биновец), «Сердце в целофане» (реж. Я. Свитак); 1941 — «Небо и волынка» (реж. В. Словинский), «Ночной мотылек» (реж. Ф. Чап), «Дочь поджигателя» (реж. В. Борский), «Выдам замуж свою жену» (реж. М. Цикан), «Начальник станции» (реж. Я. Свитак), «Милейший человек», «Тетушка». «Тяжкая жизнь авантюриста» (все — реж. М. Фрич), «Туфельки барышни Павлины» (реж. В. Чех); 1942 — «Карел и я» (реж. М. Цикан), «Городок на ладони» (реж. В. Биновец), «Рыба на суше», «Золотое дно» (все — реж. В. Словинский), «Валентин Добротивый» (реж. М. Фрич); 1943 — «Наивный сон» (реж. А. Хольман), «Счастливого пути»

(реж. О. Вавра), «Танцовщица» (реж. Ф. Чап), «Жаждающая юность» (реж. П. Крянжский); 1944 — «Вы не видели Бобика?», «Поджигатель», «У пяти белок» (все — реж. В. Славинский), (реж. М. Фрич); 1945 — «Колечко» (реж. М. Фрич), «Река чарует» (реж. В. Кршка); 1946 — «Лавина» (реж. М. Цикан), «Необходимый бакалавр» (реж. О. Вавра), «Как раз начинаем» (реж. В. Славинский), «Обвал» (реж. К. Стеклый); 1947 — «Рассказы Чапека», «Тринадцатый участок» (все — реж. М. Фрич), «Никто ничего не знает» (реж. Й. Мах), «Последний из могикан» (реж. В. Словинский); 1948 — «Железный дедушка» (реж. В. Кубасек); 1949 — «Немая баррикада» (реж. О. Вавра), «Революционный 1848 год» (реж. В. Кршка); 1950 — «Это было в мае» (реж. М. Фрич), «Веселый поединок» (реж. М. Маковец); 1952 — «Отпуск с ангелом» (реж. Б. Земан), «Рассказы Гашека из времен империи» (реж. М. Губачек), «Свадьба пловцов» (реж. В. Вассерман), «Большое приключение» (реж. М. Маковец); 1953 — «Экспресс из Нюрнберга» (реж. В. Чех), «Естржаб против Грдлички» (реж. В. Барский), «Еще свадьбы не было» (реж. Я. Мах); 1954 — «Цирк будет» (реж. О. Липский), «Музыка с Марса» (реж. Я. Кадар и Э. Клос); 1955 — «Ангел в горах» (реж. Б. Земан), «Образцовый кинематограф Ярослава Гашека» (реж. О. Липский); 1956 — «Куда податься?» (реж. В. Борский); 1957 — «Дело еще не окончено» (реж. Л. Рыхман), «Позвольте доложить» (реж. К. Стеклый), «Нерешительный стрелок» (реж. И. Томан); 1958 — «О сверхъестественном»: новелла «Тайна письма» (реж. Я. Мах); 1959 — «Ярослав Марван» (реж. Б. Брейха), «Медведь и привидения»: сказка «О медведе Ondree» (реж. Я. Мах), «Пять из миллиона» (реж. З. Брыных), «Дева вод» (реж. Б. Земан); 1960 — «Богатырь» (реж. М. Маковец), «Седьмой континент» (реж. В. Гайер); 1962 — «Воскресение в будний день» (реж.

Ф. Мариашши), «Большая дорога» (реж. Ю. Озеров); 1963 — «Эйнштейн против Бабинского» (реж. З. Подскальский); 1964 — «Ковер и мошенник»: новелла «Случай с брачным аферистом» (реж. И. Крейчик), «В день поминовения» (реж. Ф. Филип), «Папа, купи щенка» (реж. М. Вошмик), «Гибель Иерусалима» (реж. К. Стеклый); 1965 — «Жаркий воздух» (реж. В. Гайер), «Утраченное лицо» (реж. П. Хобль); 1966 — «Призрак Моррисвилля» (реж. Б. Земан), «Броуччи» (реж. Л. Коутна); 1967 — «Клетка для двоих» (реж. Я. Мах), «Продажа» (реж. П. Блюменфельд), «Преступник» (реж. М. Фрич); 1968 — «Грешные люди города Праги», 1-я серия (реж. И. Секвенс), «Ужасно грустная принцесса» (реж. Б. Земан); 1969 — «Грешные люди города Праги», 2-я серия (реж. И. Секвенс); 1970 — «Ф.Л. Век» (реж. Ф. Филип), «Человек, который раздавал смех» (реж. В. Сис), «Пеничок и Папарличко» (реж. И. Секвенс), «Пожождения красавца драгуна»; 1971 — «Двести ролей» (реж. В. Сис), «Смерть черного короля», «Убийство в отеле «Эксельсиор» (все — реж. И. Секвенс).

Станислав Микульский

(род. 1928)

1951 — «Первый старт» (реж. Л. Бучковский); 1955 — «Часы надежды» (реж. Я. Рыбковский); 1957 — «Канал» (реж. А. Вайда); 1958 — «Ева хочет спать» (реж. Т. Хмелевский), «Покушение» (реж. Е. Пассендорфер); 1959 — «Белый медведь» (реж. Е. Жажицкий), «Сигналы» (реж. Е. Пассендорфер); 1960 — «Современная история» («История одного преступления») (реж. В. Якубовская); 1961 — «Визит президента» («Яцек и его президент») (реж. Я. Баторы); 1962 — «Два пана Н» (реж. Т. Хмелевский); 1963 — «Крещенные огнем» (реж. Е. Пассендорфер); 1964 — «Цвета борьбы» (реж. Е. Пассендорфер); 1965 — «По малину» (реж. С. Ружевиц); 1966—1970 — «Ставка

больше, чем жизнь» (реж. Я. Моргенштерн и А. Кониц); 1972 — «Подозреваются все»; 1973 — «Последний свидетель» (реж. Я. Баторы).

Франко Неро

(род. 1941)

1964 — «Девушка взаймы» (реж. А. Джанетти); 1965 — «Челестина П. Р.» (реж. К. Лидзани), «Библия» (реж. Д. Хастон), «Я ее хорошо знал» (реж. А. Пьетранджели), «Идущие тяжелыми шагами» (реж. М. Сеги и А. Антонини), «Преступники Галактики», «Диафаноиды прилетают с Марса». «Смерть придет с планеты Эйтин» (все — реж. Э. Доусон, псевд. А. Маргерити); 1966 — «Третий глаз» (реж. Д. Гуэррини). «Техника убийства» (реж. Ф. Проспери), «Джанго» (реж. С. Корбуччи), «Прощай. Техас!» (реж. Ф. Бальди); 1967 — «Камелот» (реж. Д. Логан), «Сова появляется днем» («День совы») (реж. Д. Дамиани); 1968 — «Насильственное похищение лица» (реж. Д. Мингоцци), «Человек, гордыня, месть» (реж. Л. Баццони), «Наемник» (реж. С. Корбуччи); 1969 — «Битва на Неретве» (реж. В. Булайич), «С нами бог» (реж. Д. Монтальдо), «Тихое местечко в деревне» (реж. Э. Петри), «Детектив» (реж. Р. Гуэррери); 1970 — «Выбывший» (реж. Т. Брасс), «Кольты пропели о смерти и наступило время резни» (реж. Л. Фульчи), «Тристана» (реж. Л. Бунюэль), «Пошли, друзья, поубиваем!» (реж. С. Корбуччи), «Дева и цыган» (реж. К. Майлс); 1971 — «Да здравствует смерть, но... твоя!» (реж. Д. Тессари), «Каникулы» (реж. Т. Брасс), «Следствие закончено — забудьте», «Признание полицейского комиссара прокурору республики» (все — реж. Д. Дамиани), «Черный денек для барана» (реж. Л. Баццони); 1972 — «Монах» (реж. А. Киру), «Папесса Иоанна» (реж. М. Андерсон); 1973 — «Друзья» (реж. П. Кавара). «Полиция обвиняет, закон оправдывает» (реж. Э. ди Кастеллари), «Без права» (реж. С. Нардзано), «Убийство Маттеотти»

(реж. Ф. Ванчини); 1975 — «Белый клык», «Возвращение Белого Клыка» (оба — реж. Л. Фульчи), «Коррупция во Дворце Правосудия» (реж. М. Алипранди), «Респектабельные люди» (реж. Л. Дзампа); 1976 — «Звезда» (реж. Н. Шавилсон).

Нобуко Отова

1950 — «Вершина Девичья» (реж. К. Кимура); 1951 — «Повесть о ночи насилия» (реж. Е. Оиси), «Кто меня рассудит?» (реж. С. Танигучи), «Перелетные птицы в поднебесье» (реж. Т. Кинугаса), «Шестнадцатая ночь на дороге» (реж. К. Ясуда), «Повесть о любимой жене» (реж. К. Синдо), «Госпожа О-Ю» (реж. К. Мидзогучи); 1952 — «Песнь Кантаро в лунную ночь» (реж. К. Тадзака). «Лавина», «Дети атомной бомбы» (все — реж. К. Синдо); 1953 — «Тысяча журавлей» (реж. К. Ёсимура), «Перед рассветом» (реж. К. Ёсимура), «Жизнь женщины» (реж. К. Синдо); 1954 — «Гостиница в Осака», «Долина любви и смерти» (все — реж. Х. Госё), «Сточная канава» (реж. К. Синдо), «Молодые люди» (реж. К. Ёсимура); 1955 — «Красавица и дракон», «Если любишь»: новелла «Маленькая цветочница» (все — реж. К. Ёсимура), «Волки» (реж. К. Синдо); 1956 — «Дважды в ту ночь», «Женщины с Гиндзы» (все — реж. К. Ёсимура), «Самоубийство из-за денег», «Берег скитания», «Актриса» (все — реж. К. Синдо). «Рассвет-восход» (реж. М. Вакасуги); 1957 — «Телесного цвета луна» (реж. Т. Сугиз), «Печально женское тело, — говорит рассказчик» (реж. Х. Инагаки); 1958 — «Бездомная кошка» (реж. К. Кимура); 1959 — «Счастливый дракон № 5» (реж. К. Синдо), «Наша мать» (реж. Н. Итая); 1960 — «Наша любовь» (реж. Х. Госё), «Голый остров» (реж. К. Синдо); 1961 — «Охотничье ружье». «Родословная женщины» (все — реж. Х. Госё); 1962 — «Человек» (реж. К. Синдо); 1963 — «Миллион девушек» (реж. Х. Госё), «Мать»

(реж. К. Синдо); 1964 — «Глупость матери» (реж. Н. Мидзукава), «Чертова баба» (реж. К. Синдо); 1965 — «Шайка хулиганов» (реж. К. Синдо), «Благовония и цветы» (реж. К. Киносита); 1966 — «Отцы и дети» (реж. Д. Мацуяма), «Буйный Гозмон» (реж. Х. Инагаки), «Инстинкт» (реж. К. Синдо); 1967 — «Источник секса» (реж. К. Синдо), «Ранняя весна» (реж. Н. Макамура); 1968 — «Черные кошки в бамбуковых зарослях», «Сильная женщина, слабый мужчина»

(все — реж. К. Синдо); 1969 — «Жаркий воздух», «Прикосновение» (все — реж. К. Синдо); 1970 — «Обнаженные девятнадцатилетние» (реж. К. Синдо); 1971 — «Церемония» (реж. Н. Осина); 1972 — «Металлический обруч» (реж. К. Синдо); 1973 — «Сердце» (реж. К. Синдо); 1974 — «Счастье» (реж. Х. Онти), «Наш путь» (реж. К. Синдо); 1975 — «Пустынный шар» (реж. М. Сада-нага), «Жизнь одного режиссера» («Кэидзи Мидзогути») (реж. К. Синдо).

АКТЕРЫ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

Содержание



**Хорст
Бухгольц**

А. Александров

Стр. 7



**Ча
Жанг**

С. Черток

Стр. 63



**Лино
Вентура**

В. Демин

Стр. 19



**Мани
Кишш**

О. Якубович

Стр. 73



**Фэй
Данауэй**

Т. Беляева

Стр. 39



**Иван
Кондов**

Г. Чернев

Стр. 93



**Сара
Майлс**

В. Утилов

Стр. 109



**Ярослав
Марван**

Л. Бартошек

Стр. 129



**Станислав
Микульский**

В. Михалкович

Стр. 151



**Франко
Неро**

Б. Кокоревич

Стр. 169



**Нобуко
Отова**

И. Генс

Стр. 185

А 43 1977.

215 с. с ил., портр.

На обороте тит.л.сост.: Т. Г. Беляева.

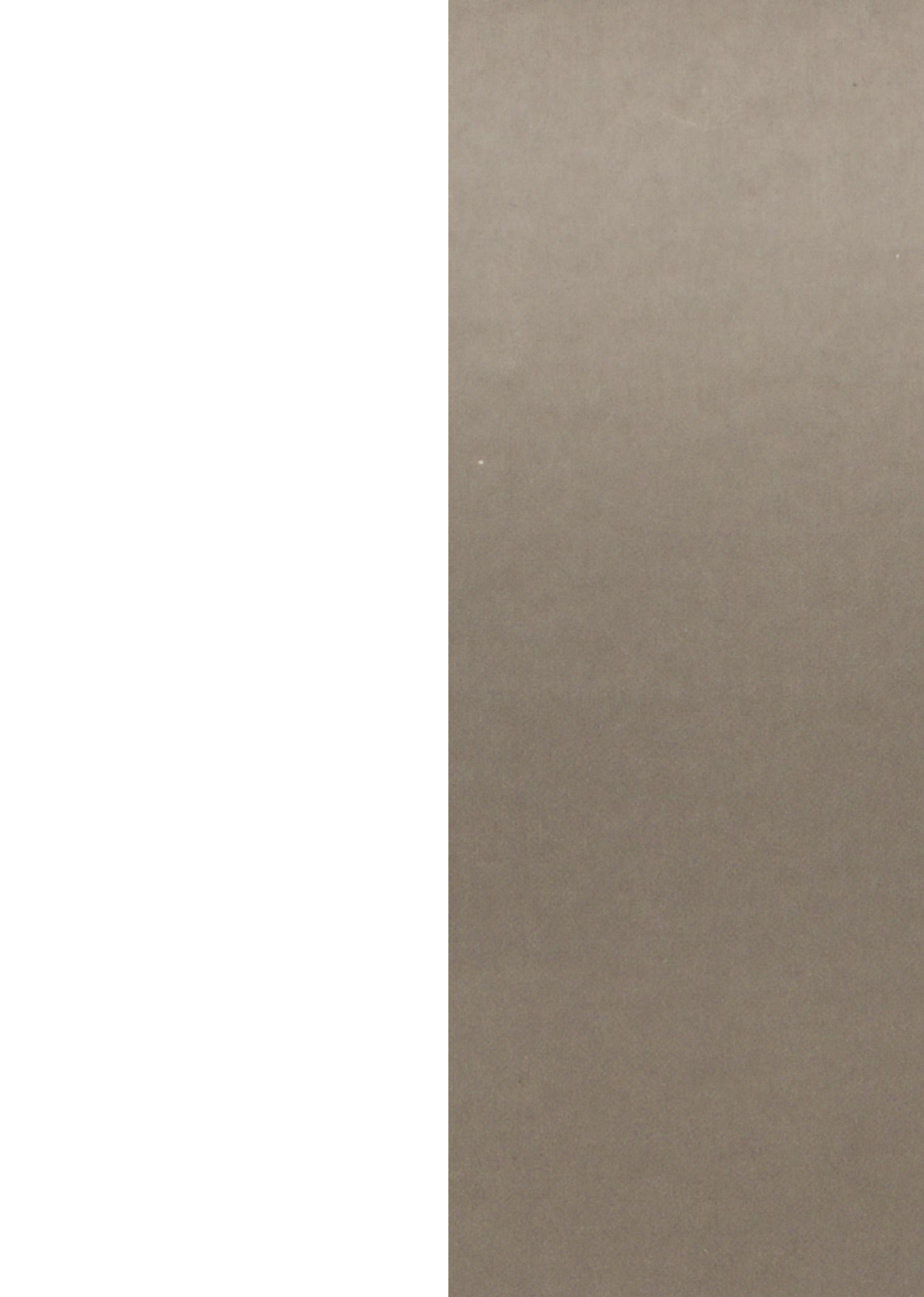
Очередной, одиннадцатый, сборник «Актеры зарубежного кино» содержит статьи, посвященные творчеству актеров кино капиталистического Запада (Л. Вентура, Ф. Данауэй, Ф. Неро и другие) и стран социализма (И. Кондов, М. Кишш, С. Миккульский и другие). В статьях прослеживаются их творческие биографии и затрагиваются некоторые проблемы современного кино.

778 И

**Актеры
зарубежного
кино**

вып. 11

Редактор *И. В. Беленький*. Художник *В. Е. Валериус*. Художественный редактор *Г. К. Александров*. Технические редакторы *Н. И. Новожилова*, *А. Н. Ханина*. Корректор *В. П. Акулинина*. Сдано в набор 3/VIII 1976. Подписано в печать 8/VII 1976 г. А. 10385. Формат бумаги 60 × 84 1/16. Бумага тифдручная. Усл. печ. л. 12,555. Уч. изд. л. 13,243. Изд. № 15198. Тираж 150 000 экз. Заказ 60541. Цена 1 р. 12 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Напечатано в Румынии. Полиграфический комбинат «Дом Скынтейи» Бухарест — 1977



10

1p.12k.

