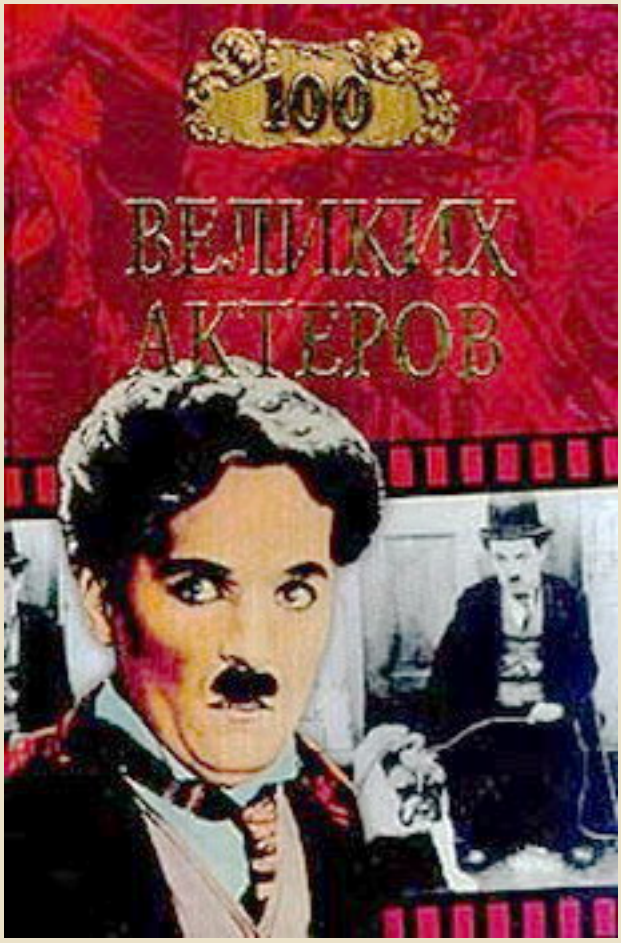


В книгу включены жизнеописания самых выдающихся актеров мирового театра и кино с древних времен до сегодняшнего дня. Среди героев книги такие мастера сцены и кинематографа, как Федор Волков, Михаил Щепкин, Сара Бернар, Чарли Чаплин, Вера Холодная, Жан Габен, Андрей Миронов, Михаил Ульянов, Софи Лорен, Роберт де Ниро, Жерар Депардье – целая галерея ярких дарований.

100 великих #0

100 великих актеров

И.А. Мусский
100 великих актеров
ВВЕДЕНИЕ

Кого считать великим актером? Этот вопрос до сих пор не получил ответа, ибо нет общепризнанного мерила величия артиста. «В нашем деле нельзя найти лучшего, – говорил английский актер Лоренс Оливье. – Ведь речь идет не о спортсмене, пробегающем сто ярдов за девять секунд. Он быстрее всех – значит, лучше всех». В актерской профессии существуют лишь мнения о гениально сыгранных ролях, но не существует роли, которая поставила бы точку над "i". Совершенный Гамлет может провалить Макбета. Никто еще не сумел подтвердить высказывание Генри Ирвинга, будто «великий актер никогда не сыграет плохо».

Популярная формулировка викторианского критика Дж.Г. Льюиса гласит, что «величайший художник – это тот, кто достиг величия в высших сферах своего искусства». В таком случае речь может идти только об артистах, пытавшихся покорить самые крутые вершины – подлинно титанические роли, созданные прежде всего Шекспиром. Это сужает круг соискателей, но, поскольку нет актера, одинаково преуспевшего во всех знаменитых классических ролях, распределение мест между корифеями сцены остается по-прежнему делом сложным.

Доводы, опирающиеся на представление о таланте актера как природной данности, всегда зыбки и противоречивы. Актерское творчество не складывается из девяти десятых божественного вдохновения и одной десятой техники. Это ремесло, которому надо учиться, отдавая все силы. Однако существует нечто еще более непроницаемое, нежели ореол гениальности. Существует легенда. Невероятно сложно отделить человека от мифа. Энтони Куэйл однажды заметил: «По-моему, совершенно невозможно определить достоинство актера или актрисы. Их нельзя оценивать, как лошадей на ярмарке. Они добиваются успеха по разным причинам и разными способами, и это нередко зависит не столько от того, что они делают, сколько от их „легенды“, или „имиджа“, которые целиком подчиняют себе зрителя».

В этом томе рассказывается лишь о самых выдающихся мастерах драматического театра и кино.

ФЕСПИД
(ок. 580 до Р.Х. – ?)

Греческий актер, поэт. Впервые наряду с хором ввел в драматическое представление актера-декламатора. Считается основоположником трагедии.

Театр как самостоятельный вид искусства зародился в Афинах во второй половине VI века до Р.Х. Аристотель с полной определенностью связывает начало драмы с культом Диониса. Свидетельство его подтверждается тем, что театральным зрелищам на всем протяжении известной нам истории греческого театра предшествовали жертвоприношения на алтаре Диониса и ставились они в форме состязаний

поэтов-драматургов только в дни его праздников. «Трагедия» – слово составное, состоящее из двух слов: «трагос» – «козел» и «оде» – «песня». Получается – «песнь козлов». Толковали это словообразование еще в древности по-разному. Одни считали, что этот вид драмы получил свое название от трагического хора, участники которого, изображая спутников Диониса, одевались в козлиные шкуры; другие, в их числе и Гораций, толковали его не как «песнь козлов», а как «песнь за козла», имея в виду награду, которую, по их мнению, в древности получали победители на трагических состязаниях за свои выступления Так или иначе, но образ козла у греков прочно вошел в символику Диониса.

С обрядами культа Диониса связано и слово «комедия». Оно тоже составное: «комос» и «оде» – «песня комоса». «Комосами» же назывались фаллические шествия ряженых в дни праздников Диониса. Профессор Петербургского университета Ф.Ф. Зелинский, большой знаток классической литературы и театра, был твердо уверен, что греческая трагедия «имеет не один исток, а четыре, если не больше» – дионисийские хоры, сатировскую драму, драматизированные заупокойные плачи и элевсинские мистерии.

Сами греки считали, что трагедия многим обязана Феспиду (другая русская форма – Теспис), родившемуся в Аттике ок. 580 г. до Р.Х. Его называли отцом трагедии.

Феспид рос в Икарии, расположенной близ пелопоннесских Мегар, где пользовались популярностью обряды Диониса, и неподалеку от Элевсина, где ежегодно исполнялась ритуальная драма о Деметре, Персефоне и Дионисе. В жертву Дионису приносили козла. Возможно, «козлиная песнь», у которой трагедия заимствовала свое имя, пелась над расчлененным символом, или воплощением опьяненного бога.

Афинская драма исполнялась как часть праздника Диониса, под председательством его жрецов, в театре его имени, актерами, называвшимися «искусниками Диониса». В театр приносили статую Диониса и ставили ее перед сценой, чтобы бог мог насладиться зрелищем. Представлению предшествовало принесение животного в жертву Богу. Такой театр был овеян святостью храма.

Первые драматурги назывались танцорами, так как их пьесы сводились в основном к хоровой пляске, а сами они в действительности были учителями танца. Чтобы превратить эти хоровые представления в драму, не хватало одного: противопоставления актера – в диалоге и действии – хору. На этот шаг был подвигнут один из преподавателей танца и наставников хора Феспид. Он выделил из хора особого исполнителя – актера, получившего название «гипокрит», то есть ответчик. Наименование актера «ответчиком» ясно показывает, что хор все время играл в трагедии активную роль. Вскоре после Феспида Эсхил ввел второго актера (девтерагониста), а младший современник Эсхила, Софокл, – третьего (тритагониста). Но и после Софокла появлялись пьесы, в которых играли только два актера.

Тиран Писистрат был одарен богатым воображением и на празднике Диониса в 534 году до Р.Х. организовал в Афинах первые официальные драматические представления, на которых и выступил с драмой Феспид. Он одержал победу, и драматические состязания на Великих Дионисиях

становятся в Афинах ежегодными. По-видимому, вначале Феспид не решился еще ограничить действие сатировских хоров, но с течением времени он дал явный перевес героическому элементу над элементом сатировским, и в конце концов последний стал существовать только в сатировских драмах, теперь целиком отделившихся от трагедий.

По преданию, Феспид был единственным актером в своих трагедиях. Партия актера, чередуясь с песнями хора, и составляла всю пьесу. Диалог в ранних трагедиях мог иметь различную форму. Он мог быть чисто лирическим и состоять из попеременного пения хора и актера. Чаще всего это был обмен жалобами, патетическими вопросами, стенаниями и криками скорби, из которых в дальнейшем возник коммос – плач классической трагедии.

Иногда же хор пел один, а актер пользовался речитативом, приближавшимся более или менее к декламации. Или же, наконец, запевала-корифей выступал от имени хора, и тогда между ним и актером возникал настоящий диалог.

Гораций в «Послании к Пизонам» рассказывает, что Феспид разъезжал по деревням в своеобразных повозках, которые служили, видимо, не только для хранения несложного оборудования, но и выполняли функции декорации. Подтверждением этому служат изображения на некоторых чернофигурных вазах повозок, имеющих форму корабля, поставленного на колеса. Подобные «морские колесницы» жили долгие годы. Они распространились по Средиземноморью до Рима, из Рима перешли в провинции, а позже появились на итальянских карнавалах, получивших отсюда свое название.

От произведений Феспида до нас дошли только несколько заглавий его пьес.

Считается, что Феспид ввел усовершенствование в одежду актеров.

Постоянного театрального сооружения в Афинах тогда еще не было, и представления устраивались на центральной площади города, где для зрителей каждый раз строились из досок и бревен временные помосты. Но и тогда эти зрелища уже были массовыми. Плутарх, упоминая в биографии Солона о Феспиде и первых театральных зрелищах, пишет, что этот афинский драматург «увлекал» народ новизной своих представлений и выступал перед «множеством народа».

Множество народа собралось в Афинах и на драматические состязания 500 года до Р.Х. Деревянные помосты, на которых сидели зрители, не выдержали такого числа людей и рухнули, что повлекло за собою, очевидно, немало жертв. После этой катастрофы высший законодательный орган афинского государства – народное собрание вынесло постановление о постройке постоянного театра в священном округе бога Диониса, на южном склоне Акрополя.

РОСЦИЙ КВИНТ
(ок. 130—62 до Р.Х.)

Древнеримский комедийный актер. Введенная Росцием маска затем укрепилась в римском театре. Содержал школу, у него учился декламации Цицерон. Автор книги о театральном искусстве.

Как и в Греции, в Древнем Риме актерам приходилось много работать над исполнительской техникой. До нас дошли сведения о некоторых знаменитых римских актерах I века до Р.Х. – это трагический актер Клодий Эзоп и комический – Квинт Росций. Эзоп был другом Цицерона, высоко ценившим его дарование. С большим успехом он выступал в ролях Агамемнона, Аякса, Андромахи. Античные писатели отмечают величественный характер его игры. В 55 году, как это видно из одного письма Цицерона, Эзоп был уже стар и талант его иссяк. На представлениях при освящении театра, построенного Помпеем, или, быть может, при освящении храма Венеры Победительницы, Эзоп «играл так, что, по общему мнению, ему можно было бы перестать». Когда он стал произносить клятву, то в знаменитом месте «Если я сознательно обманываю» – ему изменил голос.

Квинт Росций, по рождению раб, позднее получивший свободу и с нею cognomen Gallus, родился около 130 года до Р.Х. Раннее его детство прошло в Солонии, в деревушке вблизи Ланувии. По преданию, однажды ночью няня подошла к его кроватке и ужаснулась: тело спящего мальчика обвивала большая змея. На ее крик сбежались все домашние и освободили мальчика. Отец Росция позже обратился за толкованием этого происшествия к гаруспикам, которые ответили, что мальчик, когда вырастет, превзойдет всех славой и благородством. И действительно – одаренный от природы прекрасным сложением и пластикой, Росций сделался одним из лучших мимов и комиков эпохи.

В его время увлечение зрелищной стороной спектакля как бы отодвигало актеров на второй план. По своему художественному качеству актерское исполнение в Риме не стояло на таком высоком уровне, как в Греции. Лучшие знатоки жаловались на грубоватость актерской игры, которая объяснялась прежде всего рабским состоянием большинства римских актеров. Немалую роль играло также иностранное происхождение многих актеров-рабов, плохо владевших латинской речью.

Только в результате просветительской деятельности таких мастеров, как Эзоп и Росций, римские актеры достигли более высокого мастерства и стали славиться изящными манерами и безукоризненной речью.

Исполнительская техника римского актера в основном продолжала традиции эллинистического театра. Несмотря на реалистические тенденции, проявлявшиеся у отдельных актеров (в особенности у Эзопа и Росция, которые, по словам современника, «подолгу простаивали в толпе, чтобы потом воспроизвести на сцене заученные движения»), – актерская игра в целом сохраняла условный характер, что поддерживалось исполнением мужчинами женских ролей.

Некоторым приближением к реализму было первоначальное отсутствие во всех жанрах, кроме ателланы, маски, заменявшейся (до начала I века до Р.Х.) гримом и париками. Но отсутствие маски было вынужденным: оно объяснялось тем, что римская аристократическая молодежь, долго забавлявшаяся исполнением ателлан, монополизировала ношение маски как средство снять с себя «бесчестье» актерской профессии. Так установился принцип, что без маски может играть только

актер, получающий денежное вознаграждение за свой труд.

Однако отсутствие маски нарушало общий условный стиль римского спектакля. Отсюда и длительная борьба, проведенная Росцием за введение маски, которое ему было разрешено только после того, как он снял с себя «бесчестье» актерской профессии, отказавшись от гонорара за свой труд. Эту театральную реформу можно объяснить тем, что, с одной стороны, Росций желал приблизить римский театр к греческому, а с другой – при увеличившихся размерах римского театра – усилить зрительное впечатление для публики из простого народа, сидящей на далеких от сцены местах. Введенная Росцием маска затем укрепилась в римском театре, несмотря на недовольство аристократического зрителя, сидевшего в орхестре и в первых рядах амфитеатра.

Существовали ли в Риме состязания при постановке спектаклей? По-видимому, таких состязаний не было, иначе это нашло бы отражение в каких-либо исторических памятниках. Но относительно того, что авторы пьес получали денежные награды и золотые венки, имеются совершенно определенные свидетельства. Эти награды зависели от приговора зрителей, оценивавших пьесу. Известно также, что актеры нередко получали от публики знаки бурного одобрения или порицания за исполнение своей роли.

Росций, судя по его прозвищу Comoedus, выступал главным образом в комедиях и особенно был хорош в ролях, которые требовали живой жестикуляции. О Росций говорили, что он не допускал на сцене ни одного жеста без того, чтобы не обдумать и не проверить его прежде. Росций любил копировать интересные образы, встречавшиеся ему при общении с людьми, а затем вводить их в свою игру. Он не чуждался иногда и портретного сходства. Так, он отомстил однажды врагу Фаннию тем, что, играя в комедии Плавта роль сводника, придал ему облик Фанния. Росций учредил театральную школу, из которой вышло много талантливыхактеров.

Одна из речей Цицерона была произнесена в защиту Росция по следующему гражданскому делу. Гай Фанний Херея имел раба Панурга. Подметив в нем талант комического актера, он отдал его в школу Росция, условившись с последним делить пополам доходы от искусства Панурга, когда тот выступит актером. Панург добился больших успехов и уже готов был начать свою деятельность, как был убит Кв. Флавием. Фанний и Росций предъявили иск к Флавию об удовлетворении их за смерть раба, причем процесс вел Фанний, как cognitor Росция. Между тем Росций частным образом помирился с Флавием, получив от него вознаграждение за Панурга. Теперь уже Фанний объявил эту сделку нарушающей условия его контракта с Росцием и требовал удовлетворения.

В речи Цицерона «За Росция-актера» дается лестная характеристика способностей и нравственного облика Росция. Причем такая лестная оценка дается лицу, профессия которого отнюдь не считалась почетной в глазах римского общества. Росций, по словам Цицерона, сумел прослыть достойнейшим художником сцены, но римский народ ставит Росция как человека еще выше, нежели как актера. «В последние десять лет он мог вполне честным трудом заработать себе шесть миллионов сестерциев. Но он не захотел. Он имел в виду работу, а не наживу. Он до сих пор еще не перестал служить римскому народу, но давно

уже перестал служить себе». Цицерон говорит здесь о том, что Росций давно уже отказался от гонорара за свою игру.

Опровергая доводы обвинения, будто Росций даром эксплуатировал раба (то есть Панурга), принадлежавшего Фаннию, Цицерон говорит: «Что в нем принадлежало Фаннию? – Тело. – Что Росцию? – Умение… Тело его не могло заработать и двенадцати асов, а за свою выучку, которой он был обязан Росцию, он получал не менее ста тысяч сестерциев… Какие надежды, какой интерес, какое сочувствие и расположение публики сопровождал первый дебют Панурга! А почему? – Он был учеником Росция!» Желая ярче подчеркнуть блестящие педагогические способности своего подзащитного, Цицерон приводит случай с комедийным актером Эротом. «Когда его выпроводили со сцены не только свистками, но и ругательствами, он прибежал в дом моего клиента – словно к алтарю – с просьбой взять его в ученики, под свое покровительство, прикрыть его своим именем, и в самое короткое время вполне плохой актер сделался первоклассным комиком».

Росций написал книгу о театральном искусстве, которое он сравнивал с искусством красноречия. Как артист, он был любимцем римской публики и пользовался расположением многим известных людей.

Умер Росций около 62 года. Его имя стало синонимом актерского мастерства и стремления к сценической правде.

БЕРБЕДЖ РИЧАРД
(1567—1619)

Крупнейший английский актер эпохи Возрождения, друг и соратник Шекспира. Первый исполнитель таких ролей как: Гамлет, Ричард III, Лир, Генрих V, Отелло, Ромео, Макбет и др.

Ричард Бербедж родился в 1567 году в Лондоне в театральной семье. Его отец Джеймс Бербедж построил первое театральное здание в Лондоне, организовывал и руководил актерскими труппами. Вспыльчивый, неразборчивый в средствах, как рассказывают биографы семьи Бербедж, он подкупал своей безграничной преданностью театру и много сделал для развития и усовершенствования английской сцены. Сыновья Джеймса пошли по стопам отца: Катберт занимался антрепренерской работой, а Ричард выбрал актерскую профессию.

Ричард начал выступать с детских лет в труппе отца, а потом гастролировал с труппой лорда Стренджа по провинции. К 1594 году Бербедж, завоевавший высокую репутацию в театральном мире Лондона и любовь зрителей, становится премьером труппы «Комедианты лорда-камергера», к которой принадлежал и Шекспир. Соперником Ричарда был премьер другой большой труппы лорда-адмирала Эдуард Аллен.

Начиная с 1594 года труппа лорда-камергера играет в большинстве театров Лондона, в Ньюингтоне, «Театре», храме Бербеджей – отца и сына, в «Кертейне». В апреле 1597 года истек срок аренды земли, на которой располагался «Театр», и Джилс Олден, владелец, отказался возобновить контракт.

28 декабря братья Бербеджи с матерью, сопровождаемые маленькой группой, вооруженной шпагами, – их всего двенадцать, – направляются к «Театру» и начинают разбирать здание, которое им принадлежит. Олден безуспешно пытается противостоять этому. Однако конструкции театра все же перевозятся через замерзшую Темзу на южную сторону реки. Здесь Бербеджи возводят новый театр «Глобус». Пьесы, которые Шекспир пишет теперь, должны не только удовлетворять запросам публики, но и помочь новому театру выдержать конкуренцию со стороны расположенных рядом театров. «Юлий Цезарь», «Как вам это понравится», «Гамлет», «Двенадцатая ночь» были призваны завлечь зрителя в «Глобус».

Ричард и Катберт Бербеджи склоняются к решению увеличить число владельцев нового театра «Глобус», только что построенного в вызывающей близости от театра «Комедианты лорда-адмирала», примерно в 40 метрах от театра «Роза». Катберт и Ричард оставляют за собой половину здания (они не владеют землей, которую взяли в аренду на тридцать лет). Другая половина здания поделена на пять равных акций. Среди главных пайщиков был и Шекспир, которого, вероятно, связывала дружба с великим трагиком Ричардом Бербеджем. Драматург оставит ему по завещанию сумму денег на покупку перстня в память о нем.

Бербедж получал главные роли непосредственно из рук Шекспира (биографы сообщают, что в спектакле «Гамлет» драматург играл Призрака отца Гамлета). Зная, для кого он писал роль, Шекспир «подгонял» возраст своих персонажей так, чтобы он соответствовал годам Бербеджа.

Летом труппа давала спектакли в «Глобусе», а зимой – в театре «Блэкфрайерс». Бербедж играл главные роли не только в пьесах Шекспира, но и в трагедиях Джона Уэбстера и Томаса Кида, в комедиях Бена Джонсона и в пьесах других современных драматургов.

В 1603 году Бербедж переведен в труппу Короля. Чем более мужал актер, тем старше становились герои Шекспира. После тридцати лет Бербедж играл Отелло, Макбета, Кориолана, Антония, Просперо («Буря»), а также роль Лира, который, надо сказать, не по годам бодр. По пьесе ему за восемьдесят лет. Физическое напряжение, которого требует игра в этой пьесе, под стать только актеру в расцвете сил.

Об одаренности Бербеджа свидетельствует то, что он был не только замечательным актером, но и хорошим художником. Джон Дэвис в поэме «Микрокосм» (1603) писал, что он любит и уважает актеров «одних за то, что они умеют хорошо рисовать, других за их поэзию». На полях поэмы сделана пометка против этого места. Здесь поставлены инициалы: W.S. и R.B., что явно означает Уильяма Шекспира – актера, писавшего хорошие стихи, и Ричарда Бербеджа – актера, умевшего хорошо рисовать. В другой поэме «Гражданские войны между смертью и судьбой» (1605) он опять пишет об актерах, которых он называет зеркалом, ибо, смотря, как они играют свои роли, люди могут увидеть, как в зеркале, свои пороки. Но есть другие актеры, глядя на которых можно видеть не пороки, а человеческие достоинства. Против этого места поэмы на полях опять поставлены те же инициалы: W.S. и R.B.

Известен случай, когда Шекспир и Бербедж приложили один – свое поэтическое воображение, второй – способности художника. Видный

вельможа Франсис Маннерс граф Ретленд заказал Шекспиру и Бербеджу сделать для него герб, необходимый графу для участия в рыцарском турнире. Такие турниры устраивались при дворе короля. Тогда любили всякого рода аллегорические и символические изображения. Шекспир и Бербедж постарались как могли. Граф щедро расплатился с ними. В его расходных книгах управляющий записал: «31 марта (1613 года). М-ру Шекспиру золотом за герб для милорда – 44 шиллинга. Ричарду Бербеджу за рисунок и раскрашивание его золотом – 44 шиллинга. Итого 4 фунта 8 шиллингов».

Этот герб друзья рисовали уже тогда, когда Шекспир перестал играть в театре. Но его деловые отношения с труппой продолжались, и не прекращалась дружба с Ричардом Бербеджем, человеком, который делил с Шекспиром успехи, выпадавшие на долю ярких драматических образов, создаваемых ими совместно. Бербеджу приписывают так называемый «Чандосский» портрет Шекспира.

Сведений о том, как Ричард играл шекспировские роли, почти не сохранилось. Известно, правда, что его внешне привлекательный Гамлет носил бороду и был одет по моде того времени; что он обращался к зрителям как собеседникам, поверяя им свои тайные думы и сомнения. По-видимому, в те годы, когда Бербедж стал играть Гамлета, от его юношеской стройности не осталось и следа, потому что, как говорит королева Гертруда, принц «тучен и одышлив».

Самой знаменитой ролью актера историки театра считают Ричарда III, шекспировского злодея, обладающего дьявольским красноречием и незаурядным актерским даром. Исполнитель должен был передать иронию Ричарда III в разговоре со стражником, наигранную дружескую простоту в диалоге с Кларенсом, патетическое красноречие в сцене обольщения леди Анны у гроба короля Генриха.

До нас дошла следующая забавная история. Когда Бербедж играл Ричарда III, одна горожанка так страдала от чувств, которые она испытывала к нему, что прежде чем покинуть театр, назначила ему свидание на вечер, сказав, чтобы он объявил себя под именем Ричарда III. Подслушав окончание разговора, Шекспир явился на свидание раньше Бербеджа, был принят. Когда объявили о прибытии Ричарда III, Шекспир, рассмеявшись, приказал ответить, что Уильям Завоеватель пришел раньше Ричарда.

Состав труппы менялся, актеры переходили из одного амплуа в другое. Бербедж сначала играл молодых героев, потом – героев, достигших зрелого возраста, а под конец выступал в ролях людей пожилых.

С Ричардом делили триумфы и другие актеры труппы. Но сколько бы ни хвалили других актеров, звездой труппы оставался он, Ричард Бербедж. Автор «Первого краткого очерка английской сцены» (1660) Ричард Флекно составил характеристику Бербеджа, основанную на отзывах современников великого актера и на преданиях, сохранявшихся о нем в театральной среде.

«Он был восхитительный Протей, – пишет Флекно о Бербедже. – Он совершенно перевоплощался в роль и, придя в театр, как бы сбрасывал свое тело вместе со своим платьем. Он переставал быть самим собой до самого конца спектакля, даже находясь за сценой. Между ним и нашими

обыкновенными актерами была такая же большая разница, как между певцом баллады, едва ее произносящим, и превосходным певцом, сознающим всю свою привлекательность и умеющим менять и модулировать свой голос, вплоть до того, какое нужно дыхание для произнесения каждого слога. Он имел все данные превосходного оратора, оживлявшего каждое слово, произносимое им, а свою речь – движением. Слушавшие его зачаровывались им, пока он говорил, и сожалели, когда он смолкал. Но и в последнем случае он все-таки оставался превосходным актером и никогда не выходил из своей роли, даже если кончал говорить, но и всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли».

Характеристика Бербеджа – главный документ для суждения об актерском исполнении в эпоху Шекспира. Она свидетельствует, что Бербедж возбуждал у зрителей ощущение жизненности всего происходящего на сцене. Это подтверждается и элегией на смерть Бербеджа, автор которой писал: «Часто видел я его, когда он прыгал в могилу, приняв облик человека, обезумевшего от любви. И я готов был поклясться, что он действительно умрет в этой могиле. Часто видел я, как он, лишь играя на сцене, так верно изображал жизнь, что изумленным зрителям и (окружающей его) опечаленной свите казалось, что он на самом деле умирает, хотя он только притворно истекал кровью».

Зрителей «Глобуса» и других английских театров, где выступал Бербедж, покоряла его темпераментная игра: они подчас отождествляли актера и его роль. Сохранился любопытный анекдот, подтверждающий это. Местный житель, показывая историческое поле битвы под Босуортом, где Ричард III был побежден и убит, объяснял своим слушателям: «Вот здесь Бербедж бегал по полю и кричал: „Коня, коня! Все царство за коня!“»

Великий актер умер 13 марта 1619 года в Лондоне. В элегии, посвященной его памяти, говорилось, что поэтам следует перестать сочинять трагедии, ибо никто уже не сумеет сыграть роли трагических героев так, как играл их Бербедж. Он создал целый мир живых людей, говорилось в элегии, и с его смертью скончались «принц Гамлет молодой, старик Иеронимо, и Лир, и мавр печальный, и многие другие». Это было, конечно, поэтическое преувеличение, но тем не менее самая блестящая пора английского театра эпохи Возрождения закончилась с уходом со сцены Бербеджа и его сверстников.

Слава Ричарда Бербеджа, огромная при жизни, стала легендарной после его смерти. Актера величали английским Росцием, Гарриком елизаветинской сцены. Его имя как символ всего самого совершенного в актерском искусстве нередко упоминается в английской литературе – в стихах, мадригалах, комедиях, романах.

БАРОН МИШЕЛЬ
(1653—1729)

Французский актер. Выступал в труппе Мольера, «Бургундском отеле», театре «Комеди Франсез». Исполнял роли в пьесах Мольера, Ж. Расина, П. Корнеля.

Мишель Барон родился 8 октября 1653 года в Париже и был сыном Андре Барона и Жанны Озу, актеров Бургундского отеля. Отец его умер в 1655 году, а мать – в 1662-м.

Во Франции в то время существовала детская Труппа Комедиантов Дофина. Управляла ею госпожа Резен, супруга органиста. Некоторое время труппа играла в провинции, а затем появилась в Париже. Господин Резен изобрел «магический» клавесин, который мог играть разные пьесы без всякого прикосновения к нему рук человеческих. Демонстрация клавесина во дворце закончилась плачевно: королева упала в обморок при первых же звуках инструмента, который заиграл сам собою. Король велел открыть инструмент, и тут на глазах у ахнувших зрителей из клавесина вытащили скорчившегося, замученного и необыкновенно грязного мальчишку, который играл на внутренней клавиатуре.

Мальчугана, который отличался редкой красотой, звали Мишель Барон. Он сыграл в нескольких спектаклях в Пале-Рояле. Выяснилось, что тринадцатилетний сирота Барон отличается необыкновенными актерскими способностями.

Драматург и актер Жан Батист Мольер заявил всем, что это будущая звезда французской сцены. Он выкупил Барона у госпожи Резен и взял его к себе в дом на воспитание. Произошло это в 1666 году.

Мольер так сильно привязался к талантливому мальчишке, что это вызвало ревность со стороны его молодой жены Арманды. Мэтр не просто наставлял Барона в основах актерской профессии, он его воспитывал, просвещал, следил за его здоровьем и нравственностью. Мольер видел у мальчика редкие способности и специально для своего воспитанника написал роль Миртила в героической пасторали «Мелисерта».

Актер Лагранж, летописец труппы Короля, записывает в «Реестре»: «В среду 1 декабря (1666) мы отправились в Сен-Жермен-ан-Лэ по приказу Короля. На следующий день начался Балет Муз, где труппа была занята в пасторали под названием „Мелисерта“. Немного погодя к этому же Балету Муз была добавлена Комедия „Сицилиец“. Труппа вернулась из Сен-Жермен 20 февраля 1667 года».

В «Мелисерте» обворожительный Мишель Барон играл роль юного Миртила. Можно представить себе, какие чувства он вызывал у прекрасных дам! Мольер позволяет себе такое признание:

Он не по возрасту понятлив, мой Миртил,
И тот афинянин, что здесь два года жил,
Его способностям не мог не удивляться.
Он философией с ним начал заниматься
И так в том преуспел, что юный ученик
Порою и меня стал заводить в тупик.
Но как он ни судил возвышенно и тонко,
В нем все же многое осталось от ребенка.

Эти слова принадлежат Ликарсису; и, как бы случайно, играет его Мольер. Арманде досталась роль Мелисерты. Во время репетиции она, повздорив с юным Бароном, дала ему пощечину. Гордый мальчишка бросился к Мольеру и категорически заявил, что он уходит из труппы. Жан

Батист умолял его остаться, но Барон стоял на своем, и директору едва удалось его уговорить не срывать хотя бы премьеру и сыграть Миртила. Юный актер на это согласился, один раз сыграл, а затем имел смелость явиться к королю, нажаловаться ему на Арманду и просить разрешения уйти из мольеровской труппы. Король ему это позволил.

«Итальянский» порок был слишком распространен при дворе, чтобы Мольера в нем не обвиняли. Устав от колких упреков жены и дерзкого поведения воспитанника, Мольер сочиняет «Комическую пастораль», в которой вообще не дает им ролей.

Барон покидает учителя и уезжает в провинцию, где снова ведет кочевую жизнь, переходя из одной труппы в другую. Надо думать, он не упускал случая время от времени напомнить о себе. Мольер же достаточно близок к королю, чтобы его величество подписал указ о возвращении беглеца в Париж.

«Через несколько дней, как возобновились спектакли после пасхального перерыва, – пишет Лагранж, – господин де Мольер вызвал из провинции сьера Барона, который вернулся в Париж, получив королевское повеление, и вступил в труппу на полный пай».

Мишелю семнадцать лет. Мольер любит его почти как сына. Но юноша уже уверен в своих талантах, в ценности, которую он представляет для труппы Пале-Рояля. В «Тите и Беренике» ему поручена роль Домициана. Сбор от премьеры спектакля составил 1913 ливров – неожиданно высокая цифра, которую можно объяснить любопытством. Но очень скоро публика убеждается, что труппа Короля в трагедии решительно не выдерживает сравнения с актерами труппы Бургундского отеля, несмотря на грацию и таланты юного Барона. «Тит и Береника» останется на афише до пасхального перерыва 1671 года; пьеса пройдет около двадцати раз, в очередь с «Мещанином во дворянстве».

17 января 1671 года состоялась премьера «Психеи». Барон, уверенный в себе, в полном расцвете своих семнадцати лет, играет бога Амура. Мольер взял себе скромную роль Зефира. Психею играла Арманда. Она очаровательна. Ее движения, переливы голоса вторят Амуру – Барону. В этот счастливый миг Арманда и Мишель образуют идеальную пару; они слишком молоды, чтобы выйти из роли, когда упадет занавес.

Успех потрясающий. Он повторяется и на представлении 19 января, устроенном для папского нунция и посла Венецианской республики. Весь Париж говорит о «Психее» и стремится на нее попасть. «Газет де Франс» восхваляет «великолепие декораций, прелесть сюжета, искусность музыкантов».

Мишель Барон очаровал всех придворных красавиц, Арманда – всех маркизов. Они и друг друга очаровали. Молодость, горячность чувств кружит им головы и заставляет забыть, чем они обязаны Мольеру. Но Жан Батист воспринимает неверность Арманды как будто спокойно. Он не лишает юного Барона своей дружбы. Разумеется, слухи об этой истории ползут по Парижу. В пасквиле «Знаменитая комедиантка» дана грязная, оскорбительная для Мольера версия событий. А в остальном, – все замечательно. Людовик XIV потратил на свой театр целое состояние: более двухсот тысяч ливров, но не жалеет о том. Он доволен своими актерами и выражает это тем, что увеличивает им пенсию до 7000 ливров в год.

В пьесах Мольера «Проделки Скапена» (1671), «Ученые женщины» (1672) Барон играл роли молодых любовников – Октава и Ариста. Он с самого начала почувствовал и понял, что реализм мольеровского стиля игры годен вовсе не только для комедии, что он нужен и трагическому актеру. Соглашаясь с тем, что можно уважать обычную практику – плавные, размеренные жесты, сопровождающие условную певучую декламацию, Барон тем не менее заявлял: «Правила воспрещают поднимать руки над головой, но если их поднимает страстное чувство – так и надо; страсть вернее всяких правил». В написанной для Энциклопедии статье «Декламация» Мармонтель так отзывался об игре Барона: «Декламируя или, точнее, читая стихи, Барон просто говорил их, по его собственному выражению, ибо считал оскорбительным даже слово „декламация“, у него не было ни тона, ни жеста, ни движения, которые не подсказывала бы природа. Иногда они были даже обычно-повседневны, но всегда правдивы… Он показал нам совершенство искусства – простоту в сочетании с благородством».

В феврале 1673 года Мольер, которого терзает «грудная горячка», зовет на помощь Арманду и своего любимого ученика Барона. Они застают, в сущности, уже тяжело больного человека. Тем не менее 17 февраля Мольер еще играет в спектакле «Мнимый больной». Правда, после представления Барон посылает за носильщиками, помогает учителю сесть в портшез и провожает его до улицы Ришелье. В этот же вечер великого драматурга не стало. Барон отправляется в Сен-Жермен к Людовику XIV, чтобы сообщить ему о смерти великого француза.

Театральный сезон 1672/73 года, несмотря на смерть Мольера, заканчивается благоприятно. Но такое процветание обманчиво. Актеры Бургундского отеля начинают переманивать к себе членов мольеровской труппы. В результате к ним переходят Барон, Латорильер и супруги Боваль.

Бургундский отель мог гордиться таким приобретением, как Барон. У Мишеля редкостное сочетание комедийного и трагического дара. Ученик Мольера, он приносит в трагедию новые веяния. Аристократическая публика в восторге от его внешности, от естественной манеры игры.

Барон играл роли Ахилла («Ифигения в Авлиде» Расина, 1674), Ипполита («Федра» Расина, 1677) и другие. На его свадьбе с Шарлоттой Ленуар в 1675 году свидетелями были Пьер Корнель и Жан Расин.

К тому времени, когда король объединит несколько трупп в одну – будущую «Комеди Франсез» (1680), – Барон неизменно оставался премьером. Выступая в амплуа трагического героя, он добивался естественности трагической речи, ломал монотонную размеренность александрийского стиха, подчинял интонацию мысли, эмоции. Барон усилил жизненную достоверность поведения трагического героя – внимательно слушал партнера, реагировал на его слова, выходя на сцену, сразу включался в действие. Правда, будучи актером классицистского театра, он сохранил идеализацию, преувеличенное «благородство» героя, продолжал пользоваться пышным условным костюмом.

Барон быстро усвоил и ту в стилевом отношении «серединную» манеру игры, которая волей-неволей складывалась в «королевском театре», вынужденном постоянно по мере возможности приводить к

«общему знаменателю» разные начала в игре актеров. Он мог декламировать и кричать, подобно Монфлери, и в той же роли, в той же сцене вдруг опуститься до почти бытового говора. Должно пройти около тридцати лет, чтобы манера Барона была признана плодотворной для театра в качестве системы, а не единичного феномена.

29 апреля 1685 года случается серьезная неприятность для труппы. Актеры отправляются в Версаль, чтобы представить королю новичка, господина де Рошмора. «Недоброжелатели оказали по этому случаю такую дурную услугу господам Барону и Резену, что король приказал исключить их из труппы – как сказано, за недостаточное почтение к Ее Высочеству супруге дофина. Труппе слишком было важно их сохранить, все наши связи были пущены в ход, все возможные пути заступничества испробованы. Наконец, второго мая они получили прощение».

Больше об этом происшествии ничего не известно, кроме того, что оно последовало вскоре за выходом «Распоряжения Ее Высочества дофины», датированного 3 апреля 1685 года и вступившего в силу после Пасхи. Цель его – положить конец разным злоупотреблениям между актерами. Но на деле оно ограничивало независимость труппы и ставило ее под начало вельможи, исполняющего на этот год обязанности первого камергера двора.

Барон пользовался милостями короля, дружил с вельможами и покорял сердца знатных дам. Он принадлежал к тем интеллигентам третьего сословия, которые уже с трудом переносили свою относительную бесправность по сравнению с дворянами. Барон писал комедии, высмеивающие аристократические нравы («Удачливый волокита», 1686). Неукротимая гордость заставляла его отвечать на высокомерную наглость великосветских кавалеров и дам наглостью еще более вызывающей. Одна очень знатная особа принимала его по ночам у себя в опочивальне, но закрывала перед ним двери своей гостиной. Как-то, после очередного свидания, Барон неожиданно и незванно явился на очередной прием в ее особняк. «Что вам здесь нужно, господин Барон?» – надменно спросила при всех хозяйка. «Я забыл у вас свой ночной колпак», – ответил актер.

В 1692 году великий трагик, в самом зените успеха и славы, внезапно порвал с театром, ушел со сцены. Почему он это сделал, так и осталось неясным. Существовала версия о том, что он добивался от короля должности директора «Комеди Франсез», полновластного руководителя актерского коллектива, который, по странной прихоти монарха, должен был представлять своего рода республику (правда, под контролем королевских камергеров). Король отказал, и гордыня не позволила Барону остаться в театре. По другой версии, подобно Расину, актер пережил духовный кризис, пожелал примириться с церковью, порвать с греховным лицедейством.

Так или иначе, но целых тридцать лет Мишель Барон жил вдали от театра. Однако в 1720 году 68-летний актер затосковал по «комедиантству», заявил о своем возвращении на сцену, к прежнему амплуа, к ролям героев и первых любовников. И его партнеры, и зрители были поражены: Барон феноменально молодел на подмостках, он остался тем же доном Родриго, тем же Цинной, тем же Горацием, Полиевктом и Титом, Пирром, Ахиллом, Британником, Митридатом, какими был треть

столетия назад. В репертуаре второстепенном с литературной точки зрения, но пользующимся успехом у публики, он блестяще играл графа Эссекса в пьесе Тома Корнеля, Ганнибала в трагедии под тем же названием молодого Мариво.

Его партнершей становится Адриенна Лекуврер. Барон и молодая актриса вместе боролись за психологическую правду в исполнении трагедий. По выражению одного из театроведов, «десятилетие совместных выступлений Барона и Лекуврер походило на вспышку „высокого стиля“ среди агонизирующей в эпигонских сочинениях трагедии».

Шарль Колле писал в мемуарах «Когда я видел его, ему было уже семьдесят два или семьдесят пять лет, и, конечно, можно было простить, что такой старик не так стремительно загорался страстью, как тридцатилетний актер, зато он играл с умом, достоинством и благородством, какие я видел только у него. Особенно тщательно передавал он оттенки роли. В трагедии его естественность нисходила иногда до повседневной действительности, но при этом никогда не теряла величия. Не менее превосходен был он и в комедии; я видел его божественную игру в ролях Мизантропа, Арнольфа и Симона в „Адриенне“, игра его была в них настолько правдива и естественна, что он заставлял всех забывать актера и доводил иллюзию до того, что вы начинали считать действие, происходившее перед вами, настоящей жизнью».

Существует портрет Барона в пепельном парике Мизантропа: это человек благородной внешности, с властным выражением лица, с насмешливым ртом; видно, что в нем соединяются образованность и чувствительность, достоинство и мягкость, – словом, это «порядочный человек» в актерской ипостаси.

Мишель Барон умер 22 декабря 1729 года в Париже.

ОЛДФИЛД ЭНН
(1683—1730)

Английская актриса. Выступала на сцене театра «Друри-Лейн». Среди ролей: Андромаха («Несчастная мать»), Сильвия («Офицер-вербовщик»), Клеопатра («Все для любви») и др.

Энн Олдфилд родилась в 1683 году Ее отец, Натаниэль Олдфилд, служил в гвардии. Он умер, когда Энн была совсем маленькой. Будущая актриса не получила приличного образования. В двенадцать лет ее отдали учиться на швею, а через три года воспитанием девочки занялась сестра матери, хозяйка таверны «Митра». Когда посетителей становилось меньше, Энн уходила в свою комнату и читала вслух какую-нибудь пьесу. Однажды ее услышал начинающий драматург Джордж Фаркер. «Она читала с такой живостью и настолько верно передавала характер каждого персонажа, что я преисполнился удивления и радости».

Благодаря хлопотам Фаркера и его приятеля, драматурга Джона Ванбру, директор театра «Друри-Лейн» Рич в 1699 году принял юную и талантливую Энн Олдфилд в свою труппу.

В течение года, «пребывая в тени, никем не замеченная, безмолвная», играла она горничных, пажей, служанок. В марте 1700 года труппа приступила к репетициям пьесы Ванбру «Пилигрим». Роли в пьесе

распределял сам автор, и Олдфилд получила роль героини, наивной и доверчивой Алинды.

Вспоминая этот спектакль, актер Колли Сиббер отмечает, что, «к счастью, робость Энн, ее неуверенность в собственных силах находились в гармонии с образом героини, нежной Алинды», попадающей то в банду разбойников, то в приют для умалишенных, то во дворец тирана.

Среди молодых актрис труппы Энн выделялась стройной фигурой, тонкими чертами лица, сильным и красивым голосом. Многих она поражала работоспособностью и старательностью.

Летом 1703 года труппа королевского театра «Друри-Лейн» выехала в Бат, где по традиции собиралось высшее общество. Энн выступила в роли Леоноры из пьесы Крауна «Сэр Кортли Найс, или Этого не может быть». Спектакль пользовался большим успехом у почтенной публики.

В Лондон Олдфилд вернулась не одна – ее сопровождал возлюбленный – сэр Артур Мейнверинг, влиятельный представитель партии вигов. Он был человеком небогатым, хотя и происходил из старинного знатного рода.

На сцене «Друри-Лейна» Энн Олдфилд сыграла свою первую трагическую роль – Марию Стюарт из пьесы Бэнкса «Королевы Альбиона». «Когда она играла Марию, – пишет очевидец, – в зале плакали. Плакали навзрыд, словно провожали на казнь близкого человека». От Марии – Олдфилд веяло неблагополучием, горем, трагедией, а порой каким-то дерзким мужеством.

7 декабря 1704 года состоялась премьера спектакля «Беспечный муж» Сиббера. Олдфилд играла Бетти Модиш легко, весело, заражая своим темпераментом партнеров и публику. Сиббера поразило чувство юмора, с которым Энн проводила свои сцены, бравурное комическое «брио» ее реплик, невольно заставлявшее зрителей не упустить ни слова, безупречный артистизм, с которым актриса создавала характер взбалмошный и жестокий.

Летом 1705 года Энн Олдфилд родила сына. В честь отца его назвали Артуром. Чтобы обеспечить семью, Мейнверинг устроился инспектором по вопросам государственных субсидий.

С каждым годом Олдфилд все более придирчиво относится к выбору репертуара. Среди образов, созданных Энн в 1706 году, была Сильвия, героиня комедии Фаркера «Офицер-вербовщик». Спектакль прошел с триумфом. В роли Сильвии актриса отмечала прежде всего решительность молодой женщины, ее природный ум, находчивость, умение постоять за свою честь, найти выход из сложной ситуации. Для многих современников Сильвия – Олдфилд являла собою образец новой женщины, женщины XVIII века, века Просвещения.

В 1706 году ряд актеров, среди которых были Роберт Уилкс, Энн Олдфилд и Джейн Роджерс, недовольных политикой директора Рича, покинули «Друри-Лейн» и перешли в Театр Королевы в Хеймаркете, подписав 15 августа контракт с его владельцем – Ванбру. Олдфилд получила возможность работать с такими интересными комедиографами современности, как Ванбру и Конгрив, выступать с корифеями английской сцены Беттертоном и Барри.

В сезоне 1706/07 года Энн сыграла более десятка ролей. Современники единодушно отмечали разноплановость ее дарования. Олдфилд, по словам Беттертона, с одинаковым успехом играла «высокую трагедию и низкий фарс». Вот, к примеру, типичный контраст: Йемена из драмы Смита «Федра и Ипполит» и вдова Рич из комедии Этериджа «Любовь в бочке, или Комическое мщение».

«Кто мог остаться равнодушным, слушая страстные речи Федры – Барри или Исмены – Олдфилд? – писал современник. – С каким совершенством играла Олдфилд Йемену! Трудно передать впечатление от того трагического накала, с которым талантливая актриса произносила свои монологи, величественная и торжественная…»

Самым ярким событием в жизни Хеймаркета явилась постановка пьесы Джорджа Фаркера «Хитроумный план щеголей». Это была последняя встреча Олдфилд с творчеством драматурга, сыгравшего столь значительную роль в ее судьбе.

Многие историки английского театра XVIII столетия нередко сравнивали игру Гаррика с игрой Энн Олдфилд, находя в их исполнительской манере много общих черт, и прежде всего «природное и неукротимое стремление» к психологической индивидуализации образа. В монологах Олдфилд стремилась разнообразить палитру интонаций, отрешаться от монотонной напевности, добиваться живого звучания роли. В предисловиях к своим пьесам Сиббер нередко отмечает, что даже посредственный драматургический материал обретал значимость в устах актрисы. Олдфилд всегда умела безошибочно выделить суть сцены или монолога: «Энн, в отличие от многих современных ей актеров, – пишет один из ранних биографов Олдфилд, – всегда понимала, что она говорила на сцене».

Героини Олдфилд были одеты со вкусом. Недаром Александр Поп писал, что, стоило актрисе появиться на сцене, как в зале раздавался «крик восторга по поводу ее изысканного туалета». Олдфилд – одна из первых английских актрис, задумавшихся над исторической достоверностью театрального костюма.

В 1710—1720-е годы она сыграла ряд трагических ролей в пьесах Ли, Роу, Филипса, Аддисона, Юнга. Энн поначалу с неохотой соглашалась играть трагедию. Как рассказывает суфлер Четвуд, с жанром трагедии Энн примирила роль Семандры в пьесе Ли «Митридат», которую она играла «с абсолютным совершенством». Специально для Олдфилд Роу пишет пьесы «Трагедия Джейн Шор» и «Трагедия леди Джейн Грей».

13 января 1708 года Олдфилд вернулась на сцену «Друри-Лейна». Для Энн наступила тяжелая пора. Ей стали поручать безликие роли в посредственных пьесах. Жалованье выплачивалось нерегулярно. Тогда Олдфилд направила лорду-камергеру прошение, рассказав о беспорядках, творящихся в театре. Через несколько месяцев директор театра Рич был лишен патента. Олдфилд прослужит в «Друри-Лейне» еще двадцать лет, те самые двадцать лет, которые историки английской сцены XVIII столетия назовут впоследствии «золотым веком старого Друри».

17 марта 1712 года состоялась премьера «Несчастной матери» Филипса. Успех Олдфилд в роли Андромахи превзошел все ожидания. «Восторженные аплодисменты вспыхивали после ее монологов, – писал

биограф актрисы, – печальных и возвышенных, трагических, хватающих за душу. Ее Андромаха в горе своем была чужда всеобщему безумию, скорбящая вдова, оплакивающая погибшего мужа, красивая и благородная женщина, достойная самой страстной и нежной любви, самоотверженная мать, силой обстоятельств вынужденная выбирать между жизнью сына и браком с ненавистным ей Пирром».

Все восхищались спектаклем и игрой Олдфилд. Музыканту и поэту Джону Хьюзу запомнился голос Энн, сильный, гибкий, выразительный. Он отмечает, с каким тонким мастерством использовала актриса долготу гласных, создавая в трагических монологах ощущение плача, «горестного песнопения обреченной женщины». Ричард Стиль писал впоследствии, что больше всего его удивило чувство меры, с которым Олдфилд проводила свою роль: «…страсть, горе, негодование и даже отчаяние, – подчеркивал он, – передавались исполнительницей с благородством и достоинством».

В этом же году Олдфилд постиг тяжелый удар: в ноябре умер Артур Мейнверинг. Единственным утешением Энн стал ее сын, семилетний Артур.

14 апреля 1713 года в «Друри-Лейне» состоялась премьера классической трагедии Д. Аддисона «Катон». Энн играла дочь Катона, Марсию. В ее исполнении Марсия была трогательна и необычайно искренна. Особенно удались актрисе сцены с Джубой – Уилксом, где Энн пленяла зрителей своей женственностью и благородством. «Катон» прошел тридцать пять раз кряду. С каждым спектаклем Олдфилд становилось все труднее играть: она была на последнем месяце беременности. Увы, последний ребенок Энн и Артура родился мертвым.

Шесть лет спустя после смерти Мейнверинга Олдфилд вторично вышла замуж. И на этот раз брак не был оформлен юридически: весной 1718 года полковник Черчилл поселился в доме Энн. Добродушный, тактичный, удивительно надежный, он жил ее интересами. Зимой 1720 года у них родился сын, которого в честь деда и отца назвали Чарлзом.

В сезоне 1721/22 года Олдфилд была причастна ко всем удачам «Друри-Лейна». Так, например, умная и тонкая Милламент из комедии Уильяма Конгрива «Пути светской жизни» обрела в исполнении Энн необычайную многогранность характера.

Клеопатра – Олдфилд в пьесе Драйдена «Все для любви» привела в восторг 23-летнего Чарлза Маклина, впоследствии прославленного мастера английской сцены. Затаив дыхание, он следил за встречей Клеопатры и Антония – Бута в третьем акте трагедии. «Сколько достоинства и величия в их позах и жестах, – писал Маклин много лет спустя. – Зрительный зал разразился аплодисментами, как только они появились на сцене. Гордость мужчины и притворная кротость женщины, ум полководца и хитрость царицы, врожденная надменность римлянина и изысканный сарказм египтянки, испепеляющая страсть влюбленного и отчаянная ревность любящей – все это, слившись в единый вихрь, неукротимо мчало действие вперед, подчиняя своему ритму весь спектакль, захватывая публику, завораживая ее, лишая дара речи…»

Олдфилд не щадила себя. Усталость подкрадывалась незаметно. Запись, сделанная рукой казначея театра, гласила: «7 января 1727 года, суббота. Отменен „Беспечный муж“, внезапно занемогла миссис Олдфилд». Однажды, когда она уже была в костюме и гриме леди Бетти Модиш,

актриса потеряла сознание. По указанию врачей Энн начала пить настои из целебных трав. К весне Олдфилд почувствовала себя лучше и смогла выходить на улицу, выезжать на прогулки с Черчиллом и маленьким Чарлзом. Иногда появлялась в театре.

16 февраля 1728 года Олдфилд впервые после долгого перерыва сыграла новую роль: леди Мэтчлисс в комедии Филдинга «Любовь в различных масках». В предисловии к пьесе драматург с благодарностью вспоминает о том, что миссис Олдфилд помогала ему переделывать некоторые сцены комедии, советовала, как подать их ярче и острее. Премьера спектакля прошла с успехом. «Удивительные совершенства миссис Олдфилд, – вспоминал позднее Филдинг, – настолько пленяли взор и слух каждого, что навсегда останутся в памяти многих».

Неделю спустя состоялся бенефис Олдфилд, для которого она выбрала комедию Ванбру «Неисправимый», где исполнила роль Беринтии. Публика приняла спектакль с особым энтузиазмом.

Горячим поклонником Олдфилд являлся Вольтер. «Она была удивительно приятной женщиной, – напишет французский гений. – Она пристрастила меня к английской сцене. Ее голос, фигура, манеры, игра так очаровали меня, что я поспешил выучить английский, чтобы понимать ее…» Дикция Олдфилд была настолько совершенной, отмечал Вольтер, что он понимал актрису без малейших усилий.

Сезон 1728/29 года Олдфилд начала поздно. Лишь 16 ноября сыграла Андромаху в «Несчастной матери» Филипса. Напряжение было, вероятно, непосильным, так как через два дня газеты сообщили, что миссис Олдфилд заболела. Однако спустя немногим больше недели афиши снова возвестили о спектакле с участием великой актрисы: комедия Флетчера «Ум без денег», где Энн исполняла роль покорительницы сердец леди Хартуэлл.

Чувствуя, что силы ее убывают, Олдфилд решает превратить сезон 1729/30 года в своеобразное прощание с публикой и театром: с 11 сентября 1729 года по 28 апреля 1730 года она сыграла 80 спектаклей, исполнив 28 ролей в различных пьесах, входивших в репертуар «Друри-Лейна».

Олдфилд создала две новые роли: леди Сайэнс в комедии Миллера «Забавы в Оксфорде» и царицу Софонизбу в одноименной трагедии Томсона. Актер Том Дэвис оставил нам описание одной из сцен трагедии, где Софонизба – Олдфилд читала свой монолог «Ни слова подлого о Карфагене!..». «Она была столь выразительной в каждом жесте, – писал Дэвис, – во взгляде ее горела такая испепеляющая ненависть к Массиниссе – Уилксу, дерзнувшему нелестно отозваться о Карфагене, голос звучал с такой силой уничтожающего презрения, что зал замер, а потом, по окончании сцены, разразился бурными аплодисментами».

28 апреля 1730 года Олдфилд сыграла леди Брут в «Разгневанной жене» Ванбру. Этому спектаклю суждено было стать последним в жизни актрисы. На следующий день она слегла. Диагноз был ужасным: опухоль внутренних органов. Олдфилд просила не таить от нее правды, и врачи признались, что болезнь неизлечима. Как рассказывает Маргарет Сондерс, Энн не расплакалась, услышав приговор, а лишь, тяжело вздохнув, выразила надежду, что у нее достанет сил вынести страдания.

Энн Олдфилд умерла в пятницу, 23 октября 1730 года. В тот вечер Королевский театр «Друри-Лейн» не зажигал огни. Актрису похоронили в южном нефе Вестминстерского аббатства (по особому распоряжению декана и капитула), неподалеку от могилы Уильяма Конгрива. Пышные и торжественные похороны английской актрисы поразили Вольтера, его тронула искренняя печаль сотен лондонцев разных сословий и званий.

Имя Энн Олдфилд вновь появляется на афишах лондонских театров в середине XIX века. В 1855 году Чарлз Рид сочинил одноактную пьесу «Нэнс Олдфилд». Премьера спектакля состоялась 17 апреля 1855 года в театре «Сейнт-Джеймз». Роль миссис Олдфилд сыграла известная артистка Лаура Сеймур. После успеха в театре «Сейнт-Джеймз» пьесу приняли к постановке и другие труппы.

ЛЕКУВРЕР АДРИЕННА
(1692—1730)

Французская актриса. С 1717 г. – в театре «Комеди Франсез». Прославилась в трагедиях П. Корнеля, Ж. Расина, комедиях Мольера.

Адриенна Куврер родилась 5 апреля 1692 года в деревне Дамри в Шампани. Ее отец, шляпник Робер Куврер, вскоре обосновался в Фиме (провинция Суассон), а затем вместе с семьей переехал в Париж, где открыл мастерскую.

В Париже Адриенна обучалась грамоте у монахинь. Но она мечтала о театральных подмостках. В четырнадцать лет Куврер выступала в любительской труппе. Среди ролей – Паулина в «Полиевкте» Корнелия. На талантливую девушку обратил внимание Марк Антуан Легран, актер «Комеди Франсез». Не будучи сколько-нибудь выдающимся актером, он обладал преподавательским талантом. Адриенна с согласия родителей стала учиться у Леграна и быстро овладела азами актерского мастерства.

Через два-три года Леграну стало ясно, что ему уже нечему учить подопечную. Театральную карьеру Куврер надо было начинать в провинции: лучших своих актеров королевский французский театр получал оттуда. По рекомендации Леграна, Элизабет Клавель, открывшая театр в Лилле, включила Адриенну в свою труппу. Так Адриенна Куврер, чью фамилию снабдили для сцены облагораживающей приставкой «Ле», стала актрисой Лилльского театра.

Сначала ей приходилось играть в комедиях. Зрители ее заметили и оценили. В 16—17 лет ей все чаще поручались главные роли. Вскоре после своего дебюта в 1708 году Лекуврер сошлась с молодым актером Клавелем. Он добился того, чтобы Адриенна получила приглашение на первые роли в Люневиль в труппу герцога Лотарингского.

В Люневиле Лекуврер встретила капитана Рикардийского полка, барона Д. В ее глазах он был героем: в сражении при Рамильи ему прострелили навылет грудь. После падения с лошади рана открылась, и барон умер на руках Адриенны. На какое-то время она оставила сцену. И только осенью 1711 года подписала соглашение с дирекцией театра Страсбурга, где перешла на положение первой актрисы.

Адриенна пользовалась успехом. Талантливую актрису окружали поклонники. Самым упорным оказался молодой граф Франсуа де Кленглен,

сын аристократа. В результате этой связи на свет появилась Франсуаза-Екатерина-Урсула. Однако именно рождение Франсуазы стало одной из причин разрыва отношений между актрисой и графом. Кстати, есть упоминание и о другой дочери Адриенны, родившейся в 1710 году, – Елизавете-Адриенне. Об отце этой дочери нет сведений, кроме имени (Филипп Ле-Руа), которое могло быть и вымышленным.

В конце 1716 года Адриенна Лекуврер переехала в Париж. Ее дебют на сцене «Комеди Франсез» состоялся 17 мая 1717 года. Адриенна выбрала роль Электры из трагедии под тем же названием Кребильона-старшего и роль Анжелики в мольеровском «Жорже Дандене», единственную из комических ролей, которую она по-настоящему любила.

Хорошо зная, что именно принесло ей славу в провинции, Адриенна Лекуврер решила и в «Комеди Франсез» отойти от господствовавшего на этой сцене декламационного стиля. И в решающий для ее карьеры вечер она по-настоящему играла, двигалась и жила, произносила стихи с интонацией и чувством, каких требовала в данном случае драматическая ситуация. Публика пришла в восхищение.

После успешного дебюта Адриенна бывала занята в театре очень часто. Монима в «Митридате» Расина, главная роль в его же «Беренике», Ирина в «Андронике» Кампистрона, Алкмена в мольеровском «Амфитрионе», наконец, Паулина из «Полиевкта» Корнеля. Все это имело у публики такой успех, что уже 20 июня ее формально приняли в Товарищество господ королевских актеров с половинной долей, а через год после дебюта она стала полноправной и весьма влиятельной сосьетеркой.

В течение тринадцати лет Адриенна была лучшей исполнительницей героинь Расина. Конечно, она не могла не ощущать и не понимать исключительной близости Расина именно ее дарованию. «Федра» и «Ифигения», «Митридат» и «Баязет», «Андромаха» и «Береника» – вот трагедии, где Адриенна выступала чаще всего. Кроме Расина в ее репертуаре достойное место занимал Корнель: помимо «Полиевкта», где она оставалась неподражаемой Паулиной, Адриенна играла и в других не сходящих со сцены трагедиях Корнеля – в «Сиде», «Цинне», «Горации», «Родогуне», «Никомеде».

Зрителей поражала убежденность актрисы, что действие, в котором она участвует, есть изображение жизненной правды. Публику восхищало умение «входить в роль», изображать переживания так, чтобы они становились органическими и полноценными. В начале XVIII века психологическая правдивость казалась дерзновенным новаторством, которое потрясало и восхищало всех, кто был способен его понять и оценить. Еще одной особенностью игры Адриенны, которую тоже отмечали почти все, была способность отзываться на слова партнера и собеседника, когда ответ на них еще не зазвучал, но уже существует, уже дается актрисой, уже угадывается и понимается зрителем.

Адриенну Лекуврер считают до некоторой степени реформатором театрального костюма. Например, изображая Елизавету Английскую в трагедии Тома Корнеля «Граф Эссекс», она вышла на сцену в придворном туалете и с синей лентой ордена Подвязки, а для роли Корнелии из трагедии старшего Корнеля «Смерть Помпея» облачилась вопреки всем обычаям в траурное черное платье и распустила волосы.

Комедиограф и театральный критик д'Эгбер писал об игре Лекуврер: «Едва появляясь на сцене, она была уже захвачена своей ролью. Но при этом полностью владела и своим сердцем и чувствами. Без малейшей натуги переходила она от бурного порыва к ясному спокойствию, от нежности к ярости, от внезапного испуга к притворству. На лице ее последовательно сменялись выражения спокойствия, смущения, покорности, гордости, подавленности, угрозы, гнева, сострадания. И публика сразу же заражалась всеми этими чувствами, не пытаясь сопротивляться, удивлялась ее удивлением, страшилась, жаловалась и трепетала вместе с нею. Зрители плакали еще до того, как она начинала проливать слезы. Ибо в ней не было ничего, что не казалось бы реально существующим… Но свое страстное чувство она всегда согласовывала с общим характером действия, никогда не забывала одного ради другого, и в самых исступленных порывах оставалась благородной: ее Федра предавалась гневу и любовной страсти, ни на один миг не теряя царственного величия…»

Лекуврер повезло и в том, что она обрела партнера, равного ей по таланту и разделявшего ее взгляды: в 1721 году в театр вернулся знаменитый артист и необыкновенный человек Мишель Барон. Но самым верным и постоянным другом Адриенны Лекуврер стал молодой Вольтер. Адриенна была всего на два года его старше. Вольтер в письме, написанном через год после смерти Лекуврер, называет себя «человеком, который был поклонником ее таланта, ее другом и возлюбленным».

В 1721 году Вольтер заболел ветряной оспой – по тем временам это была довольно серьезная болезнь. Адриенна ухаживала за ним, не считаясь с опасностью заразиться. В театре они часто работали вместе, деля успех и неудачу.

Лекуврер пользовалась успехом в высшем свете. Своим положением она была обязана исключительно себе. Она много читала, причем не только романы и стихи, но и книги по истории. Адриенна не славилась острословием и ироническим блеском речей, но ее суждениям всегда хватало своеобразия, меткости и глубины. Ее отличали душевная чуткость, такт, искренность и, простота.

Помимо друзей – литераторов и философов, были у нее и влиятельные поклонники. Это Пренжан, управляющий делами герцогини Брауншвейгской, затем британский аристократ, влюбленный в Париж и Адриенну, лорд Питерборо, который говорил ей: «Мне в Вас нужно как можно больше ума и как можно больше любви ко мне». И в эту область своей жизни актриса сумела не дать доступа пошлости и грубости.

В 1721 году Адриенна Лекуврер встретилась и сблизилась с Морисом Саксонским, будущим маршалом Франции. Сын курфюрста Саксонского, короля Польского Августа II и его фаворитки Авроры фон Кенигсмарк появился в Париже после того, как его услали из Дрездена за слишком веселую и широкую жизнь. Адриенна Лекуврер полюбила Мориса за то, что он был королевский сын, но в то же время изгнанник, за то, что он был герой, но обреченный ставить свое геройство на службу людям, куда менее достойным, чем он сам.

Морис мечтал о собственном княжестве, и для него оно стало принимать реальные очертания в виде герцогства Курляндского. Узнав, что Морису нужны деньги, Лекуврер немедленно продала свои драгоценности, серебряную посуду и послала в Курляндию 40000 ливров. Адриенна не могла себя обманывать: если бы Морис достиг цели, она потеряла бы его навсегда. Деньги не помогли. То ли было уже поздно, то ли попытка Мориса завладеть Курляндией была обречена с самого начала.

И вот судьба столкнула Лекуврер и графа Мориса Саксонского с «роковой» женщиной. Это была очень знатная, очень молодая и очень красивая, четвертая жена престарелого герцога Бульонского. Несмотря на свою ревность, Адриенна готова была мириться с этим приключением Мориса. Но случилось непредвиденное, очередной каприз герцогини превратился в серьезное увлечение, а она не терпела никаких препятствий.

В воскресенье 24 июля 1729 года горничная передала Адриенне записку. Некий аббат Буре сообщал, что враги имеют намерение ее отравить. Позднее он назвал имя злодейки – герцогини Бульонской. Адриенна всерьез поверила в жестокий замысел соперницы. Морис Саксонский также готов был верить в ее коварство. Весь Париж шумел и волновался по поводу того, что герцогиня Бульонская пыталась отравить мадемуазель Лекуврер. Все – и дворяне, и буржуазия, и простой народ, – разумеется, стояли на стороне жертвы.

Адриенна всегда была слабого здоровья и после всех пережитых волнений она целых три недели не появлялась на подмостках «Комеди Франсез». Первое после столь длительного перерыва выступление ее состоялось 10 ноября в роли Федры – любимой роли из любимой трагедии Расина.

Спектакль из обычного превратился в парадный. На нем присутствовали принцы крови, придворные, литераторы, знатные дамы, гордившиеся своей дружбой с мадемуазель Лекуврер. Пришли близкие друзья-мужчины – д'Аржанталь, Вольтер, Фонтенель, Дю Марсэ и другие. Адриенна ощутила небывалый подъем, острое нервное возбуждение.

Когда началось третье действие, в ложу вошла герцогиня Бульонская. По-видимому, она хотела своим присутствием продемонстрировать всем презрение к клевете.

Первые две сцены прошли благополучно, но в третьей сцене к Федре, узнающей о том, что Тезей жив, возвращаются и ужас, и растерянность, Адриенне снова надо было переживать на сцене смятение чувств. Внезапно она забыла, что изображает Федру, и с гневом бросила в ложу герцогини те слова, которые должна была произнести в диалоге с Эноной:

Я не из женщин тех, беспечных в преступленье,
Что, гнусность совершить готовые всегда,
Умеют не краснеть от тяжкого стыда.

Демократичный в массе своей партер разразился неистовыми аплодисментами. Люди «большого света», в том числе и друзья Адриенны, с ужасом переглядывались в своих ложах. Герцогиня Бульонская встала и покинула театр.

Спектакль, впрочем, продолжался. Адриенна блестяще провела труднейшую сцену четвертого действия. Несмотря на скандальный эпизод в третьем действии, спектакль закончился для Адриенны триумфально. Однако между «Комеди Франсез» и герцогиней Бульонской началась довольно длительная война.

После скандала, разыгравшегося на представлении «Федры», мадемуазель Лекуврер несколько раз выступала на сцене – сначала в «Горации» Корнеля, затем в «Электре» и «Флорентийце». Правда, потом в течение месяца она не могла играть.

Наступил роковой март 1730 года. Адриенна, словно стараясь нагнать упущенное, играет 5-го, 13-го, 14-го и, наконец, – в последний раз – 15-го.

В тот вечер давали «Эдипа» Вольтера. Адриенна, исполнявшая роль Иокасты, весь день чувствовала себя неважно, а в театре ей стало совсем плохо. И все же она продолжала играть, хотя многие в зрительном зале заметили и ее состояние, и ее героические усилия довести спектакль до конца.

Вернувшись домой, Адриенна слегла и уже не вставала. Морис Саксонский, Вольтер, д'Аржанталь все время находились при ней. Утром 20 марта 1730 года Адриенна скончалась.

На следующий день «Комеди Франсез» была в трауре: спектакль, назначенный на вечер, отменили. С новой силой поднялась молва о злодейском отравлении.

Вольтер и друзья Адриенны, которые не верили в отравление, позаботились, чтобы квалифицированные медики произвели вскрытие. Никаких следов яда не обнаружилось, медицинское заключение дало диагноз: «Больная скончалась от воспаления кишечника и внутреннего кровоизлияния».

Католическая церковь отказывала в христианском погребении тем людям актерской профессии, которые не захотели или почему-либо не смогли отречься на смертной одре от своего греховного лицедейства и раскаяться в нем. С Адриенной как раз это и произошло. По распоряжению начальника полиции в ночь со вторника на среду тело Адриенны завернули в мешковину и отвезли в полицейской карете на ближайший пустырь на берегу Сены. Тело опустили в приготовленную яму, засыпали негашеной известью, потом землей. Место захоронения затерялось. Возмущенный Вольтер написал эпитафию, которая стала прекраснейшим, поистине нерукотворным памятником актрисе. Гений Франции был убежден, что Лекуврер – актриса, «которой в Греции воздвигали бы алтари».

Адриенна Лекуврер изображала на сцене трагических героинь и недаром в письмах к Пирону так решительно защищала свое право на героику в театре своего времени. Но ее собственная короткая жизнь и ее внезапная загадочная для большинства смерть из нее самой делали героиню уже почти готовой драмы.

Романтическая легенда о том, как великая артистка простого происхождения, дочь народа, пала жертвой распутной аристократки, уверенной в своей безнаказанности, слишком дорога была уму и сердцу многих людей, чтобы легко умереть. Она и осталась жить – в некоторых

мемуарах и письмах, в нескольких пьесах с захватывающим сюжетом и интересными ролями.

ГАРРИК ДЭВИД
(1717—1779)

Английский актер. В 1742—1776 годах выступал в театре «Друри-Лейн». Один из реформаторов сцены и основоположник просветительского реализма в европейском театре. Считал театр воспитателем общества. Прославился в пьесах У. Шекспира (25 ролей, в т.ч. роль Гамлета).

Дэвид Ла-Гарриг, дед будущего великого актера перебрался из Франции в Англию после отмены в 1685 году Нантского эдикта. Богатый французский купец на чужой земле стал Гарриком. Один из его сыновей, Питер, остался в Англии, женился на ирландке Арабелле и купил офицерский чин. Супруги поселились в Личфилде. В семье родилось семь детей. Особые надежды возлагались на «Дэвида Третьего», родившегося 19 февраля 1717 года. Арабелла нередко собирала детей в большой гостиной и пела им старинные английские песни или учила с ними стихи. Из ее рассказов Дэвид узнал о пьесах Шекспира.

В десять лет Гаррик поступил в грамматическую школу Личфилда, где основными предметами были латынь и греческий. Благодаря содействию регистратора приходского суда Гилберта Уолмси, поклонника театра, ученики поставили комедию Дж. Фаркера «Офицер-вербовщик». Гаррик выступил в двух ролях – актера (он играл сержанта Кайта) и режиссера. Спектакль был тепло встречен взрослыми зрителями.

20 марта 1728 года в Личфилд пришло письмо из Лиссабона от «Дэвида Второго», брата Питера Гаррика. Он просил отправить «дорогого племянника и тезку» в Португалию, где мальчик будет обучаться торговому делу и бухгалтерским премудростям.

В Лиссабоне Гаррик был радостно встречен не только дядей, но и всем веселым обществом английских купцов. «Дэвид Третий» пел им песни, читал длинные монологи, а иногда исполнял сцены из пьес. Однако, не обнаружив призвания коммерсанта, он вернулся домой.

В восемнадцать лет Дэвид стал посещать «Частную Академию мистера Джонсона для юных джентльменов», а в начале марта 1737 года он отправился в Лондон. Гилберт Уолмси написал своему другу, математику Колсону, жившему под Лондоном, в Рочестере, с просьбой взять к себе в ученики и приютить в своем доме Дэвида Гаррика, «юношу разумного и любознательного, нуждающегося тем не менее в систематическом и серьезном образовании».

Однако Дэвид никакого интереса к юриспруденции не проявил и пропадал в лондонских театрах. Но и тут удача его не оставила. По инициативе старшего брата Питера была создана виноторговая фирма «Гаррик и К°» с отделениями в Лондоне и Личфилде. Небольшой винный погребок Дэвида находился как раз напротив «Ковент-Гардена» – одного из двух (второй именовался «Друри-Лейн») ведущих драматических театров города, неподалеку от другого театра, «Гудменс-Филдс».

Скоро актеры почувствовали в Гаррике своего человека. Живой, подвижный, остроумный, он стал близким другом многих актеров Лондона,

их «поверенным» в делах как театральных, так и сердечных. В 1740 году заболел известный лондонский Арлекин Ричард Йетс, и Джиффард, руководитель театра «Гудменс-Филдс» попросил Гаррика выступить вместо Йетса. Дэвид надел маску Арлекина и сыграл так, что никто не заметил подмены.

В мае 1741 года Джиффард взял Гаррика с собой на летние гастроли. К счастью, с ним вместе поехал Чарлз Маклин, за несколько месяцев до того прославившийся в роли Шейлока. Маклин был характерный актер, превративший этот традиционно комический образ в трагический. Ему удалось покончить с напевной декламацией, шедшей от актеров театра классицизма. Он заставлял своих учеников произносить реплики самым обыденным тоном, а затем закреплять эти интонации, приноравливать к условиям сцены. Гаррик учился у Маклина недолго, но при его феноменальных способностях этого оказалось достаточно.

Гастроли в Ирландии проходили в небольшом городке Ипсвич. В составе приехавшей труппы значился некий мистер Лидл. Под этим псевдонимом скрывался Дэвид Гаррик. 21 июля 1741 года молодой актер сыграл капитана Дюртета в комедии Джорджа Фаркера «Неверный», а несколько позже Абоана, благодарного дикаря, в драме Томаса Саутерна «Ориноко». Ирландцы тепло встречали его.

В Лондоне Гаррик продолжил играть в театре «Гудменс-Филдс». Джиффард дал ему роль Ричарда III, обещав, что перед публикой он предстанет как «джентльмен, впервые появившийся на сцене». Это был способ заманить в зал побольше людей. Правда, случалось, зрители забрасывали не понравившегося им дебютанта тухлыми яйцами и помидорами, и даже избивали его. С Гарриком такого не случилось.

Чарлз Маклин вспоминал, что Гаррик блестяще справился с ролью. Все переживания, чувства и страсти, переполняющие душу короля, угадывались в каждом жесте, сквозили в каждом движении актера.

Успех нарастал от сцены к сцене, от акта к акту. Спектакль закончился, как писала одна из лондонских газет, аплодисментами «небывалыми, восторженными и продолжительными». Газета «Чэмпион» отмечала, что звучание его голоса было естественным, актер «не завывал, не стонал и не рычал, как это было в моде». Критик подчеркивал, что походка Гаррика была лишена какой бы то ни было напыщенности, а лицо отражало «все переливы души». Гаррик стремился играть в постоянной связи и единстве со своими партнерами, в отличие от многих ведущих актеров эпохи.

Он обладал удивительным талантом на протяжении одного спектакля с блеском играть и фарсовые и трагические роли. Способность Гаррика перевоплощаться вызывала восхищение современников. Он был непревзойденным Бенедиктом в комедии Шекспира «Много шума из ничего», Абелем Драггером в «Алхимике» Бена Джонсона и многих других ролях. Абель Драггер был одной из любимых ролей Гаррика, он играл ее в течение всей жизни и исполнил в последний раз в апреле 1776 года. Гаррик считал, что комедия требует от актера не меньшего мастерства, чем самая возвышенная трагедия. В трагедии сюжет, фабула, язык, костюмы помогают актеру создать запоминающийся образ. В комедии же действие нередко происходит в среде низменной, поэтому от актера требуется

значительное мастерство, чтобы увлечь зрителя, заставить его поверить в силу переживаний персонажей низких так же, как он верил в силу страданий героев высокой трагедии.

Гаррику не было и 25 лет, когда в марте 1742 года он сыграл роль короля Лира, человека в годах. Работа над образом была нелегкой. Наибольшую тревогу у Гаррика вызывала сцена сумасшествия, он стремился сделать ее правдивой и впечатляющей. Неподалеку от театра жил человек, который когда-то, играя с двухлетней дочкой, уронил ее из окна. Ребенок погиб, а отец сошел с ума. Несчастный в определенный час подходил к окну и, оглашая улицу ужасными криками, «ронял» воображаемого ребенка. Гаррик внимательно наблюдал за ним, что помогло актеру исполнить сцену помешательства в «Короле Лире» с удивительной силой.

Пластика образа далась ему без труда, и все-таки после шести представлений спектакль пришлось на время снять, так как Гаррик не был удовлетворен своей игрой. Он начал готовить роль заново. Работая, он открыл очень важное свойство своего таланта: в ходе спектакля ему нужны были контрастные состояния. И для того чтобы хорошо сыграть трагического старика, он написал для себя сценку, где представлял комического подростка. После этого Гаррика в роли короля Лира ждал триумф. Маклин впоследствии с восторгом рассказывал о том, как Гаррик до неузнаваемости перевоплотился в измученного жизнью седого старика; как в сцене проклятия ужас сковывал зрителей, а трагический пафос, которым была проникнута сцена встречи короля Лира с Корделией, исторгал у публики слезы.

С «Королем Лиром» Гаррик не расставался в течение всей творческой жизни. От спектакля к спектаклю углублял он образ величавого старца, выделяя на первый план трагедию человека, униженного жестокостью и вероломством, горе отца, оскорбленного дочерьми.

С октября 1741 года по май 1742 года Гаррик на сцене театра «Гудменс-Филдс» выступил сто сорок раз, сыграв девятнадцать ролей. Он не боялся замечаний, прислушивался к советам. Коллеги поражались его трудоспособности. «Гудменс-Филдс» процветал. Публика говорила только о Гаррике, ходила смотреть только его.

С тех пор один успех следовал за другим. К февралю 1742 года Гаррик, сыграв ряд трагических ролей – Ричарда III, Шамонта в «Сироте» Отвея и Лотарио в «Прекрасной грешнице» Роу, – обратился неожиданно для всех к комедийному жанру и создал образ высокомерного и глуповатого драматурга Бейса в народной пьесе Бекингема «Репетиция», утонченной сатире на актеров, критиков и драматургов второй половины XVII века. Блистательные имитаторские способности позволили Гаррику пародировать игру прежде всего актеров старой школы.

В результате владельцы патентованных театров с помощью лорда-камергера добились закрытия «Гудменс-Филдса». Одновременно владелец «Друри-Лейна» Флитвуд предложил Гаррику ангажемент на следующий сезон с огромным окладом в 500 фунтов стерлингов. И уже в мае 1742 года Дэвид вместе с новой партнершей Маргарет Уоффингтон выступал в Ирландии. Он был давно и безнадежно влюблен в очаровательную Маргарет, однако признался ей в своем чувстве только

теперь. Актриса ответила взаимностью. 12 августа на своем бенефисе Гаррик играл заглавную роль в «Гамлете» Шекспира. Уоффингтон выступила в роли Офелии.

Гамлет был одной из великих ролей Гаррика. Дублинцы необыкновенно гордились тем, что Гаррик впервые исполнил эту роль в их городе. Успех премьеры был ошеломляющим. Публика восхищалась игрой «лучшего и талантливейшего актера, которого когда-либо видели оба королевства»; критика отмечала его яркий темперамент, блестящую дикцию, четкий жест. В Дублине Дэвида Гаррика впервые назвали Росцием, по имени великого древнеримского актера.

Гаррик всегда придерживался своей системы контраста. Он магнетически действовал на зрителей. Их внимание так сосредоточивалось на нем, что никого, кроме него, они уже просто не видели. Только так и мог появиться «дотоле никем не замеченный призрак».

Как драматург Гаррик не только оставил после себя несколько комических сценок, но и вмешался в творческую лабораторию Шекспира. XVIII век не способен был принять этого писателя целиком. Из его пьес выкидывали комические сцены (так, «Гамлет» шел без эпизода с могильщиками), придумывали для его трагедий благополучные развязки, вписывали в них нравоучительные монологи. Переиначивал Шекспира и Гаррик. Но он ближе, чем кто бы то ни было, держался шекспировского текста. Гаррик работал над текстом «Гамлета» всю жизнь – он непрерывно сравнивал сценический, «суфлерский» вариант с подлинником, задумывался над каждой строчкой, репликой, монологом.

Осенью 1742 года Дэвид попытался создать с Маргарет Уоффингтон некоторое подобие семьи. Они вместе поселились на Бау-стрит. Однако Маргарет не стремилась ограничить круг своих знакомств, и Дэвид был вынужден с ней расстаться, хотя они по-прежнему часто встречались в театре, нередко были заняты в одном спектакле.

7 января 1744 года состоялась премьера «Макбета». Образ Макбета, созданный Гарриком, был ярким, глубоким, сложным. Актер подчеркивал в своем герое обыденность, общечеловечность. Макбет Гаррика обладал слабой волей, мягким характером. Актер снова восхитил зрителей выразительностью своей игры. Многие актеры сознавались впоследствии, что «…до тех пор, пока мастер Гаррик не открыл силы и прелести впечатления, производимого игрой лица, они ничего не знали о том эффекте, который может производить сцена пира».

«Твое лицо в крови», – воскликнул Макбет – Гаррик, обращаясь к наемному убийце в сцене пира. И исполнитель этой роли невольно поднес руку к лицу, в страхе прошептав слова: «Да неужели, Господи!» – которых вовсе не было в тексте пьесы.

Роли следовали одна за другой, но не все они соответствовали актерской индивидуальности Гаррика. Не увенчалась успехом работа над образами Отелло и короля Иоанна. Но Гаррик обладал редким для актера мужеством критически оценивать результаты своих творческих поисков и вовремя отказаться от роли, исполнение которой не приносило ему подлинного удовлетворения.

Сезон 1746/47 года Гаррик встретил в составе труппы «Ковент-Гардена». Здесь он сыграл роль, которая осталась навсегда в его

репертуаре, беспутный шалопай и кутила Рейнджер в комедии Бенджамина Ходли «Ревнивый муж». Гаррик наделил своего героя таким обаянием и умом, что журнал «Джентльменз мэгэзин» опасался, как бы «…беспутный Рейнджер, благодаря великолепной игре Гаррика, не стал предметом подражания».

Сезон в «Ковент-Гардене» принес Гаррику успех и материальное благополучие. Друзья уговорили его стать совладельцем «Друри-Лейна». Соглашение было подписано 9 апреля 1747 года. Гаррик должен был заниматься творческими вопросами – подбором репертуара и актеров, постановкой спектакля.

Пребывание Гаррика в «Друри-Лейне» составило целую эпоху в истории театра. Друзья говорили, что общаться с Гарриком было непросто. Характер прихотливый, не всегда можно было угадать, чего от него ждать. Но как только доходило до дела, он становился тверд и последователен. Твердую руку «маленького тирана» (так вскоре актеры прозвали Гаррика) труппа почувствовала на первых же репетициях: он требовал точного знания роли!

Гаррик освободил сцену от зрителей, дал простор актерам, боролся против унаследованного от классицизма преобладания слова над игрой, ввел продолжительные, до года, репетиции, старался передать актерам все, что умел сам. Он заботился о характерном гриме и историческом костюме. Для оформления спектаклей пригласил «короля декораторов» Филиппа Джеймса Лотербурга. Так, при нем сцена, например, стала освещаться рампой, а не люстрами, как раньше. Словом, Гаррик сделал «Друри-Лейн» самым современным из тогдашних театров.

Сезон 1748/49 года ознаменовался постановкой двух пьес Шекспира. «Много шума из ничего» и «Ромео и Джульетта». В первой с успехом выступили Гаррик и миссис Притчард, остроумно и тонко сыграв Бенедикта и Беатриче.

22 июня 1749 года Дэвид Гаррик женился на известной немецкой танцовщице Еве Марии Виолетт. Жених и невеста были разных вероисповеданий, поэтому свадебная церемония состоялась дважды: сначала в англиканской церкви, затем в католической. «Мадемуазель Фиалка» оставила сцену и стала верной помощницей мужу. Дэвид и Ева не расставались в течение тридцати лет совместной жизни. Правда, детей у них не было, хотя оба страстно их желали, но сыновья и дочери Джорджа, его брата, заставили забыть это горе, и чета занялась воспитанием своих племянников и племянниц.

В 60-е годы Гаррик играет разнообразный репертуар – от Меркуцио и Ромео до острокомедийной роли мистера Оукли в фарсе Джорджа Кольмана «Ревнивая жена». Ведущее место в репертуаре театра «Друри-Лейн» занимали пьесы Шекспира.

Гаррик выступал по три-четыре раза в неделю. Усталость подкрадывалась незаметно. Дэвид становился раздражительным, придирчивым. Друг дома, доктор Барри, советовал ему чаще выезжать на прогулки за город. Гаррик и Виолетт уезжали на свою виллу в Хэмптоне. Дэвид любил превращаться в простого сельского сквайра, возиться в огороде, поливать цветы. Но ему требовался длительный отдых, перемена мест. В 1763 году супруги отправились в путешествие по Европе. В столице

Франции английское посольство организовало в честь великого актера торжественный прием, на который были приглашены все знаменитости светского, литературного и театрального Парижа. Здесь были энциклопедисты Дидро и Даламбер, актеры Превиль и Лекен, актрисы Клерон и Дюмениль…

Во время приема Гаррик продемонстрировал свои способности. На протяжении пяти секунд его лицо выражало то безумную радость, то спокойствие, то изумление, то удивление, то печаль и уныние, то ужас и отвращение. А затем в обратном порядке – снова к безумной радости.

Присутствовавший на обеде Дени Дидро сделал из этого вывод, что Гаррик – совершеннейший актер представления. Разве может душа человека обладать подобной пластичностью? Гаррик, заявил Дидро в своем трактате «Парадокс об актере», продемонстрировал свои удивительные мимические способности – не более того.

С ним далеко не все были согласны. И, прежде всего, те, кто работал с Гарриком. Среди них был крупнейший балетмейстер Жан-Жорж Новер, автор знаменитых «Писем о танце» (1760). Он рассказывал, как отчаянно мучился Гаррик перед премьерой, «вживаясь в образ». А на одном из спектаклей «Короля Лира» в сцене, где престарелый отец проклинает своих дочерей, Гаррик пришел в такой экстаз, что сорвал с головы седой парик и запустил им за кулисы – так и доиграл действие.

Так кем же был Гаррик – «актером представления» или «актером переживания»? Ни тем, ни другим. Он был «абсолютным актером» – одним из величайших в мировом театре. Он вообще был во всех отношениях «человеком театра» – и актером, и драматургом, и театральным администратором, и режиссером.

27 апреля 1765 года «английский Росций» вернулся в Лондон после долгого путешествия. Помимо Франции, он побывал в Турине, Милане, Риме, Венеции, Неаполе, Парме…

14 ноября Дэвид Гаррик появился на сцене Лондона в роли Бенедикта из комедии «Много шума из ничего». Зал был переполнен. По общему мнению, Гаррик стал играть еще лучше – легче, отточеннее, без нажимов в сильных местах. Он отказался от многих ролей, сохранив в своем репертуаре лишь наиболее удачные, проверенные временем работы. Число выступлений также сократилось: в течение сезона Гаррик играл теперь двадцать – двадцать пять раз, не более.

В своем поместье (Гаррик стал одним из богатейших людей в английском театре) он установил бюст Шекспира и вернул былую славу родному городу знаменитого драматурга. Первый шекспировский фестиваль, который Дэвид организовал в Стратфорде-на-Эйвоне, не удался. Была плохая погода, да и приглашенную из Лондона публику буквально заели клопы. Гаррик, затратив большие деньги, навел в городе чистоту, и новый фестиваль положил начало долгой славной традиции.

7 марта 1776 года газеты сообщили о том, что Гаррик продал свой пай в «Друри-Лейне» сыну Томаса Шеридана, Ричарду, молодому и талантливому драматургу. Едва по Англии и по всей Европе разнесся слух, что Гаррик покидает сцену, в Лондон началось нашествие зрителей. И ко всеобщему удивлению он сыграл свои старые роли так, словно не прошло десятков лет. С 11 апреля по 10 июня Гаррик дал девятнадцать

спектаклей, сыграл одиннадцать ролей. Он по-прежнему, казалось, был полон сил.

Сойдя со сцены, Гаррик прожил меньше трех лет. Его беспокоили боли в почках. Умер он 20 января 1779 года тихо и спокойно. Похороны Гаррика были необыкновенно грандиозны. С большими почестями актер был похоронен в Вестминстерском аббатстве. Все свое солидное состояние он оставил жене и другим родственникам. Коллекция редких книг пожертвована им в Британский музей, а два дома – Обществу помощи бедствующим артистам.

ВОЛКОВ ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ (1729—1763)

Русский актер и театральный деятель. Создатель первого постоянного русского театра. Играл в трагедиях А.П. Сумарокова.

Федор Григорьевич Волков родился 9(20) февраля 1729 года в Костроме в купеческой семье. После смерти отца малолетний Федя остался вместе с братьями на попечении своей матери. В 1735 году семья переселилась в Ярославль.

В одном из документов за подписью самого Волкова говорилось, что он «с 741 году по 748 год… находился в Москве в науках». Послал «в науки» 12-летнего юношу его отчим ярославский купец и заводчик Федор Васильевич Полушкин, женившийся на матери Волкова, молодой вдове Матрене Яковлевне, у которой, помимо старшего Федора, было еще четверо сыновей. Так как Полушкин владел серными и купоросными заводами, – обучался Волков, вероятнее всего, у какого-нибудь иностранца-промышленника. По свидетельству биографов, он «в совершенстве изучил в Москве немецкий язык» и говорил на нем «как природный немец».

В Москве популярностью пользовался постоянно действующий публичный городской театр «Немецкая комедия». Волков увлекся театральными представлениями, водил дружбу и знакомство с театральными любителями из приказных, семинаристов и «школьников, которые устраивали игрища». Один из первых биографов актера Н.И. Новиков особо отметил, что Волков «друзей имел немногих, но наилучших, и сам был друг совершенный, великодушный, бескорыстный и любящий вспомоществовать». Одним из таких «немногих» друзей, с которыми Волков познакомился в юности в Москве, стал «малороссийский грек» Николай Николаевич Мотонис, впоследствии уважаемый литератор и известный переводчик.

Тем временем Полушкин принял Федора и его братьев на правах товарищей в свои промышленные предприятия и обязался сверх содержания пасынков наградить их половиной прибыли от заводов и четвертой частью наследства после своей смерти.

В 1746 году Волков был отправлен отчимом в Санкт-Петербург. Там он поступил в немецкую торговую контору. Новиков писал: «Познакомясь с живописцами, музыкантами и другими художниками, бывшими тогда при Императорском Италиянском театре, не упустил он ни одной редкости, которую бы ни осмотрел и ни постарался бы узнать обстоятельно. Более

всего прилепился он к театру, и по случаю знакомства, несколько раз видя представление Италиянской оперы, почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нем русские театральные сочинения».

Волков побывал также и на спектаклях в кадетском корпусе. Увидев трагедию Сумарокова «Синав и Трувор», он пришел в такое восхищение, что «не знал, где был: на земле или на небесах».

В 1748 году умер Полушкин. Волков получил в управление заводы. Он возвратился в Ярославль и, обретя теперь самостоятельность, а также средства, собрал вокруг себя театральных «охотников» из местной посадской молодежи.

Спектакли устраивались в амбаре с каменными сводами, в котором прежде складывались кожевенные товары. На первом представлении 29 июня 1750 года были разыграны две пьесы: драма «Эсфирь» и пастораль «Эвмон и Берфа», музыку к которой сочинил Волков.

Спектакли в кожевенном амбаре заинтересовали ярославцев. Волков нашел покровителей в среде высшего ярославского общества. Воевода Мусин-Пушкин и помещик Майков явились местными меценатами. Они уговорили многих ярославских купцов и дворян сделать пожертвования на устройство более удобного театра. Открытие его относят к началу 1751 года. Дана была опера Метастазио «Титово милосердие», переведенная с итальянского самим Волковым.

Ярославские жители увидели на подмостках также духовные драмы Димитрия Ростовского, некоторые пьесы типа «актов» и «российских комедий», а также совсем недавно напечатанные в Петербурге первые трагедии А.П. Сумарокова. Под руководством Волкова начали играть впоследствии знаменитые русские актеры И.А. Дмитревский, Я.Д. Шумский и другие.

Слухи об этом театре дошли до Петербурга. Императрица во что бы то ни стало захотела их увидеть до наступающего поста, поэтому-то в первые же дни нового, 1752 года курьер объехал всех сенаторов по домам, чтобы те подписали «Указ» об этом, не дожидаясь окончания праздников. И «сенатской роты порутик Дашков» помчался в Ярославль с императорским «Указом».

В этом важном документе говорилось: «…Императрица Елисавет Петровна самодержица всероссийская сего генваря 3 дня указать соизволила: ярославских купцов Федора Григорьева сына Волкова с братьями Гаврилою и Григорием, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии, и кто им для того еще потребны будут, привесть в Санкт-Петербург… Для скорейшего оных людей и принадлежащего им платья сюда привозу, под оное дать ямские подводы и на них из казны прогонные деньги…»

В конце января – начале февраля 1752 года ярославцы во главе с Федором Волковым уже играли перед императрицей и двором комедию «О покаянии грешного человека» Димитрия Ростовского, трагедии Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор» и «Гамлет», причем сам драматург присутствовал среди зрителей.

Федор Волков был «довольно искусный музыкант на многих инструментах», играл на скрипке и клавикордах, а также пел «разные

оперные арии», «итальянские арии». Эта музыкальность помогла ему быстро освоиться на профессиональной сцене, причем его сразу же причислили к штату придворных артистов, в так называемую «Итальянскую компанию», тогда как его «сотоварищей» по ярославской любительской труппе (вернее, лучших из них) Ивана Дмитревского и Алексея Попова отдали на обучение в Петербургский кадетский корпус (а остальных «с награждением» отпустили назад в Ярославль). В 1754 году братьев Федора и Григория Волковых тоже зачислили в корпус. Там они должны были обучаться наукам, иностранным языкам, гимнастике.

Ярославцы содержались в корпусе на казенный счет и получали по 50 рублей в год, а Волков – 100 рублей. Кроме общего курса обучения, актерам преподавались сценические приемы и декламация. Среди преподавателей был Сумароков. Учащиеся кадетского корпуса играли в придворном театре.

30 августа 1756 года был издан указ об учреждении государственного Русского «публичного театра» для представления трагедий и комедий; ему было предоставлено помещение в Петербурге на Васильевском острове. Директором театра назначен драматург А.П. Сумароков. Волков, занявший ведущее положение «первого русского актера», помогал Сумарокову в руководстве театром, а в 1761 году заменил его. Он много сделал для укрепления петербургской труппы.

Волков занимал в театре положение первого трагика. С огромным темпераментом он исполнял роли героев в трагедиях Сумарокова – Американца («Прибежище добродетели»), Оскольда («Семира»), а также, по-видимому, и роли Хорева («Хорев»), Трувора («Сикав и Трувор»), Ярополка («Ярополк и Димиза»), Гамлета.

Новиков отмечал «природность» игры актера. По его словам, Волков, зная «театральное искусство в высшей степени», в то же время отступал от эстетических канонов классицизма, не следовал правилам распространенной в то время торжественной декламации. Учитывая особенности игры Волкова, Сумароков писал для него роли, в которых находил блестящее применение неистовый темперамент Волкова и его героическая, вдохновенная манера произнесения стихов. Особенно показательна в этом отношении была роль Марса в «Новых лаврах» Сумарокова. По отзывам современников, с таким же мастерством Волков играл и в комедии.

«Он был значительнейший и лучший актер», – написал о Волкове Я. Штелин, единственный из всех историков театра и его биографов много раз видевший Федора Григорьевича на сцене. Причем Штелин отмечал, что «он играл одинаково сильно в трагедиях и комедиях»; собственный «его же характер был в страстях бешеный».

Д.И Фонвизин говорил, что Волков был «мужем глубокого разума, наполненного достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным». Выдающийся ум Волкова отмечали Н.И. Новиков и Г.Р. Державин; В.Г. Белинский называл Волкова «движителем общественной жизни», «отцом русского театра» и ставил его имя рядом с именем М.В. Ломоносова.

«Жития он был трезвого, – пишет Новиков, – и добродетели строгой». Федор Григорьевич всего себя отдавал театру и не завел семьи.

«Театральное искусство знал он в высшей степени; при сем был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант… посредственный скульптор», – вспоминали современники. Его работе приписывают мраморный бюст Петра Великого и картину, написанную масляными красками, на которой он изобразил себя и братьев в сцене из трагедии. Оба произведения, правда, утрачены. Волковым сделаны резные царские врата в Николо-Надеинской церкви в Ярославле и рисунок, по которому устроен иконостас в той же церкви.

Старинная хроника русского театра приписывает Волкову больше 15 различных пьес на бытовые темы. В его комедиях «Суд Шемякин», «Всякий Еремей про себя разумей» и «Увеселение московских жителей о масленице» – действующими лицами являются Шемяка, секретарь суда, купцы, офицеры, слуги, мещане-разночинцы. Из переводных пьес хроника приводит «Магомета» Вольтера, «Эсфирь» Расина и несколько других пьес с итальянского, французского и немецкого языков.

В 1759 году Волков был отправлен в Москву, чтобы «придать существовавшему там театру более правильное устройство». Для возрождения московского театра он выписал несколько актеров из Санкт-Петербурга.

Человек передовых воззрений, Волков играл видную роль в общественной жизни своего времени. Он примыкал к дворянской оппозиции и принимал участие в свержении Петра III.

В своих записках А.М. Тургенев отмечал: «При Екатерине первый секретный, немногим известный, деловой человек был актер Федор Волков, может быть, первый основатель всего величия императрицы. Он во время переворота при восшествии ее на трон действовал умом; прочие, как-то: главные Орловы, кн. Барятинский, Теплов – действовали физическою силою, в случае необходимости и горлом, привлекая других в общий заговор. Екатерина, воцарившись, предложила Федору Григорьевичу Волкову быть кабинет-министром ее, возлагала на него орден Св. Андрея Первозванного. Волков от всего отказался… По восшествии ее на трон, жил недолго; всегда имел доступ в кабинет к государыне без доклада…»

28 июня 1762 года взмыленные лошади домчали из Петергофа в слободу Измайловского полка карету с великой княгиней Екатериной Алексеевной, которой тут же на плацу полк присягнул на верность как новоявленной императрице Екатерине II. Однако потом ходили слухи, что «второпях забыли об одном: об изготовлении манифеста для прочтения перед присягой. Не знали, что и делать. При таком замешательстве кто-то в числе присутствующих, одетый в синий сюртук, выходит из толпы и предлагает окружающим царицу помочь этому делу и произнести манифест. Соглашаются. Он вынимает из кармана белый лист бумаги и, словно по писанному, читает экспромтом манифест, точно заранее изготовленный. Императрица и все официальные слушатели в восхищении от этого чтения. Под синим сюртуком был Волков…» – эти строки записал со слов А.А. Нарышкина П.А. Вяземский в своей «Старой записнойкнижке».

В Грамоте о пожаловании братьям Федору и Григорию Волковым дворянского достоинства, в частности, говорилось: «…При благополучном же Нашем на всероссийский Императорский престол вступлении, как вышеупомянутый покойный брат его Федор Григорьев сын Волков

особливо, так при нем и он, Григорий, купеческими верными сынами Российскими отличные услуги и верность Особе Нашей оказали, за которые их Нам вернорадетельные услуги, усердие и верность Мы оных Федора и Григорья Волковых в прошлом 1762 году августа 3 дня дворянским достоинством Нашей Всероссийской Империи всемилостивейше пожаловали».

Один из историков дворцового переворота 1762 года Г. Гельбиг, описывая, как сложились судьбы главных его участников, достигших возвышения, о Федоре Григорьевиче отметил следующее. «…актер Волков остался в своей сфере». Знаменитый Д.И. Фонвизин обронил, что Волков «…мог бы быть человеком государственным». Однако он устоял от соблазна такой головокружительной карьеры и вернулся на сцену.

Новиков подчеркивал, что по «учреждении» русского театра Волков показал свои дарования во всем блеске, все увидели в нем великого актера, и слава его была засвидетельствована иностранцами. Подтверждением этого служит его последнее творение – «Торжествующая Минерва», в котором проявились многочисленные таланты Волкова.

Устраивался сей грандиозный театрализованный праздник во время коронационных торжеств по случаю восшествия на престол Екатерины II. Происходил он на масляной неделе в Москве, когда по старой русской традиции развлекали народ ряженые. Был заявлен большой маскарад, названный «Торжествующая Минерва». Волков ввел элементы народных скоморошьих игрищ. Стихи Сумарокова «Хор ко привратному свету» Волков положил на мотив народной песни.

Во время этого яркого, радостного театрализованного праздника Федор Григорьевич Волков простудился, получил «лютую горячку» и 4(15) апреля 1763 года скончался «к великому и общему всех сожалению», порадовав зрителей страстной игрой в последний раз 29 января в своей лучшей роли Оскольда в трагедии Сумарокова «Семира».

Федор Григорьевич Волков был похоронен на кладбище Андроньева монастыря. Однако во время нашествия французов, в 1812 году, монастырь подвергся опустошению, и следы могилы великого актера затерялись…

ШРЕДЕР ФРИДРИХ ЛЮДВИГ
(1744—1816)

Немецкий актер, режиссер, драматург. Реформатор немецкой сцены. Руководил Гамбургским национальным театром. Как актер прославился в пьесах Шекспира, Мольера, Гете и др.

Фридрих Людвиг Шредер родился 3 ноября 1744 года в Берлине. Его мать, актриса Софи Шредер, после смерти мужа – берлинского органиста, в составе труппы Гильфердинга отправилась на гастроли в Россию. Трехлетнего Фрица она взяла с собой. В Санкт-Петербурге он дебютировал на сцене – малыш произнес лишь одну фразу: «О нет, тебя оправдываю я!», и публика щедро наградила его аплодисментами.

В 1749 году труппа Гильфердинга переехала в Москву. Там 24 ноября Софи Шредер вышла замуж за Конрада Аккермана, одного из наиболее талантливых актеров и антрепренеров Германии. В Москве Фриц начал учиться.

Из Москвы труппа Гильфердинга вернулась в Санкт-Петербург. В семь лет Фриц стал «профессиональным» актером – он постоянно выступал в детских ролях.

За четыре года жизни в России чета Аккерман скопила достаточно средств для того, чтобы создать свою антрепризу.

В 1755 году в труппе отчима появляется балетмейстер и драматический актер Финзингер – первый и единственный наставник Шредера в хореографии. Вторым его наставником был актер и драматург Иоганн Христиан Аст. Он учил Фрица латыни, французскому и премудростям актерской игры. Значительный след в судьбе Шредера оставил также австрийский комик Йозеф Феликс Курц, с коллегами которого он позже странствовал по Центральной Европе. У него Фридрих учился искусству импровизации.

24 ноября 1755 года Аккерман открыл театр в Кенигсберге. Послушный родительской воле, Фриц стал воспитанником местной Коллегиум Фридерисиацум. Шредер отличался прилежанием. Но после того как родители отправились на гастроли, он остался без средств к существованию и вскоре присоединился к труппе Аккермана.

Дни шли за днями, город сменялся городом, а предместье – предместьем. К тому времени Фридрих Шредер играл преимущественно роли светских юношей и слуг в комедиях. Такие образы давались ему без особого труда. Шредер по-прежнему считал только хореографию своим истинным призванием. Пройдет не один год, прежде чем он откажется от балета и посвятит себя только драме. Пока же Фридрих танцевал, и танцевал страстно.

В театре Шредер заглядывал лишь в стихотворный текст готовящихся к постановке трагедий. Что же касается комедий, то с ними дело обстояло проще: раз прочтя пьесу, Шредер играл свою роль, пользуясь только импровизацией. Так было, например, со шлегелевской драмой «Троянки», в которой 2 января 1761 года он сыграл царя Пирра.

31 июля 1765 года в Гамбурге открылся театр на Генземаркт, построенный на средства Аккермана. После смерти отчима 13 ноября 1771 года антреприза перешла к Фридриху. Однако даже Софи Шредер сомневалась, сможет ли молодой, предпочитающий хореографию актер, человек с трудным характером, возглавить дело ушедшего принципала.

С лета 1772 года Фридрих Людвиг Шредер официально стал вторым руководителем труппы, взяв на себя бремя художественных забот. Софи продолжала распоряжаться финансами и хозяйством театра.

Любознательный, вдумчивый, Шредер сразу взялся за главное – репертуар труппы. Он много читает, постоянно общается с учеными, юристами, купцами, с людьми, искренне заинтересованными в успешной судьбе его сцены. Директор не ограничивался изучением истории, литературы, языков, музыки. Его привлекали науки, на первый взгляд далекие от театра: психология, математика, механика, экономика.

Шредер обращается к творчеству ведущих деятелей «Бури и натиска». Появлению пьес штюрмеров в Театре на Генземаркт предшествовала премьера трагедии Лессинга «Эмилия Галотти», показанная 15 мая 1772 года.

Спектакль явился вступлением к самому значительному времени творчества Шредера – руководителя и наставника труппы, режиссера и актера. Оно длилось десятилетие – с 1771 по 1781 год – и вошло в историю как «первая антреприза» Шредера. Деятельность артиста именно этих лет создала «золотой век» немецкой сцены XVIII столетия.

«Эмилия Галотти» имела большой успех. Заслуга в том не только Шредера-постановщика, но и Шредера-актера, сыгравшего камергера Маринелли. Вся манера поведения актера призвана была доказать главное: этот внешне независимый, блестящий царедворец в действительности раб, и единственный закон для него – воля господина. Жест Шредера, ритм и характер его движений убеждали не менее, чем произносимые им фразы. Едва заметное движение кисти, пальцев передавало чувства и настроения Маринелли. Сдержанность актера в традиционном проявлении сценических чувств, отказ от приевшейся манерности делали образ Маринелли естественным и потому еще более отталкивающим.

Шредер стремился внести реалистическую основу не только в исполнение своих трагических и комических ролей большой драматургии, но по возможности – зингшпилей (музыкальных спектаклях). Особенно удачной в этом смысле стала сыгранная труппой французская комическая опера Пьера Монсиньи «Роза и Кола» по либретто Мишеля Седена.

В 1774—1778 годах Шредер показал в своем театре пьесы так называемых рейнских гениев – И.В. Гете, Ф.М. Клингера, Я.М. Ленца и Г.Л. Вагнера, а также члена «Геттингенского содружества поэтов» И.А. Лейзевица.

Шредер ставит «Клавиго» Гете, причем сам играет Карлоса. В дни, когда на Гамбургской сцене появилась «правильно построенная» драма «Клавиго», многие из друзей театра жалели, что Шредер остановил свой выбор не на «Геце фон Берлихингене» – драматической эпопее, насыщенной освободительными идеями штюрмеров, пьесе, наиболее полно отразившей влияние хроник Шекспира на творчество молодого Гете. И радовались, узнав о предстоящей постановке нравившейся им пьесы.

В «Геце» Шредер сыграл сразу две несхожие роли – брата Мартина, облик и имя которого были намеком на вождя немецкой реформации Мартина Лютера, и честного, прямого рейтара Лерзе. Оба его образа точно отвечали замыслу Гете и были отмечены публикой.

В это время Софи Шредер все чаще задумывалась о необходимости разумно женить сына. Ни для кого не являлась тайной любовь Фридриха к замужней актрисе Театра на Генземаркт Сусанне Мекур. Неизвестно, долго бы еще продолжалось ожидание вдовой Аккермана девушки, способной составить счастье ее сына, если бы однажды в Гамбурге не появилась грациозная, светловолосая, голубоглазая Анна Кристина Харт, мечтавшая о самом скромном ангажементе.

Когда мадам Мекур покинула Гамбург и перешла в другой театр, состоялась свадьба Фридриха Шредера и Анны Харт. Мать не ошиблась – брак их был счастливым. Заботливая жена и хозяйка, Анна разделяла радости и печали мужа. Он же часто занимался с ней, репетировал ответственные роли и гордился успехом, выпадавшим его любящей, понятливой ученице.

Шредер с ранних лет начал выступать в комедиях Мольера. Теперь же, начав с детских и юношеских ролей – Луизон в «Мнимом больном», Дамис в «Тартюфе», Валер в «Скупом», – он появился в тех же комедиях в роли аптекаря Флорана («Мнимый больной») и слуги Клеанта, Лафлеша («Скупой»). Позднее он сыграет центральные роли – Оргона («Тартюф»), Гарпагона («Скупой»), Арнольфа («Школа жен») и Аргана («Мнимый больной»).

Роль Скупого, исполненная 28 августа 1775 года, стала одной из наиболее значимых в биографии Шредера. Мудрость и зрелость, с которой тридцатилетний актер сумел выписать этот сложнейшей персонаж мольеровской драматургии, говорили не только о его выдающихся возможностях, но и о недюжинной настойчивости и творческой смелости, которые помогали ему успешно преодолевать новые профессиональные барьеры. Гарпагон на долгие годы сохранился в репертуаре артиста.

Наконец пришло время, когда Шредер решительно взялся за драмы Шекспира, масштабные полотна которого пленяли его глубокой правдивостью, мощью событий, мудростью, сложностью внутренней жизни героев.

Премьерой стал «Гамлет». Спектакль этот был не только первым появлением Шекспира на Гамбургской сцене, но первой театральной встречей немцев XVIII века с шекспировским наследием.

Шредер подверг драму переделке. Он сократил кое-что в первых актах, переставил несколько картин местами. Серьезной переделке подвергся также финал пьесы. Вначале Шредер вычеркнул роль Лаэрта. Опустил он и кладбищенскую сцену в последнем акте; однако через два месяца после премьеры снова вернул ее. Восстановил он позже и роль Лаэрта.

Еще летом 1776 года Шредер мысленно раздал все роли. Он решил, что Брокман будет Гамлетом, королем Клавдием – Рейнеке, а Офелией – Доротея Аккерман. Что же касается роли для себя, то выбор его мог показаться неожиданным – Шредер отдал предпочтение Призраку короля Дании.

Тень отца Гамлета, сыгранная Шредером, оставляла волнующее, скорбное впечатление. Призрак – Шредер не ходил, он словно парил в ночном тумане. Царственность высокого, закованного в латы рыцаря, горестная встреча его с сыном, страшный рассказ о вероломстве Клавдия располагали к нему сердца зрителей, застывавших от жалости и ужаса. Картина встречи длилась недолго, но в зале по-прежнему стояла гробовая тишина. А Дух уходил, будто растворяясь в темном сводчатом дворцовом переходе. Сцена эта была так выразительна и сильна, «что всякое движение замирало в душе у каждого».

Премьера прошла триумфально. В дальнейшем каждый пятый вечер играли «Гамлета» – случай редчайший и исключительный. Роль принца принесла Брокману громкую известность. Когда же в 1778 году актер покинул Гамбургский театр, исполнять ее стал Шредер. Играя Гамлета, он резко отступил от манеры Брокмана. Герой его был активным, волевым и решительным.

Стоило Шредеру поставить «Гамлета», и трагедия эта привлекла огромный интерес публики. Не прошло и пяти лет со времени гамбургской премьеры, а критика писала об успехе «Гамлета» как о «совершенно поразительном явлении на немецком театральном небосводе». «Гамлетовская лихорадка» сделалась повальной. Трагедию играли в городах и деревнях, в роскошных театрах и балаганах.

После «Гамлета» Шредер продолжал заниматься Шекспиром. Два месяца спустя он показал «Отелло». Ни глава труппы, ни актеры в хорошем приеме этой трагедии не сомневались. И были огорчены, потерпев неудачу. Хотя исполнение Брокмана и Доротеи Аккерман зал дружно признал отличным, а коварного Яго – Шредера запомнил надолго, спектакль быстро сошел со сцены. Но неудача не охладила Шредера – он упрямо не отступал от пьес Шекспира. Вторую часть 1777 года Шредер посвятил шекспировским комедиям. Осенью и в начале зимы публика увидела один за другим три спектакля – «Венецианский купец», «Комедия ошибок» и «Мера за меру». «Венецианский купец» имел большой успех – его сыграли шесть раз за три недели. Шредер был Шейлоком. Его богатый еврей держался гордо, с достоинствам, он прекрасно сознавал все значение своего капитала. Актер тонко подметил и передал национальный характер, своеобразные, отличные от итальянских манеры купца.

В 1778 году на смену комедиям пришли трагедии. Шредер проделал поистине гигантский труд – он поставил шекспировские «Короля Лира», «Ричарда III» и «Генриха IV». Премьеры этих сложнейших спектаклей показали одну за другой – в июле, ноябре и декабре.

«Король Лир» на Гамбургской сцене претерпел большие изменения. Шредер много раз откладывал премьеру, кое-что дописывал, менял мизансцены, мучился решением собственной роли – старого короля. Лир был едва ли не лучшим из шекспировских образов Шредера. Долгие годы художник любил эту работу. Впервые появившись в ней в канун тридцатипятилетия, он не расставался с Лиром до конца артистического пути.

Зрители и актеры всегда отзывались о его Лире только восторженно. Так, однажды, когда Шредер уже оставил сцену, Ф.Л. Шмидт спросил Иффланда, действительно ли Шредер был так велик в этой роли? «Да, да! – горячо вскричал Иффланд. – Это нельзя описать. Это надо было видеть, чувствовать!»

Австрийский антрепренер Карл Майер писал: «Если бы мне нужно было указать, чем отличается Шредер от всех мне известных актеров, то я ответил бы: верностью суждений, которая позволяла ему точно улавливать достижимое в намерениях поэта и согласовывать с ними свои силы. Он никогда не переучивал, но никогда и не недоучивал роли. Он знал сцену и то впечатление, которого можно на ней достигнуть… Он целиком владел своей речью, своим телом и своим весьма впечатлительным воображением…»

На первых берлинских гастролях, начавшихся в 1778 году, репертуар актера был значительным и разнообразным. В театре на Беренштрассе увидели его Лира и Гамлета, майора в «Домашнем учителе» Ленца, отца Роде в «Благодарном сыне» Энгеля; познакомились также с юнкером Акерландом в «Соперниках» Энгельбрехта (по Шеридану) и еще с

несколькими ролями в комедиях. Выступления прошли с огромным успехом. Роль Гамлета Шредер исполнил шесть раз. Ею в январе 1779 года он и завершил выступления. Вызовам и приветствиям не было конца. Шредера единодушно признали в Берлине великим артистом.

В 1780 году он играл здесь снова, затем выступал в Вене, Мюнхене, Мангейме и Праге. Результаты гастролей превзошли все ожидания. Актер знал теперь истинную силу собственного мастерства, выдержавшего испытание на чужбине.

Впоследствии, удалившись на покой и вспоминая давние годы, Шредер сказал: «После ухода со сцены Борхерса и Рейнеке я перешел на роли комических и серьезных отцов. Мне было тогда около тридцати лет. Роли эти мне удавались. Тогда я захотел узнать, не получу ли я одобрения также за пределами Гамбурга. С этой целью я предпринял путешествие по Германии. Я понравился в Вене и на других сценах. Тем самым мои желания были удовлетворены, и если бы уже в это время кто-нибудь предложил выплачивать мне тысячу талеров ежегодно вплоть до конца моей жизни, то я покинул бы театр, так как этой суммы мне было бы достаточно для того чтобы существовать».

В марте 1781 года Шредер закрыл театр и распустил труппу – его ждала работа в венском Бургтеатре. Исполняя волю Иосифа II, дирекция Бургтеатра предоставила ему щедрый контракт.

Супруги Шредер впервые сыграли в Бургтеатре 16 апреля 1781 года, представ Альбрехтом и Агнессой, героями трагедии И.А. Теринг-Кронсфельда «Агнесса Бернауэр». Публика приняла их исключительно радушно.

Но и в Вене Шредер недолго смог оставаться только актером. Освоившись с новыми коллегами и непривычными порядками чужой труппы, он вернулся к режиссуре. Затем ежегодно, три сезона подряд, в Бургтеатре рождались шекспировские спектакли. Правда, текст их был вольным переводом оригинала, но венская публика высоко ценила Шредера и с удовольствием посещала его спектакли.

5 февраля 1785 года Шредер прощался с Бургтеатром. Он играл сановника Полла в своей пятиактной комедии «Перевернутая страница». На спектакле присутствовала элита Вены. Когда представление завершилось, произошло небывалое: знатные дамы и господа поднялись в своих ложах и стоя восторженно рукоплескали.

Еще в Вене Шредер думал о том, что ждет его в Германии. Предстояло все начинать сначала. Снова изо дня в день сочетать труд антрепренера, ведущего актера, режиссера, драматурга, а понадобится – декоратора, реквизитора, костюмера.

Тщательно подобрав труппу, Шредер стал работать с ней сначала в Альтоне, затем в Любеке и Ганновере. Лишь удостоверившись, что дела идут неплохо, Шредер возвращается в Гамбург, где 19 апреля 1786 года начался путь его второй антрепризы.

Мещанские драмы Геммингена, Иффланда, Гроссмана, Коцебу, а также свои собственные пьесы – вот предпочтительный репертуар Шредера, его театра периода второй гамбургской антрепризы. Банкротства, семейные невзгоды, обольщения щеголями аристократами доверчивых бюргерских девиц – эти и подобные им мотивы варьировались

из пьесы в пьесу.

Однако Шредера постоянно преследовала мысль поставить «Дон Карлоса» Шиллера. Боясь нежелательного идейного влияния этой драмы, директор сознательно сократил ее. Это, бесспорно, исказило пьесу. Дело довершила также мощь и направленность актерского исполнения самого Шредера, сознательно показавшего Филиппа II человеком, достойным не порицания, а сочувствия.

Постоянно обращаясь к пьесам драматургов-современников, Шредер никогда не забывал при этом о классике. И неизменно возвращался к Мольеру. Так, в 1792 году, почти в финале своего актерского пути, он показал «Мнимого больного» и сыграл в нем главную роль. Говоря о впечатлении от трагикомического «Мнимого больного» Шредера, писатель И.Ф. Шинк восклицал: «Воистину портрет, достойный быть увековеченным Ходовецким!»

30 марта 1796 года великий актер попрощался со сценой. Он ушел рано. Но был всегда убежден, что поступил правильно. В беседе с Ф.Л. Шмидтом, позднее руководителем Гамбургского театра, шестидесятидвухлетний Шредер сказал: «Я больше теперь не играю, и это хорошо; не следует переживать самого себя».

Расставшись со сценой, Шредер жил в своем имении в Реллингене. В мемуарах он рассказал о волнениях пережитого, о театре, в терниях которого томился полвека, о людях сцены, своих современниках, внесших посильную лепту в отечественное искусство.

Недуги, с годами одолевавшие Шредера, становились все более упорными. Добрые заботы жены, внимание сестры Доротеи и ее дочери, постоянно живших тогда в Реллингене, несколько помогали переносить болезни. Друзья и почитатели старого актера всегда находили радушный прием в уютном доме.

3 сентября 1816 года Шредера не стало. Девятого утром гроб с его телом перевезли из Реллингена в Гамбург. На всем пути до города траурную процессию встречали люди, пришедшие последний раз поклониться великому актеру.

Когда отзвучали полные скорби прощальные речи и смолкло пение прекрасного хора, траурная процессия тронулась к кладбищу. Самые близкие Шредера медленно шли за гробом. За ними следовало более шестидесяти карет, а далее – необозримые толпы глубоко опечаленных гамбуржцев. Все они проводили Шредера до могилы…

ТАЛЬМА ФРАНСУА-ЖОЗЕФ
(1763—1826)

Французский актер. С 1787 года – в театре «Комеди Франсез». Во время Французской революции участвовал в создании Театра Республики (1791—1799). Представитель классицизма и реализма, реформатор костюма и грима.

Франсуа-Жозеф Тальма родился 15 января 1763 года в Париже. Отец мальчика Мишель-Франсуа-Жозеф долгое время был камердинером, но затем добился успеха в качестве дантиста-хирурга. Его постоянный пациент лорд Гаркур пригласил Тальма вместе с семьей в Лондон. Таким

образом, детство и ранние юношеские годы Франсуа-Жозефа прошли в Лондоне. В 1773 году его определили в аристократический пансион господина Вердье. Пройдет полвека, и великий артист Тальма будет с нежностью вспоминать о своем первом появлении на сцене в спектакле «Тамерлан». Годы в пансионе оставили в сердце память не столько о школьных буднях, сколько о театральных праздниках. Отец хотел видеть в нем продолжателя своего дела, но любовь к театру у Франсуа-Жозефа оказалась сильнее. В 1786 году, через три года после возвращения в Париж, Тальма поступил в Королевскую школу декламации и пения. Еще до окончания школы он появился на сцене перед парижской публикой. В небольшом театре на улице Нотр-Дам-де-Назарет он сыграл Ореста в трагедии «Ифигения в Авлиде».

В это время он познакомился с 17-летней Мадлен-Мари де Гарсен, блиставшей впоследствии в «Комеди Франсез» под именем Луизы Дегарсен. До этого у него уже была одна страсть: еще будучи учеником дантиста, он влюбился в провансальскую девушку. До брака дело не дошло, но от этой связи родилась девочка.

Тальма впервые появился на сцене театра «Комеди Франсез» 21 ноября 1787 года в роли Сеида в трагедии Вольтера «Магомет». В «Журналь де Пари» появилась краткая заметка: «Молодой человек, дебютировавший в роли Сеида, подает большие надежды; он обладает всеми природными данными для амплуа героя: осанкой, лицом, голосом; публика ему рукоплескала вполне заслуженно». 26 декабря того же года Тальма зачисляется в труппу «Комеди Франсез» в качестве пансионера.

Подсчитано, что за первые сорок месяцев работы в театре Тальма фигурирует в качестве исполнителя 785 раз. Поражает поистине гигантская трудоспособность молодого актера. Он играет все, что ему поручают. Причем играет больше в комедиях, чем в трагедиях (97 ролей в комедиях, 56 – в трагедиях).

Франсуа упорно думал о реформе театрального костюма, так как именно в этом видел приближение искусства к жизни. Здесь ему очень помогла дружба с художником Луи Давидом, по чьим эскизам сделано большинство костюмов. На первом представлении вольтеровского «Брута» Тальма появился в античном платье, вызывая ропот и насмешки своих консервативных партнеров. Позже, играя Магомета, Оросмана, Карла IX, Брута, Эдипа, Суллу, он смело использовал портретный грим, исторический и этнографический костюм (средневековый, восточный, ренессансный).

Заработки Тальма оставались довольно скудными, даже когда он стал сосьетером. И было очень кстати, что на него обратила внимание богатая и независимая светская дама Жюли-Луиза Карро. Бывшая актриса умело удерживала Тальма при себе и разжигала его страсть. Она не отличалась красотой, но все отмечают ее выдающийся ум и большую женственность.

30 апреля 1790 года у нотариуса была заключена помолвка Жюли Карро с Тальма. Однако в освящении брака им было отказано «по причине позорной профессии помолвленного». И только 19 апреля следующего года в церкви Нотр-Дам-де-Лоретт их обвенчали. А вскоре после брачной церемонии в той же церкви викарий крестил двух близнецов, родившихся от этого брака, – Шарля Поллукса и Анри Кастора.

Революционный классицизм нашел в Тальма идеального актера. Событием политического значения стала постановка трагедии Мари-Жозефа Шенье «Карл IX» (1789), в которой Тальма сыграл короля-тирана. Трудно было решить, что в этом спектакле значительнее: сокрушительные пламенные стихи Шенье или потрясавшая зрителей страстная игра актера. Тут снова проявилось врожденное трудолюбие Тальма. Он проштудировал многие исторические труды о Варфоломеевской ночи на французском или английском языках.

Будучи блестящим представителем классицизма на французской сцене, Тальма, однако, внес в него много нового. «Правды – вот чего я искал всю свою жизнь», – говорил он. Поиски правды на сцене приводят его к углубленному раскрытию внутреннего мира своих героев. Играя Карла IX, он отказывается от изображения его только как тирана. Актер стремится, помимо жесткости, показать его слабость, упрямство, раскаяние, душевную болезнь. Имя Тальма после «Карла IX» стало знаменитым.

Революция разделила труппу «Комеди Франсез» на два лагеря: красную эскадру, возглавляемую Тальма, и черную эскадру, образованную аристократическим ядром труппы. Раскол обострялся с каждым днем. В результате в Париже появилось два драматических театра: Театр Нации, лишившийся группы красных, и Французский театр на улице Ришелье. Последний открылся 27 апреля 1791 года трагедией Шенье «Генрих VIII», так же как и «Карл IX», направленной против тирании.

Играя короля, Тальма исходил не от декламации, как это делали почти все его предшественники и современники, а от цельности создаваемого образа, требовавшей слова, жеста, движения, жизни на сцене.

Впоследствии Тальма так определил свой метод: «Когда я создаю роль в какой-нибудь новой трагедии или пьесе старого репертуара, где еще не пробовал своих сил, я прежде всего стремлюсь познать характер персонажа, как его освещает история. Одновременно я изучаю и характеры персонажей, которые вместе со мной принимают участие в действии. Меня мало занимают даты и вообще хронология, мое внимание сосредоточено на эпохе в целом. Я представляю себе как живых Манлия, Нерона, Брута – их лица, костюмы, речь; я вижу, как они ходят и действуют. В их облике хожу и действую я сам. Мне не нужно перечитывать Тита Ливия, Светония, Тацита и вместе с ними вызывать Рим в свой кабинет, я, переполненный их рассказами, переношу себя в Рим, сам становлюсь римлянином и живу там, как в родном городе».

Берясь за роль Генриха VIII, английского короля-тирана, актер опасался, как бы он не напоминал другого тирана – Карла IX. Это было тем более трудно, что фигуры обоих королей были созданы одним и тем же драматическим поэтом. Тальма тем и поразил зрителей нового спектакля, что нашел новые, присущие только этому его герою особенности деспотической натуры.

Актер воссоздал внешний облик Генриха VIII по историческим картинам и гравюрам. В костюме, в гриме, в парике была выдержана историческая верность. И другие персонажи также были облачены не в

условные костюмы, а в одеяния эпохи Генриха VIII. Иначе говоря, реформа костюма Тальма утверждалась на французской сцене.

Самые сильные чувства – гнев, страсть, сознание вины, страх – Тальма учился выражать без лишней аффектации, что было новшеством во французском сценическом искусстве.

Французский театр на улице Ришелье ставит патриотические пьесы на злобу дня и дает высокие образцы французской классики – трагедии Расина, Корнеля, Вольтера. Тальма еще нет тридцати, а он уже несет на своих плечах лучший трагедийный репертуар эпохи, став крупнейшим актером революции.

В годовщину смерти Вольтера (30 мая 1791 года) поставили «Брута». Это был торжественный спектакль. Продолжая реформу костюма, Тальма облачился в римское одеяние Тита, подрезал себе волосы, сделал римскую прическу. Эго новшество привилось как мода. Молодые щеголи заказывали парикмахерам стрижку «под Тита»,

Тальма обращается к драматургии Шекспира, которого называл своим «учителем в постижении человеческих страстей». Хотя произведения Шекспира шли во Франции в классицистских переделках Жана-Франсуа Дюси, во многом искажавших смысл и язык великого драматурга, актеру удалось передать силу шекспировских страстей. «Реальность образов Шекспира была для меня так зрима, что, прочитав какую-нибудь его драму, я мог бы изобразить типы и костюмы главных действующих лиц, чего бы я не сумел при чтении французских классиков».

Весь декабрь 1792 года театральный Париж только и говорил об Отелло и Тальма. Успех «Отелло» был ошеломляющий. Обдумывая роль, Тальма от спектакля к спектаклю все явственнее выделял благородные черты характера героя: детскую наивность в соединении с человечностью и безграничной любовью к Дездемоне – Эдельмоне. Актер это делал с расчетом завоевать симпатии зрителей до того, как неистовство бушующих страстей, приводящее к убийству беззащитной женщины, может оттолкнуть зрителя от Отелло. Тем ужаснее выглядела сцена убийства, завершавшая трагедию.

Следующий, 1793 год привнес в жизнь Тальма много нового и тяжелого. Он все время теперь находился в тревоге и смятении. Трагедии, которые актер играл на сцене – с предательством, коварством, заговорами, интригами и продажностью, – теперь совершались в жизни. 27 декабря, скрыв от жены, что привлечен по делу двадцать одного депутата-жирондиста, Тальма отправился в первую секцию революционного трибунала. Участь жирондистов была предрешена – гильотина. К счастью, революционный трибунал пощадил великого трагика.

4 февраля 1794 года в разгар открытой борьбы между Робеспьером и Дантоном состоялась премьера трагедии Легуве «Эпихариса и Нерон, или Заговор против свободы». Тальма блистательно исполнял роль Нерона не только в этом спектакле, но также в «Британнике» Расина, в котором за свою жизнь сыграл 95 раз с возрастающим успехом.

К 1795 году отношения между Тальма и Жюли Каро заметно охладели. Запутанность материальных дел, большие долги Тальма – все это лишь углубляло конфликт. К тому же он увлекся молодой актрисой Каролиной Пти-Ванхов, что в конце концов привело к тому, что супруги

разошлись…

А на сцене Тальма продолжал покорять публику. Большой удачей было выступление в «Агамемноне» (премьера 24 апреля 1797 года) Лемерсье, где он играл Эгиста, любовника жены АгамемнонаКлитемнестры.

Теперь на столе у Тальма всегда лежали трагедии Дюси и английский томик Шекспира. В роли Макбета он впервые появился на сцене Театра Фейдо. Обаяние актера, быть может, и вызывало к нему симпатии зрителей, но сама трагедия Дюси не захватывала. На одном из представлений (3 мая 1798 года) присутствовал генерал Бонапарт. В этот вечер Тальма превзошел себя, он играл с каким-то большим нервным напряжением. Бонапарт бурно приветствовал актера из ложи.

Трудно установить дату знакомства Тальма с Наполеоном. По некоторым сведениям, они встретились в модном салоне мадам Тальен. Так или иначе, но это знакомство во многом определило дальнейшую судьбу актера.

За несколько недель до прихода Наполеона к власти (30 мая 1799 года) вновь открылся объединенный Французский театр. В первый вечер шел «Сид» Корнеля, где Тальма играл молодого воина Родриго. Актер любил эту роль и исполнял ее в разные годы, всегда давая современное истолкование.

Театр всегда оставался главным в жизни Тальма. Все, что происходило вокруг – и радость новой любви к Пти-Ванхов, и несчастье, связанное с болезнью и смертью чахоточных братьев-близнецов Кастора и Поллукса, и волнение по поводу предстоящего развода с Жюли Каро, – обостряло чувства актера и углубляло ощущение трагического.

16 июня 1802 года Тальма женится на Пти-Ванхов, и новоиспеченные супруги вскоре поселяются на улице Сены.

Одной из любимых ролей Тальма был Орест из «Андромахи» Расина. Свыше ста раз сыграл он за свою жизнь этого пылкого и благородного героя, непрерывно совершенствуя образ. Актер действительно жил в образе Ореста и даже затмевал и Пирра и других действующих лиц трагедии.

5 апреля 1803 года Тальма наконец-то сыграл «Гамлета». Он представлял Гамлета не изнеженным и слабовольным принцем, а человеком разума и сильного характера. Шумный успех выпал на его долю в этот вечер. Общий сбор со спектакля составил 14 тысяч франков – небывалую по тому времени сумму. Гамлет становится лучшей и любимой шекспировской ролью актера.

…Старые отношения между Тальма и Бонапартом не прерывались. По приказу Наполеона в Мальмезоне выстроили дощатый театр, в котором давали любительские спектакли. Возглавляли их Тальма и Мишо. Бонапарт неоднократно советовался с актером о переустройстве театров. Не без участия Тальма был подписан Наполеоном декрет от 29 июля 1807 года, направленный против чрезмерного увеличения числа театров в Париже. Этот декрет устанавливал максимальное количество парижских театров и сводил его к восьми. Остальные мелкие театры были закрыты. Наполеон не пропускал случая посмотреть на сцене своих любимцев – актеров «Комеди Франсез» во главе с Тальма.

В 1803 году все мысли актера были сосредоточены на подготовке роли Манлия в трагедии Антуана Лафосса «Манлий Капитолийский». Повторяя роль дома, репетируя на сцене, он стремился передать не только речевыми средствами, но и мимикой, жестами и всем обликом глубоко трагический образ Манлия, героически переносящего предательство лучшего друга. Роль Манлия Капитолийского Тальма исполнил сто два раза с неизменным успехом.

После победы при Аустерлице Наполеон в январе 1806 года вернулся в Париж и уже через два дня посетил «Комеди Франсез», где шел «Манлий Капитолийский». Когда Наполеон вошел в ложу, восторженные овации заставили прервать спектакль. Зрители и актеры рукоплескали императору. А он стоя аплодировал Тальма. Острословы говорили, что два великих актера приветствуют друг друга.

В сентябре 1808 года Тальма вместе с другими тринадцатью актерами «Комеди Франсез» получает приказ отправиться в Эрфурт на гастроли. В этом небольшом городе Саксонского королевства состоялось свидание Наполеона и русского царя Александра I. В дни пребывания в Эрфурте Наполеон постоянно находил время для свиданий с любимым трагиком. Как-то увидев бледное лицо Тальма, уставшего после спектакля, он посоветовал ему поехать лечиться на воды, хотя бы в Экс-ле-Бен. Актер рассказывал Наполеону о большом нервном напряжении, в котором он вынужден находиться: «Для того, чтобы заставлять содрогаться зрителей, я должен содрогаться сам».

Когда Тальма, наконец, смог воспользоваться советом императора и отправиться на воды, там находилась имперская принцесса Полина Боргезе. Она славилась не только красотой, но и горячим пристрастием к театру. Романтическая история отношений Тальма и Полины Боргезе долгое время оставалась в области догадок и светских сплетен. Наконец были обнаружены черновики писем актера к Полине. В этих письмах Тальма предстает пылким влюбленным… Они долгое время переписывались, и только в 1812 году Боргезе оборвала связь с Франсуа.

Разошлись пути трагика и с Пти-Ванхов. с 1813 года он жил отдельно от нее, а два года спустя камера гражданского суда слушала их дело о разводе. К тому времени у него родился сын Александр от Жаклины Базир (эта женщина подарила ему еще одного сына – Поля).

В 1816 и 1817 годах Тальма предпочитает гастролировать в провинции, а также в Англии. И даже когда король, вернувшись в Париж, назначает ему ежегодную пенсию в 30 тысяч франков, он принимает без ее энтузиазма. В последние годы жизни Тальма выступал в новых ролях очень редко. Все больше нарастала усталость и неудовлетворенность современным театром и репертуаром. «Я прошу Шекспира, а мне дают Дюси!» – говорил он Гюго.

В начале 1818 года Тальма снова в Париже. Проходят месяцы, а его деятельность сводится к преподаванию в консерватории. Он увлеченно передает свои знания молодым ученикам.

Прежде чем возобновить свои выступления в «Комеди Франсез», Тальма совершает турне по провинции и Бельгии Король нидерландский назначает ему ежегодную пенсию в 10 тысяч франков с тем, чтобы он в течение шести лет играл в отпускное время в Брюсселе лучшие роли своего

репертуара.

Наконец 20 июля 1820 года Тальма выступает в роли Эдипа. Даже недруги актера вынуждены были признать, что после перерыва Париж увидел обновленного Эдипа, поднявшегося на высшую ступень трагизма. Не прошло и года, как Тальма снова заставил о себе говорить, сыграв Суллу в одноименной трагедии своего друга Жуи (Виктора-Жозефа Этьена). В 1820-х годах он с успехом выступал в роли римского консула Регула в одноименной трагедии молодого драматурга Л. Арно.

Тальма совершает триумфальные поездки по Бельгии, Голландии и разным городам Франции. Сохранились рассказы о том, как почитатели великого трагика поджидали его экипаж по дороге в город и на руках несли его в театр, увенчав лавровыми венками. Поэты посвящали ему восторженные оды, художники воспроизводили его в жизни и в ролях. Он шутил, что становится памятником веку классицистской трагедии.

Актер, постоянно живший эмоциями и нервным напряжением, неизбежно истощал себя. Роковая болезнь (рак кишечника), симптомы которой проявились еще в 1819 году, с каждым месяцем обострялась. 21 марта 1825 года состоялся бенефис актера «по случаю его ухода после тридцати восьми лет служения на сцене».

Тальма тихо ушел из жизни 19 октября 1826 года. Летописец «Комеди Франсез» писал: «Кортеж был величественный: должно быть, треть населения Парижа следовала за гробом, так велики были толпы людей от дома покойного до самого кладбища. Все писатели, художники, несколько депутатов, многие члены Академии и все артисты столичных театров сочли долгом почтить память этого бессмертного трагика и лучшего из людей».

Прах Тальма был погребен неподалеку от могил Мольера и Лафонтена. Год спустя, 19 октября 1827 года, останки великого актера перенесены в склеп, построенный на том же кладбище.

Творчество Тальма подытожило и выразило все лучшее, что дал французский классицизм, и в то же время явилось первой зарницей нового искусства – романтизма.

Сам актер так определил историческое значение своего искусства: «Я попал в лапы моему веку, и он использовал меня в качестве орудия». Тальма был не только великолепным актером, но и реформатором театрального искусства.

КИН ЭДМУНД
(1787—1833)

Английский актер. Представитель английского сценического романтизма. Прославился в пьесах У. Шекспира (Гамлет, Отелло, Шейлок, Макбет, Лир, Ричард III), в роли Оверрича («Новый способ платить старые долги»). Английская критика считала игру Кина лучшим комментарием к Шекспиру.

Эдмунд Кин родился в 1787 году в Лондоне. Его дед был актером и драматургом. Мать, Анна Керри, играла на сцене провинциальных театров и подрабатывала продажей мелкой галантереи и косметики. Отец, также Эдмунд Кин, был мимическим актером, обладал ораторским даром, занимался архитектурой. Но, к сожалению, этот талантливый человек умер

в возрасте 23 лет, когда его сыну было несколько месяцев.

Эдмунда воспитывал старший брат отца Мозес Кин, талантливый актер-имитатор. Заметив необычайные способности мальчика, он начал готовить его к профессии актера. Но и Мозес Кин умер, когда Эдмунд был еще ребенком. Мальчика взяла к себе подруга Мозеса – Тидсвелл, актриса театра «Друри-Лейн». Она получила для Кина разрешение посещать кулисы театра во время спектаклей. Эдмунд иногда появлялся на сцене в качестве купидонов, амуров…

Тидсвелл много занималась с юным актером дикцией и декламацией. Под ее руководством он прошел некоторые роли трагического репертуара. По просьбе актрисы Кину давали уроки известный танцовщик д'Эгвиль, фехтовальщик Анджело, популярный певец Инкледон.

В двенадцать лет Эдмунд стал странствующим актером – акробатом, циркачом, уличным комедиантом. Однажды во время циркового представления, выполняя сложный акробатический номер, он сломал обе ноги и едва не остался хромым на всю жизнь. Так закончилась его акробатическая «карьера».

По возвращении в Лондон он устроился в небольшом театре «Седлерс Уэллс». Проведя в нем сезон, Кин в 1803 году перешел в театр Йорка. Он приобрел некоторую известность, и его, как «чудо-ребенка», пригласили в Виндзорский замок играть перед королем Георгом III.

«Что нужно, чтобы стать знаменитым актером?» – спросили как-то Кина. «Уметь голодать!» – ответил он. В провинциальных скитаниях Эдмунд узнал самые страшные стороны жизни, а как актер прошел хорошую школу. Ему довелось выступать вместе с крупнейшей трагической актрисой Англии Сарой Сиддонс (1807). Он играл с ней в трагедиях Конгрива «Скорбящая невеста» и Отвея «Спасенная Венеция».

За несколько лет Кин переменил много театров, исколесил всю страну, включая Ирландию и Шотландию. После того как он женился на Анне, уроженке Уотерфорда, вместе с ним скиталась и его семья. За питание и ночлег на постоялых дворах приходилось расплачиваться импровизированными концертами. Но вера в свой талант не покидала Кина. Он сыграл десятки ролей – в «низкой» комедии, фарсах, пантомимах и арлекинадах, в «высокой», «классической» трагедии, старых английских пьесах и пьесах Шекспира. Кин мог «часами бродить по полям и дорогам, напряженно думая о своих ролях. В эти минуты от него нельзя было добиться ни одного слова… Он работал, как раб», – вспоминала впоследствии его жена. Эдмунд изучал языки (латынь, греческий, итальянский, валлийский и даже португальский), историю, естествознание, географию, делал выписки из Плутарха, Цицерона, Ньютона. Драматург Шеридан Ноэльс рассказывал впоследствии, что видел у актера сотни страниц выписок из критических работ о Шекспире.

В конце 1811 года Кин добрался до Лондона, но от его театрального гардероба почти ничего не осталось – все было продано в дороге. К этому времени у них с Анной было уже два сына. Кину, правда, удалось подписать контракт с театром в Веймауте, но материальное положение от этого не улучшилось. Его жена писала родным: «…безысходность, полнейшая безысходность… единственное, о чем я молю, – это о смерти, смерти для

себя и своих малюток».

Наконец Кин получил приглашение в знаменитый театр «Друри-Лейн». Однако до отъезда в Лондон актеру пришлось пережить страшное потрясение: смерть горячо любимого старшего сына.

Дебют в «Друри-Лейне» должен был состояться 26 января 1814 года. Кин настоял на постановке «Венецианского купца» Шекспира. Однако в театре к спектаклю не готовились, предрекая ему провал. Дело в том, что Эдмунд был маленького роста. И даже когда он сделался «первым» актером английской сцены, основным его недостатком большинство критиков считало отсутствие у него «величественной» фигуры и «благородной осанки». Тем не менее актер был уверен в своих силах. Созданный им образ Шейлока представал перед зрителями полным энергии, как бы выхваченным из жизни. Они были потрясены глубиной чувства, с которым Кин произносил реплики и монологи Шейлока, их поразили большие мимические сцены дебютанта, которые впоследствии сделались характерной особенностью его актерской манеры. Не скрывая жестокого эгоизма купца, он показывает его человечность, попранную и изуродованную веками травли и преследования его народа.

После первого же спектакля Кина признали величайшим актером Англии.

12 февраля был показан «Ричард III». Актер напряженно готовился к спектаклю и очень волновался. Он заболел, голос его хрипел, но отменить премьеру он все-таки не решился. Огромным усилием воли Кин заставил себя сыграть спектакль, после которого у него открылось кровохарканье.

Однако роль Ричарда III стала одной из самых популярных в репертуаре актера. Кин давал «мягкое и улыбающееся злодейство», показывая своего героя умным, смелым, неотразимо обаятельным, особенно в сцене с леди Анной. Ричард вызывал не только чувство отвращения, но и удивления, смешанного с восхищением.

Успех пьесы был огромным. На страницах газет Кина называли первым трагическим актером Англии. После того как стало известно о его болезни, появились заметки, в которых говорилось, что в здоровье Кина заинтересована вся Англия, так как он является национальным гением.

В его игре все было тщательно отработано, подготовлено, подчинено единой мысли. Известно, что иногда он подсчитывал даже количество шагов, которые должен был сделать, выбегая на сцену. Кин знал, что будет делать в том или ином эпизоде, вплоть до мельчайших движений, жестов, интонаций голоса, и это не мешало ему на спектакле зажигаться воодушевлением, которое придавало его исполнению подлинную жизненность.

Актер глубоко вживался в созданные им образы, их мысли и чувства становились ему так близки, что ему не надо было специально готовиться к очередному спектаклю – он легко входил в роль. Особенно ярко это проявилось в исполнении Кином его любимых ролей Гамлета и Отелло, которые он впервые сыграл в Лондоне соответственно 12 марта и 5 мая 1814 года.

Сочетание тонкого ума с душевной мягкостью составляло характерную особенность Гамлета – Кина. Основной краской, которой актер рисовал образ Гамлета, была печаль, пронизывавшая все существо

молодого принца.

В любви Отелло – Кина к Дездемоне раскрывались лучшие черты характера мавра – его цельность, чистота, вера в людей. Крах любви означал наступление мрака и хаоса. Решение отдельных сцен часто были очень смелыми, неожиданными. Например, в момент, когда яд ревности начинал проникать в сердце Отелло, Кин вдруг сжимал руками голову так, будто хотел удержать головокружение, резко поворачивался спиной к зрительному залу и стоял в глубоком оцепенении. Этот эпизод всегда производил ошеломляющее впечатление, вызывая горячую симпатию к Отелло.

В рецензиях подчеркивалось, что исполнение Кином роли Отелло явило собой пример наивысшего взлета актерского гения. Сила воздействия его игры была настолько велика, что зрители переставали замечать других актеров, отдавая все свои симпатии Кину. Роль Отелло считалась лучшей его ролью.

Через два дня он сыграл в той же трагедии роль Яго. В трактовке Кина Яго был злодей с приятной речью, открытым выражением лица, солдат и светский человек. Только оставшись один, он сбрасывал маску.

Первый сезон в Лондоне Кин закончил исполнением роли лицемера Люка в мелодраме Бергса «Богатство» (переделка комедии Мессинджера «Госпожа из Сити»). Тонкий ценитель театра, поэт Джон Китс, писал: «…вне сомнения способность анатомировать мимолетные движения страсти… является тем средством, благодаря которому Кин достигает огромной выразительности. Он всегда весь отдается нахлынувшему на него чувству, без размышлений о чем-нибудь постороннем. Кин так же глубоко чувствует, как Вордсворт, или кто-нибудь другой из наших мыслителей монополистов…»

Затем Кин обратился к «Макбету» Шекспира. Кин отказался от традиционного образа Макбета-злодея. В его герое сочетались отвага и нерешительность, честолюбие и покорность, пренебрежение к будущему и страх перед ним. Кин показывал, какую огромную внутреннюю борьбу с самим собой вынес Макбет. Поэтому в финале, когда наступала расплата, зрители испытывали не только чувство удовлетворения от того, что преступник наказан, но и жалость к нему, как к человеку, у которого не хватило силы воли, чтобы вовремя остановиться и не свершить преступления.

Для романтического искусства Кина была характерна неровность исполнения. Он всегда определял кульминационные куски в роли, которые как бы высвечивали основные черты характера героя. Эта особенность игры Кина позволила английскому поэту Кольриджу заметить: «Смотреть игру Кина все равно что читать Шекспира при блеске молнии».

Вспоминая великие создания Кина в шекспировской трагедии, немецкий поэт-романтик Г. Гейне писал: «Я как сейчас вижу его в роли Шейлока, Отелло, Ричарда, Макбета, и его игра помогла мне полностью уразуметь некоторые темные места в этих шекспировских пьесах. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его – огни, освещающие весь мрак души титана; в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырехтомный комментарий…»

Кин сделался знаменит. Ему делали подарки и выказывали всяческие знаки внимания. Жена Анна настояла на том, чтобы он снял шикарный особняк, нанял слуг; ей нравилось устраивать приемы, обеды, музыкальные вечера, чувствовать своей среди аристократов.

Кин же встречался со старыми друзьями. Он помогал бедным, часто выступал в театре в пользу актеров и целых провинциальных коллективов. В середине 1815 года Кин создает в Лондоне клуб друзей под названием «Волки», доступ знати в который был закрыт. «Каждый „Волк“, – говорил Кин, – несправедливо преследуемый или незаслуженно оскорбленный, с сердцем, преисполненным вызовом, должен сказать себе: „пойду к своим братьям. Среди них я найду уши, которые внимательно выслушают мой печальный рассказ, и руки, готовые меня защитить“». Встречи членов клуба происходили по вечерам, за ужином. Там велись нескончаемые споры о текущих событиях в Англии, о Наполеоне, об отношении к нему англичан и т.д.

Через месяц после премьеры «Макбета» Кин сыграл роль Ромео и сыграл ее, по общему мнению, неудачно. В то же время с большим успехом прошел спектакль «Ричард III» Шекспира. Актер создал образ короля необыкновенной воли, ума и человеческого обаяния, трагическое падение которого воспринималось как несчастье всей страны.

12 января 1816 года Кин предстал перед публикой в образе «жестокого вымогателя» сэра Джайльса Оверрича в комедии Мессинджера «Новый способ платить старые долги». Его трактовка этой роли положила начало новой сценической традиции.

Сэр Оверрич, по мысли Кина, был необычайно хитрым, бессердечным и злым человеком, который достиг богатства и могущества, не брезгуя никакими средствами. Его отличают изворотливый ум, смелость и размах. Оверрич вырастал в трагический образ человека, доведенного тщеславием до гибели.

Эмоциональное воздействие игры актера на публику в финале, когда разорившийся Оверрич сходит с ума, доходило до такой мощи, что в зрительном зале были обмороки, а у Байрона сделался нервный припадок.

В 1817 году «Таймс» назвала Кина самым «человечным» актером Англии. Газета писала, что во всех сыгранных ролях он раскрывает тончайшие душевные движения своих героев, вскрывая все «человеческое», заложенное в данном произведении искусства.

В сезон 1819/20 года перед отъездом в Америку Кин вновь потряс зрителей, впервые на лондонской сцене сыграв «Короля Лира» Шекспира. На протяжении всего спектакля актер очень тонко раскрывал психологические причины, лежавшие в основе поступков Лира, показывал, как зарождалась обида у оскорбленного отца, как независимо от его воли прорывалась она из глубины его сердца в сцене проклятия, как изменялись затем его чувства в сцене с Реганой: печаль, нежность, подозрительность переходили в иронию, сарказм, гнев. Особенно удавались Кину сцены проклятия, сумасшествия и финал трагедии, в которых во всю мощь проявлялся его темперамент…

В первых числах октября 1820 года на судне «Марта» Кин отправился на гастроли в Америку. В Нью-Йорке его спектакли вызывали

огромный интерес, билеты раскупались мгновенно. Критики очень высоко оценивали мастерство английского актера. Популярность Кина была настолько велика, что он собирался продлить гастроли еще на год. Но досадный случай изменил его планы. В Бостон Кин приехал в жаркие летние дни, когда зрители уже не посещали театры. Актер, не знавший об этом, отказался выступать перед полупустым залом. Разразился скандал. Кина обвинили в неуважении к публике. В ответ на злобные выпады он прервал турне и вернулся в Англию.

В середине ноября 1821 года Кин возобновил выступления в Лондоне. Спектакли имели огромный успех. Но каждое выступление стоило Эдмунду немалых сил. Он купил в отдаленном уголке Шотландии небольшой участок земли и занялся постройкой дома, мечтая, что сможет в нем отдыхать в уединении. Однако в самом начале 1825 года разразился страшный скандал.

17 января Эдмунд Кин был вызван в качестве ответчика в суд. Истец – член городской управы Лондона и пайщик «Друри-Лейна» Альберт Кокс – обвинил актера в прелюбодеянии с его женой Шарлоттой. Эдмунд действительно был страстно влюблен в эту женщину. Он выполнял малейшую ее прихоть, делал ей дорогие подарки. Незадолго до судебного разбирательства отношения между Эдмундом и Шарлоттой ухудшились. Обстоятельства дела показали, что супруги Кокс действовали по намеченному плану, целью которого было вытянуть у Кина побольше денег. Тем не менее присяжные признали ответчика виновным и присудили его к денежному штрафу.

Против Кина была организована настоящую травля. Газеты требовали, чтобы он, как нарушитель общественной морали, был объявлен «вне общества».

24 января, то есть на десятый день после окончания процесса, состоялся спектакль «Ричард III». Публика разделилась на врагов и друзей Кина. В зрительном зале стоял невероятный шум, крик, свист. Ни одного слова актеров не было слышно. И так – до самого конца представления.

Удар следовал за ударом. От Кина ушла жена, забравшая с собой сына. Она не потребовала развода, но жила теперь отдельно от мужа.

Хотя внешне Кин продолжал выказывать твердость, внутренне он был сломлен. Страсть к алкоголю целиком овладела им. Он перестал контролировать себя, и, уже после того как прекратились демонстрации против него, Кин продолжал по окончании каждого спектакля выступать перед публикой с речами против своих врагов. Это делало его несколько смешным в глазах зрителей, однако он этого не замечал.

В сентябре 1825 года Кин уехал в Америку, уехал, как писал его адвокат Зигель в письме к Мэри Кин, «с разбитым сердцем, морально опустошенный и подавленный».

Но и в Америке большинство газет призывало к бойкотированию артиста или же к организации обструкции, если гастроли состоятся. В Нью-Йорке и в Филадельфии Кин играл сравнительно спокойно. Но в Бостоне спектакль с его участием был сорван.

Актер мужественно продолжал гастроли. В газетах стали появляться рецензии, в которых отмечалось, что гений Кина блистает всеми своими красками.

В конце гастролей английский актер играл в Монреале и Квебеке. В Канаде его встречали овациями, устраивали в его честь приемы и банкеты. Кина называли величайшим актером современности, первым в мире. Эта поездка была для него коротким отдохновением от постоянного напряжения, в котором он тогда находился.

В начале 1827 года после более чем годичного перерыва вновь были объявлены его спектакли на сцене «Друри-Лейна». Зрители восторженно встретили актера. В дни, когда он играл, перед зданием театра опять собирались толпы народа, стремившегося увидеть своего любимца.

Кин редко появлялся на сцене. Один спектакль в неделю, иногда два. Он почти не выходил из гостиницы, где жил, большую часть времени проводил в постели, чтобы восстановить силы, необходимые ему для следующего выступления. В сорок лет это был уже старик, но его тонкий и многогранный талант оставался таким же, как раньше, не поддаваясь разрушению. От всего пережитого и прогрессирующей болезни сильно пострадала память Кина. Он не мог больше создавать новых ролей и вынужден был играть только свой старый репертуар. Состояние полной душевной подавленности становится для него в то время все более обычным.

В 1828 году Эдмунд Кин объявил, что этот сезон будет для него последним, после которого он навсегда оставит театр. Он играл в Лондоне, затем поехал в провинцию, где дал серию прощальных спектаклей, а потом уехал в Шотландию, в свой домик.

В декабре 1830 года, немного поправившись, Кин опять играл в «Друри-Лейне». Тогда в спектакле «Ричард III» его видел тонкий знаток театра Ли Гент, назвавший Кина «бесспорно самым великим трагиком», с которым никто из живших в то время актеров не мог сравниться ни по силе и темпераменту исполнения, ни по глубине и зрелости мысли.

В 1831 году Кин взял в аренду «Королевский театр» в местечке Ричмонд. Он играл два, иногда три раза в месяц, и на его спектакли съезжалось всегда огромное количество зрителей. Кин стал редко выходить из дома, проводя время за инструментом и книгами. Его страсть к музыке проявлялась в это время особенно сильно.

Раньше он не хотел, чтобы его сын стал актером. Но Чарлз Кин сделал успехи на сцене, и отец стал гордиться им. Он помогал Чарлзу учить роли, особенно роли шекспировского репертуара. По воле судьбы свой последний спектакль – «Отелло» – 25 марта 1833 года Кин сыграл вместе с сыном. Он играл роль Отелло, а Чарлз – Яго. Их выступление собрало огромную аудиторию. При словах: «Окончен труд Отелло» – Эдмунд Кин потерял сознание. Через три недели, 15 мая 1833 года, в возрасте сорока пяти лет, он умер.

Жители городка сделали все, что могли, чтобы похороны были достойны Кина. Весь город шел за гробом, его провожали, как близкого человека, с которым сроднились и полюбили.

ЩЕПКИН МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ
(1788—1863)

Русский актер. С его именем связано начало русского реалистического театра. С 1824 года – в Малом театре. Лучшие роли в произведениях

сатирической направленности: Фамусов («Горе от ума»), Городничий («Ревизор»), Кузовкин («Нахлебник»), Кочкарев («Женитьба»), Гарпагон («Скупой») и др.

Михаил Семенович Щепкин родился 6(17) ноября 1788 года в селе Красном Курской губернии Обоянского уезда в семье крепостных графа С.Е. Волькенштейна. Отец Миши, Семен Григорьевич, после рождения сына был повышен из камердинеров в управляющие всех графских имений. Мать, Марья Тимофеевна, выходила замуж сенной девушкой при барыне.

Граф покровительствовал семье Щепкиных. С пяти лет Миша учился грамоте и счету у служащего хлебной лавки, а затем у священника в господском имении. Мальчик окончил четырехклассное губернское училище.

Уже в эти годы проявились его артистические способности: он с успехом участвует в школьных спектаклях. Граф Волькенштейн демонстрирует талантливого юношу в своем крепостном театре.

В 1802 году Щепкина определяют в народное губернское училище города Курска. Здесь он поражает всех своими способностями. Михаил много читает – поэт И.Ф. Богданович снабжает его книгами.

Во время учебы Щепкину удалось попасть за кулисы местного театра – помог родственник содержателей театра Барсовых. Миша переписывал роли, таскал музыкантам ноты и инструменты, суфлировал спектакли. И наконец в бенефис артистки Лыковой вышел на подмостки театра настоящим актером. Щепкин успешно справился с ролью Андрея-почтаря в драме «Зоя». Его игру хвалили все – и в театре, и дома. Спустя три десятилетия после того знаменательного ноябрьского дня 1805 года он напишет: «…этого дня я никогда не забуду, ему я обязан всем, всем!»

Графу Волькенштейну было выгодно, чтобы принадлежащий ему крепостной стал известным артистом, и он позволил Щепкину вступить в профессиональную театральную труппу в Курске. Михаилу было тогда 17 лет. Первое время он играл, выходя на подмену. С 1808 года Щепкин становится уже настоящим актером и около восьми лет выступает в труппе Барсовых.

Много позже он вспоминал о том, как в своих молодых театральных странствиях «…ел только борщ да кашу», получал «крайне неудовлетворительное жалованье», а иногда и вовсе никакого. Но не сдавался. Каким бы трудным ни был день, как бы поздно ни кончился спектакль, он не ложился спать, не повторив роли к утренней репетиции или к завтрашнему представлению. Вставал в шесть-семь часов утра, неизменно первым являлся на репетиции, ни разу за всю свою долгую актерскую жизнь не опоздав, не пропустив ни одной из них: «Друзья мои, репетиция, лишняя для вас, никогда не лишняя для искусства…» Всякую приблизительность, урезку или замену текста он считал позором для артиста и прекрасно знал роль уже к первой репетиции.

Щепкин выступал в амплуа актера-буфф. Публика требовала привычных французских «красивостей» и полного набора балаганных дурачеств. Наверное, многое скрашивалось природным артистизмом и

темпераментом молодого актера, той человечностью и теплотой, которыми он наполнял ходульные образы и нелепые ситуации. Спектакли с участием Щепкина всегда собирали много зрителей, и хозяин даже увеличил ему зарплату. Труппа гастролировала в провинциальных городах, в Курске, Харькове, Полтаве…

В 1810 году в домашнем театре князя Голицына Щепкин увидел актера-любителя князя П.В. Мещерского, потрясшего его необычной манерой исполнения. Сначала Михаилу показалось, что князь поразил его «неумением играть». «И что это за игра? Руками действовать не умеет, а говорит… смешно сказать! – говорит просто, ну так, как все говорят». Но, поразмыслив, Щепкин приходит к совершенно иному выводу: «И как мне досадно на самого себя: как я не догадался прежде, что то-то и хорошо, что естественно и просто!» Он пробует играть в манере князя Мещерского, а у него не получается… Невзирая на все неудачи, он продолжает искать «естественности».

В 1812 году Михаил Щепкин женился. Это была любовь с первого взгляда и на всю жизнь. Избранница Щепкина «вольная» Елена Дмитриевна вышла за него замуж, не убоявшись не только реальной нищеты, но и той кабалы, в которую попадала сразу же из-под венца с мужем-крепостным.

В Пскове в картинной галерее хранится ее портрет кисти Тропинина. Самое пленительное в обличье «турчаночки» (ребенком будущую Щепкину русские солдаты подобрали в развалинах взятой турецкой крепости Анапа) – ее взгляд, излучающий тихий свет доброты и терпения… «Алеша», так называл жену Щепкин, была ему крепкой опорой в жизни и первым другом. Стоило ей заболеть, как его охватывало смятение. Разные по характеру, но оба щедрые и отзывчивые, они были на редкость схожи.

В 1816 году труппа Барсовых прекратила свое существование. Щепкин уехал в Харьков, где был принят в труппу антрепренера Штейна. Вскоре труппа отправилась в Полтаву, где малороссийскому генерал-губернатору, князю Н.Г. Репнину, захотелось устроить свой театр.

Щепкин продолжал оставаться крепостным. Полтавские зрители, высоко ценившие талант артиста, чтобы выкупить его из крепостной неволи, организовали подписку. Молодой генерал князь С.Г. Волконский, надев боевые ордена, обошел с подписным листом лавки купцов, съехавшихся в Ромны на Ильинскую ярмарку. Но этих денег не хватило. Тогда князь Репнин уплатил недостающую сумму из своих средств и таким образом стал хозяином актера. Однако отпускать Щепкина на волю он не спешил. Только через три года, в ноябре 1821 года, Щепкин с матерью, женой, четырьмя дочерьми вышел на свободу, а в следующем году получили вольную и два его сына.

Об удивительном провинциальном актере стало известно директору Конторы Московских императорских театров Ф.Ф. Кокошкину. Посланный проверить впечатления известный драматург М.Н. Загоскин, писавший очень длинные пьесы, на сей раз был предельно краток: «Актер – чудо-юдо…»

Осенью 1822 года в доме Пашкова состоялся московский дебют 33-летнего Щепкина. Он исполнил роль Богатонова в комедии М. Загоскина

«Господин Богатонов, или Провинциал в столице» и роль Угара в комедии «Лакейская война». По словам С.Т. Аксакова, «московская публика обрадовалась прекрасному таланту и приняла Щепкина с живейшим восторгом в полном значении этого слова».

За дебютом последовало окончательное приглашение перейти на императорскую сцену, но Щепкин был еще связан с тульским театром и отправился туда доигрывать сезон. Служба его на сцене Малого театра началась с марта 1923 года.

Говоря о московском новоселе, один из современников записал свои наблюдения: «Он весь предался труду и учению, предался пламенно и неутомимо…»

Внешние данные у Щепкина были не очень сценичными: рост ниже среднего, солидная полнота. С «трехнотным» голосом – шутил боготворивший артиста Белинский. С «козлетоном» – довершал картину Михаил Семенович. Сам актер часто подтрунивал над своей внешностью, подписываясь иногда в письмах «ваша толстая щепка» или называя себя «небольшой квадратной фигурой».

Постоянные тренировки позволили ему прекрасно развить и разработать голос. Свои внешние физические данные Щепкин также умел подчинять роли, использовал так, как ему было нужно: в комедии порой обыгрывал свои недостатки, чем немало смешил зрителей, и он же заставлял зал забывать о своей комичной внешности и следить за драматическими переживаниями героев. Своих коллег он призывал: «Не удовлетворяйтесь одной наружной отделкой Как вы искусно ни отделаете, а будет все веять холодом… нет! в душу роли проникайте, в самые тайники сердца человеческого».

В первые московские годы Щепкину приходилось часто играть в пьесах невысокого художественного уровня. Хотя и в этих спектаклях он сумел своим блистательным исполнением ролей завоевать славу, любовь и почет у взыскательной театральной Москвы. Михаил Щепкин был всеобщим любимцем, кумиром московских театралов. Современники говорил о нем не иначе, как о «первом примере исторической личности на сцене».

В январе 1830 года Щепкин поставил в собственный бенефис одну сцену из «Горя от ума» Грибоедова. А на следующий год ему удалось показать всю комедию, хотя и с большими цензурными пропусками.

Работая над ролью Фамусова, Щепкин сетовал иногда, что в нем самом нет ничего барского и потому играть ему будет трудно. Но замечательная творческая интуиция, наблюдательность, ум и талант актера позволили ему не только передать внешние приметы старого московского барина, но и создать сложный характер. Щепкин так играл эту роль, что можно было совершенно безошибочно представить себе прошлое человека, не брезговавшего никакими средствами для достижения своих жизненных вершин. Его Фамусов был мелок, расчетлив, злобно ненавидел всякое свободомыслие.

Петербургский критик, откликаясь на гастроли Щепкина в роли Фамусова, писал: «Перед вами господин, к которому ездят в дом князь Петр, княгиня Марья Алексеевна… Дрянские, Хворовы, Варленские, Скачковы, вся московская знать; он имеет значение, но в его уверенности

нет ничего преувеличенного, ничего надутого; как хозяин, он даже держит себя весьма скромно, просто, одинаково внимателен со всеми – видно, что он родился в этом кругу – и между тем из-за его тона, из-за его положения в свете проглядывает такая пошлая ничтожность, такой ограниченный и мелкий эгоизм, что вам жалко смотреть на него».

Когда Н.В. Гоголь написал свою гениальную комедию «Ревизор», Щепкин активно содействовал ее постановке на московской сцене. Он, недавно жаловавшийся на крайнюю усталость, на изменяющийся от постоянного напряжения голос, разом помолодел, взбодрился. Гоголь писал Щепкину в мае 1836 года: «Во-первых, вы должны непременно из дружбы ко мне взять на себя все дело постановки ее… Сами вы, без сомнения, должны взять роль городничего, иначе она без вас пропадет».

Щепкин в роли городничего был именно таким, каким хотел видеть его Гоголь. Вот что писал об игре актера современник Щепкина А.П. Григорьев – поэт, литературный и театральный критик: «…нам кажется, что до появления нового гениального же таланта в роли Сквозника-Дмухановского, вы в Москве не отделаетесь от образа, сложившегося в вас под влиянием игры Щепкина. В нем – городничий как будто совсем живет перед вами всей своей натурой, во всех своих привычках… Все живет тут и осязательно является перед зрителями… К этому надо прибавить, что Щепкин изображал при всем том городничего не извергом рода человеческого, а обыкновенным смертным человеком, а не зверем, спокойно проявляющим свои пороки потому, что он в глубине души и не считает их за пороки».

Щепкин превосходно играл и в других пьесах Гоголя – «Женитьбе» и «Игроках». Его также привлекали пьесы о жизни и обычаях народа, с поэтическим сюжетом, с шутками и песнями. Он открыл для русского театра богатство украинских пьес, где играл местных крючкотворов (в пьесе И. Котляревского «Наталка Полтавка»), ловкого, умного, веселого денщика (в «Шельменко-денщике»), Михайло Чупруна (в «Москале-чарывнике»).

Но артист создал не только галерею русских и украинских образов, он был выдающимся исполнителем классических ролей драматургии Мольера и Шекспира. Он великолепно играл роль Скупого рыцаря в одноименной трагедии А.С. Пушкина. Решительно пойдя против официального мнения о «несценичности» пушкинской драматургии, сначала он читал публике фрагменты «Скупого рыцаря». Затем, добившись снятия цензурного запрета, поставил его на сцене в свой бенефис.

На премьере 9 января 1853 года зрители увидели другого, незнакомого – «трагического» Щепкина: «В роли „Скупого рыцаря“ он был выше, нежели во всех своих прежних ролях, выше того, что только можно вообразить… „Скупой рыцарь“ получил самое невероятное, самое полное, самое блистательное значение на сцене. Такие сценические торжества нигде не повторяются часто»…

Критики отзывались об этой работе великого артиста восторженно, как, впрочем, и о других его замечательных ролях – например, о Матросе в водевиле Соважа и Делюрье «Матрос» и Муромском из «Свадьбы Кречинского».

Щепкин переиграл множество ролей, как он сам написал, «от Тальма до Яги-бабы». Количество сыгранных им ролей приближается к шестистам. Цифра эта говорит о редкой работоспособности артиста, а рецензии, которые были полны восторженных отзывов почти о каждой его новой работе, подтверждают, что ни к одной своей роли, даже самой незначительной, Щепкин не относился небрежно. Правда, среди многочисленных его ролей были и такие, которые «велят играть». Михаил Семенович писал Гоголю: «…из артистов сделались мы поденщиками. Нет, хуже: поденщик свободен выбирать себе работу, а артист – играй все, что повелит мудрое начальство».

Щепкин пустил крепкие корни в Москве. К началу 1830-х годов его семья разрослась до двадцати четырех человек. В это число входили, кроме собственной семьи, многочисленные квартиранты, которыми был всегда полон дом Щепкиных. «У меня было в жизни два владыки: сцена и семейство», – говорил Щепкин.

Во время отдыха он любил читать. Не прочь был сыграть в карты. И к картам относился серьезно. Однажды во время партии приехал к нему Тургенев. Подошел поздороваться с Михаил Семеновичем, тот даже не взглянул на него, пробормотав: «Здравствуйте, здравствуйте». И только закончив игру, Щепкин с удивлением обнаружил расхаживающего по комнате писателя: «Ах, извините, Иван Сергеевич, я вас и не приметил».

В дом их – «простой и нероскошный», знаменитый на всю Москву своими шумными и демократическими литературными сборищами, любили приходить Пушкин, Гоголь, Огарев, Тургенев, Аксаков, Кольцов, профессора Московского университета, люди искусства…

Огромное семейство требовало соответственных затрат. Материальные заботы не оставляли Щепкина до самого конца. Михаил Семенович даже преподавал драматическое искусство в театральном училище. Современники, к примеру, запомнили, что у Щепкиных в доме всегда горели дешевые сальные свечи. Но усилия Елены Дмитриевны, рачительной хозяйки и, по выражению ее великого мужа, «мастерицы жить», и постоянные изыски средств к существованию Михаила Семеновича не спасали семью от материальных трудностей.

Щепкин постоянно гастролировал в разных городах России: в Петербурге, Харькове, Киеве, Одессе, Воронеже и т.д. Каждый приезд Щепкина расценивался там как большое событие не только театральной, но и общественной жизни.

Как-то Щепкин сказал о себе: «Я весь состою из любви». Не счесть примеров деятельного, горячего участия великого артиста в судьбах гонимых русских талантов.

Отправившись на гастроли в южные губернии в мае 1846 года, Щепкин взял с собой измученного чахоткою Виссариона Григорьевича Белинского в надежде поправить его физически и дать отдохнуть от жестоких преследований нищеты. Щепкин успевал играть и ухаживать за больным другом. «Михаил Семенович смотрит за мной, словно дядька за недорослем. Что это за человек, если б ты знала!» – так пишет критикжене.

Великолепный, редкостный рассказчик, Щепкин дарил своего любимца самыми сокровенными впечатлениями жизни. Среди них была история о судьбе крепостной актрисы, случайная встреча с которой

когда-то в молодости потрясла Щепкина. Так появилась на свет повесть Герцена «Сорока-воровка».

Получив весточку от опального Шевченко, 70-летний Щепкин, несмотря на недомогание, в середине зимы едет за 400 верст в Нижний на свидание к другу после десятилетней разлуки. День они проводили в беседах, а вечером отправлялись в театр. Артист сыграл для своего друга и Городничего, и Москаля-чаривника, и Любима Торцова («Бедность не порок» А. Островского)… Шевченко высказал мысль, которую, наверное, разделили многие современники великого актера: «Но ярче и лучезарнее великого артиста стоит великий человек, мой искренний, мой незабвенный Михайло Семенович Щепкин».

В подлинный триумф превратилось чествование артиста в день 50-летия его сценической деятельности, которое отмечалось в 1856 году. «Вы были одним из самих ревностных и полезных подвижников в общем всем нам деле распространения любви к искусству в нашем отечестве. Как сосчитать, сколько благодатных движений пробуждено артистом, сколько готовых навсегда погаснуть чувств вызвано и оживотворено им. Это заслуга невидимая… но великая». Это слова из юбилейного адреса Щепкину, подписанного Львом Толстым, Тургеневым, Тютчевым, Гончаровым, Некрасовым, Писемским.

Писатель И.С. Тургенев специально для Щепкина написал роли Мошкина в «Холостяке» и Кузовкина в «Нахлебнике». В этих ролях актер раскрыл поистине трагические переживания стариков, не имеющих ни сил, ни средств бороться с теми, кто оскорбляет их чувства, отнимает последнюю радость в жизни. Роль Кузовкина явилась последней крупной работой актера в Малом театре. Пьеса, написанная в 1848 году, была разрешена к постановке, когда Щепкину исполнилось уже 74 года. Но ни возраст, ни усталость, ни болезни не помешали великому актеру создать цельный, правдивый, глубоко трогательный образ Кузовкина.

Щепкин продолжал играть, хотя сил с каждым годом оставалось все меньше. Слабел голос, стала изменять память, но до известной степени сила воли и труд побеждали немощь.

В апреле 1863 года с разрешением государя Щепкину был предоставлен на лето отпуск в Крым с сохранением содержания и с пособием в 500 рублей. Его радовало, что он еще не забыт, что его ценят.

В Ялту Щепкин приехал совсем больным, страдая ужасной одышкой. Сначала он поселился у своих знакомых, но вскоре его перевезли в гостиницу. 11(23) августа 1863 года Михаил Семенович Щепкин умер.

Похоронили его в Москве, на Пятницком кладбище. Гроб с прахом великого актера опустили в землю вблизи могилы друга и учителя Грановского. Так он завещал. На памятнике из дикого камня выбита надпись: «Михаилу Семеновичу Щепкину. Артисту и человеку».

Щепкин страстно любил театр и свою профессию: «Театр для актера – храм, – говорил он. – Это его святилище! Твоя жизнь, твоя честь – все принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя. Твоя судьба зависит от этих подмостков. Относись с уважением к этому храму и заставь уважать его других. Священнодействуй или убирайся вон».

Он провозгласил, что естественность, простота и правда – закон сценического искусства. Щепкин боролся с напыщенной манерой игры,

распространенной в то время в русском театре.

«Читая роль, – говорил Щепкин, – всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого – и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса, и верные жесты, а без этого как ты не фокусничай, каких пружин не подводи, все будет дело дрянь. Публику не надуешь: она сейчас увидит, что ты ее морочишь и совсем того не чувствуешь, что говоришь».

Для великого артиста главным было не внешнее поведение героя, а раскрытие внутренних переживаний. Эту реалистическую позицию Щепкин утверждал своим искусством. Он дал новое направление развитию русского театра, и в этом его историческая заслуга.

ФРЕДЕРИК-ЛЕМЕТР
(1800—1876)

Французский актер. Крупнейший актер демократического романтизма. Его лучшие роли: Робер Макэр («Постоялый двор Андре» и «Робер Макэр»), Эдгар Равенсвуд («Ламермурская невеста»), Ричард Дарлингтон («Ричард Дарлингтон»), Кин («Кин»), Жан («Парижский тряпичник») и др.

Антуан Луи Проспер Леметр родился 29 июля 1800 года в Гавре. Его отец, Антуан Мари Леметр, известный архитектор, основатель гаврской школы живописи и архитектуры, был вспыльчив, несдержан, и, чтобы успокоить его гнев, маленький Проспер читал ему стихи.

После смерти отца в 1809 году жизнь мальчика резко изменилась. Мать переехала в Париж, где жили ее родственники, и там начала торговать мебелью. Для сына ей удалось получить стипендию в колледже Сент-Барб. Однако своевольный Проспер небрежно относился к учебе, и мать отправила его в Гавр, чтобы он поступил юнгой на судно, отплывающее в Гвинею…

По дороге в Гавр Проспер остановился в Руане, где выиграл крупную сумму в бильярд. Но деньги быстро кончились, и 20 марта 1815 года он вернулся в Париж. Леметр поступил на службу сначала к нотариусу, потом к торговцу. Наконец он явился к директору театрика «Варьете-Амюзант» на бульваре Тампль. Красивый рослый юноша понравился директору, и 16-летний Проспер был включен в труппу на ничтожный гонорар – 30 франков в месяц. Через день молодой актер дебютировал в пантомиме «Пирам и Тисба» в роли льва.

В «Варьете-Амюзант» Леметр задержался недолго, он перешел в театр «Фюнамбюль», где сыграл более десяти самых разноплановых ролей. Вынужденный поставить имя на афишу и боясь домашнего скандала, Проспер Леметр впервые выступил здесь под фамилией Фредерик, которая на всю жизнь стала его сценическим псевдонимом, соединившись позднее с настоящей фамилией – Леметр.

Один из посетителей театра рекомендовал его актеру «Комеди Франсез», профессору консерватории Мишло. Так Фредерик-Леметр попал в класс трагедии.

Занимаясь в консерватории, он оставался актером пантомимы. В 1818 году Фредерик-Леметр перешел из «Фюнамбюля» в «Олимпийский цирк». Работа в театре пантомимы заложила фундамент его будущих творческих побед.

В июне 1820 года он поступил в труппу театра «Одеон», где провел три сезона, после чего оказался в «Амбигю-Комик».

2 июля 1823 года Фредерик-Леметр сыграл беглого каторжника Робера Макэра в мелодраме «Постоялый двор Андре» Антье, Сент-Амана и Полианта. Фредерик перевел мелодраму в комедийный план. Причем комедийное звучание ролей раскрылось только на премьере, что стало сюрпризом даже для авторов пьесы. Как замечает российский театровед Г.Б. Асеева, «родился яркий, стремительный, озорной спектакль, в котором господствовала импровизация, шутка, трюк. В центре действия был обаятельный, отчаянно храбрый и бесконечно наглый, циничный и остроумный беглый каторжник Робер Макэр, смело вступающий в единоборство с полицией и весело перебрасывающий в ложи трупы убитых жандармов». Спектакль имел оглушительный успех. Правда, после восемьдесят пятого представления цензоры запретили «Постоялый двор».

За четыре сезона в театре «Амбигю-Комик» Фредерик-Леметр сыграл 25 ролей и выступил на сцене 980 раз! При этом, почти всегда играя центральные роли, он успел еще на стороне, в маленьких театриках появиться в трех прославленных ролях Тальма (Отелло – в том числе), а также написать две пьесы.

Скоро пришли роли, которые требовали более сложных внутренних ходов. Среди них этапными для Фредерика стали Кардильяк («Кардильяк, или Квартал Арсенала», 1824) и Калиостро («Калиостро», 1825) в пьесах Антони и Леопольда. Шумный успех этих спектаклей вывел Фредерика в ряды лучших актеров Парижа. С этого времени за ним закрепляется прозвище «Тальма бульваров». Его отмечает пресса. «Одаренный весьма замечательным театральным инстинктом, – сообщала газета „Пандора“, – Фредерик ни в коей мере не обладает напыщенностью прежних актеров мелодрамы… Он проникается чувствами персонажа, у него есть пыл, естественность». Это мнение еще больше укрепилось, когда он сыграл роль извозчика Дюпре, по прозвищу Руль-Пари («Перекати-Париж») в мелодраме Бенжамена и Рюбена «Извозчики» (1825).

В 1826 году Леметр женился на актрисе Софи Аллинье, три года игравшей с ним в «Амбигю». Правда, свадебный бал пришлось отменить: перед его началом по Парижу распространилась скорбная весть – скончался кумир Леметра, великий трагик Тальма. Тень этой грустной увертюры как будто омрачила судьбу молодой пары – их семейная жизнь сложилась неудачно…

Фредерик-Леметр понимает, что перерос рамки театра «Амбигю», и в 1827 году переходит в театр «Порт Сен-Мартен», где дебютирует в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино. Ее герой Жорж Жермани – игрок, одержимый безумной страстью, приводящей его к гибели. Фредерик и его партнерша Дорваль достигли той гипнотической силы воздействия, которая поражает в романтических актерах. В кульминационном третьем действии крики ужаса неслись со всех концов зала, а на премьере один из зрителей потерял сознание и его пришлось

вынести.

Спектакль произвел фурор. Сценическая встреча Фредерика и Дорваль стала откровением для самих актеров – до сих пор они не имели партнеров равной силы и не знали подобной полноты творческого взаимопонимания. Критик Жюль Жанен писал, что Фредерик и Дорваль «произносили напыщенные и тяжеловесные фразы совершенно просто и естественно и превращали драмы, в которых актеры рычали, в простой разговор… Эти два артиста совершили полную революцию в драматическом искусстве. И тотчас же зрители, привыкшие к завываниям мелодрамы, ко всему этому шуму голосов и слов, стали с удивлением переглядываться, растроганные и очарованные…» Во всех отзывах звучала одна и та же мысль: «Это ужасающе правдиво».

25 марта 1828 года в «Порт Сен-Мартен» состоялась премьера драмы Дюканжа «Ламермурская невеста». Эта пьеса уже вплотную приближалась к романтической драме. Трагическая история Люси Астон (Дорваль) и Эдгара Равенсвуда (Фредерик), проносящих свое большое и сильное чувство через море лжи и насилия, прозвучала как гимн высокой романтической любви, обреченной на гибель, но воспевающей идеал человечности. И на этот раз Фредерик и Дорваль поразили зрителей поэтичностью, страстью, красотой.

После триумфальных гастролей по городам Франции Фредерик впервые был приглашен в Лондон. Вскоре он сообщал из столицы Англии: «Успех превзошел все мои ожидания!»

Во время буржуазной революции 1830 года Фредерик-Леметр вместе с другими актерами сражался на баррикадах. В ночь на 28 июля с горсткой граждан он вел бой против батальона жандармов.

В том же году на сцене «Одеона» Фредерик дебютировал в лучших ролях недавно умершего Тальма. Правда, и на этот раз он недолго играл классицистские роли. Самой знаменитой и значительной ролью Фредерика стал Наполеон в драме А. Дюма-отца «Наполеон Бонапарт, или Тридцать лет истории Франции». Критика осыпала актера похвалами, а Дюма подарил ему экземпляр пьесы с надписью «Романтическому Тальма».

После слияния «Одеона» с «Порт Сен-Мартен», в последнем собрались лучшие актеры бульваров. Обновленный «Порт Сен-Мартен» открылся 10 декабря 1831 года драмой А. Дюма и Дино «Ричард Дарлингтон», которая стала одним из величайших триумфов Фредерика.

Ричард Дарлингтон – неистовый честолюбец, яростно и настойчиво идущий к власти. Этот современный Макбет как бы заменил Леметру недоступного для него Шекспира. После спектакля никто уже не сомневался в том, что Фредерик-Леметр величайший актер Франции.

Тема мести за поруганную человечность окрасила роли Буридана в «Нельской башне» А. Дюма и Дженнаро в «Лукреции Борджа» Гюго (1833). Фредерик-Леметр, по словам Гюго, «гениально воплотил того Дженнаро, о котором мечтал автор». Непринужденное изящество юности, нетерпеливая порывистость, сочетание мягкости и мужественной силы придавали ему покоряющее поэтическое обаяние.

Возобновив «Постоялый двор» в 1830 году и без конца играя эту буффонаду, Фредерик-Леметр все больше задумывался над сатирическим потенциалом своего хищного и наглого героя. У него сложился замысел

сатирической комедии «Робер Макэр». Соавторами актера выступили Антье и Сент-Аман. Нужно учесть, что премьера спектакля состоялась 14 июня 1834 года, то есть ровно через два месяца после мощной революционной вспышки. Страна была потрясена жестокостью расправы с восставшими. В раскаленной политической атмосфере «Робер Макэр» произвел особо сильное впечатление.

Эксцентричный весельчак Робер Макэр теперь из каторжника превращается в финансиста, председателя акционерного общества, в котором он хозяйничает как хочет и нагло грабит акционеров. В конце пьесы он улетает на воздушном шаре, чтобы в других странах применить свои финансовые таланты. Имя Макэра стало нарицательным, во Франции даже появился термин «макэризм».

«…Фредерик – самый сильный актер, какого я только знаю, – писал И.С. Тургенев об исполнении Фредериком-Леметром роли Макэра. – В этой пьесе он страшен… какая дерзость, какая бесстыдная наглость, какой цинический апломб, какой вызов всему и какое презрение всего!.. Но какая подавляющая правда, какое вдохновение!»

Весной 1836 года у Леметра омрачились семейные дела. Софи Аллинье была на четыре года старше мужа. Десять лет супружества и четверо детей (трое сыновей и дочь) утомили ее. Ссылаясь на слабое здоровье, на боязнь нового материнства, на необходимость для нее чувства подчинить разуму, Софи предложила мужу расстаться. Разлука Леметра с женой дала пищу для сплетен. Печать «беспутства» заклеймила его…

В том же году Фредерик-Леметр принял предложение вступить в труппу водевильного театра «Варьете». Недолгая работа в «Варьете» принесла ему огромную художественную победу: роль Кина в одноименной пьесе А. Дюма. Премьера состоялась 31 августа 1836 года. «Мне казалось, что я снова вижу, как живого, самого покойного Кина», – писал Г. Гейне. Драматург и писатель Ф. Сулье отмечал. «Много говорили о том, что Фредерик актер внезапного, неразмышляющего вдохновения, но это неверно! Это актер, который серьезно изучает и терпеливо выстраивает свою роль. Сцену с лордом Мьюилом – проклятие длиной в пятьдесят строк, где под иронией все время слышен гнев, он проводит, искусно варьируя и умело распределяя свои силы вплоть до того момента, когда, наконец, позволяет прорваться во всей мощи трагизму, наполняющему его взгляд, жест, голос. Композиция роли Кина делает величайшую честь Фредерику».

Во время работы в театре «Варьете» подругой и партнершей Леметра стала хорошенькая, тоненькая белокурая Луиза Бодуэн. Роли, которые она сыграла с ним и под его руководством, – вершина ее актерских достижений.

Весной 1838 года Фредерик-Леметр получил приглашение в открывающийся театр «Ренессанс» для участия в новой пьесе Гюго. В «Рюи Блазе» он создал великолепный поэтический образ. Гюго, говоря о Фредерике в этой роли, утверждал, что актер перевоплощался в Рюи Блаза, соединяя в себе Лекена и Гаррика, действенность Кина с эмоциональностью Тальма. «И затем повсюду сквозь ослепительный блеск своей игры Фредерик проносит слезы, те настоящие слезы, которые заставляют плакать других… Фредерик воплотил для нас великого

актера…»

Летом 1839 года Луиза Бодуэн внезапно покинула Леметра, предпочтя ему богатого и знатного поклонника. Вероломство подруги потрясло актера. Он уехал в провинцию, тяжелой гастрольной работой заглушая сердечную муку. Через три года его новой дамой сердца стала Кларисс Мируа – на сцене мадемуазель Кларисс…

В 1840-х годах Фредерик играл в основном в пьесах «черного жанра», в которых на первый план выступают фабульная занимательность, злодеяния, убийства, отравления, похищения… В феврале 1844 года он сыграл в «Порт Сен-Мартен» роль Жака Феррана в инсценировке романа Э. Сю «Тайны Парижа». Пьеса не сходила с афиш два месяца, принесла огромные сборы. Фредерик играет также в спектакле «Дон Сезар де Базан», которую по его просьбе написали Дюмануар и Деннери.

Он тесно подружился с Оноре де Бальзаком. И даже сыграл в его «Вотрене» (1840). Однако после первого же представления министр внутренних дел запретил спектакль, что вызвало грандиозный скандал.

В «Парижском тряпичнике» Пиа (1847) Фредерик-Леметр сыграл одну из лучших своих ролей – папаши Жана. Перед тем как выйти на сцену, актер учился у знаменитого парижского тряпичника Лиара носить корзину, фонарь, палку с крюком. Во время спектакля Фредерик небрежным движением палки вытаскивал корону и с презрительным смехом под восторженные крики зрительного зала бросал ее обратно в корзину. Сила этого образа позволила Герцену сказать о Фредерике, что «он беспощаден в роли „ветошника…“ – иначе я не умею выразить его игру; он вырывает из груди какой-то стон, какой-то упрек, похожий на угрызение совести…» Трогательный, смешной и великий в своем душевном благородстве, тряпичник Жан, бесстрашно вступающий в борьбу за добро и справедливость, на долгие годы стал символом нравственной силы народа Франции.

Критик Теофиль Готье, называвший Фредерика «величайшим актером мира», восхищался его способностью перевоплощения: «Никогда актер не владел большим диапазоном: он одновременно несет зрителю слезы и смех, энергию и мягкость, увлечение и спокойствие, лиризм мечты и грубость действия, изящество и тривиальность; он может с одинаковым превосходством изображать принцев и воров, маркизов и носильщиков, влюбленных и пьяниц, расточительных сыновей и хищных ростовщиков. Это настоящий Протей, подлинно шекспировский актер, великий, простой и разнообразный, как природа».

9 ноября 1850 года Фредерик-Леметр сыграл в драме Деннери и Марка Фурнье «Паяц» (театр Гетэ) роль бродячего клоуна и акробата Гильома Бельфегора. Еще до премьеры газеты окружили готовящийся спектакль вихрем сплетен и догадок. Среди всего прочего рассказывали, что, работая над ролью паяца, Фредерик пошел в театр «Фюнамбюль», чтобы уточнить какую-то деталь. Встреченный овацией актеров и зрителей, он тут же обменялся костюмом с одним из актеров и выступил с импровизированной клоунадой. Возможно, что и так: достоверность образа, точность жизненных наблюдений в «Паяце» приобретали для Фредерика особое значение.

После очередного триумфа в социальной мелодраме «Старый капрал» Деннери (1853) для Леметра наступили тяжелые времена. Бурный успех сменился почти годовым «простоем». А потом пришла личная беда: он узнал об измене Кларисс Мируа, которую в течение тринадцати лет боготворил.

Только напряженная работа могла вывести его из состояния глубокой подавленности. Он охотно откликнулся на просьбу о помощи, с которой обратился к нему старый товарищ Шарль Денуайе, бывший в то время директором «Амбигю». Фредерик-Леметр спас его от краха, возобновив несколько своих спектаклей.

Но кончился сезон в «Амбигю», и снова потекли трудные годы. Фредерик играл теперь реже, с большими перерывами, иногда доводящими его до тяжелой нужды, с трудом находил пьесы, внутренне близкие ему, познал и средний успех, и полные провалы. В 1859 году он сыграл в театре «Амбигю-Комик» роль, которая снова помогла ему углубить и развить большую тему его последних творческих лет, – Эверара в драме Мериса «Школьный учитель». После чего он стал подумывать о том, чтобы распрощаться со сценой. Однако он продолжал играть, хотя ангажемент удавалось получить все реже.

Увы, последние годы великий актер прожил в нищете. Летом 1873 года наступил полный крах – мебель Леметра была продана с аукциона. Никто из друзей не мог спасти его от нужды. Рядом с ним находилась юная Анна Линдер, которую он выдавал за свою племянницу. Трогательная привязанность девушки скрашивала его печальную старость.

22 января 1875 года состоялся последний спектакль актера. Смертельная болезнь – рак горла и языка – оторвала его от театра и через год свела в могилу. 26 января 1876 года Фредерик-Леметр скончался.

У могилы актера Виктор Гюго сказал, что «Фредерик-Леметр обладал всеми возможностями, всей силой, всей привлекательностью народа; он был неукротимым, могучим, трогательным, бурным, очаровательным; подобно народу, он совмещал трагедию и комедию. Это и было источником его всемогущества…»

МОЧАЛОВ ПАВЕЛ СТЕПАНОВИЧ
(1800—1848)

Русский актер. Крупнейший представитель русского романтизма. С 1824 года – в Малом театре. Прославился в трагедиях Шекспира (Гамлет, Отелло, Лир, Кориолан, Ромео, Ричард III), Ф. Шиллера (Франц и Карл Моор, Фердинанд, Дон Карлос) и др.

Павел Степанович Мочалов родился 3(15) ноября 1800 года в Москве, в семье крепостных актеров – Степана Федоровича и Авдотьи Ивановны Мочаловых. Родители вступали в брак крепостными. Сын начинал жизнь вольным.

Судьба одарила Павла редкой памятью. Едва овладев речью, он повторял за матерью длинные молитвы и строчки Евангелия. Стихи запоминал без усилий. Театральная среда, в которой родился и вырос Павел, определила его жизненный путь. Отец, известный актер-трагик московского театра, стал его первым учителем сценического искусства.

Сразу после Отечественной войны Мочалов-младший поступил в пансион братьев Терликовых. Он изучал математику, постигал словесность, освоил французский и выучил кое-что из всеобщей истории и риторики.

4 сентября 1817 года Павел Мочалов впервые появился на сцене Московского театра в роли Полиника в трагедии В.А. Озерова «Эдип в Афинах». Дебют прошел успешно. «Мочалов играл великолепно, рукоплескания не прекращались, триумф был полный», – писал А.А. Стахович. Вскоре он был зачислен в труппу Московского Императорского театра.

За Полиником последовали другие роли, их было множество. В первые годы актер играл в трагедиях Вольтера, В.А. Озерова, комедиях А.А. Шаховского.

Игра Мочалова была неровной. Князь Шаховской говорил: «Он только тогда и хорош, когда не рассуждает, и я всегда прошу его об одном, чтобы он не старался играть, а старался не думать только, что на него смотрит публика. Это гений по инстинкту, ему надо выучить роль и сыграть; попал – так выйдет чудо, а не попал – так выйдет дрянь».

Однажды Мочалов играл в комедии «Пустодомы» роль князя Радугина, играл небрежно и – был неподражаем: характер героя был схвачен с замечательною тонкостью. Автор пьесы, князь Шаховской, после спектакля обнимал и целовал недовольного собою Мочалова и восторженно восклицал: «Тальма! – какой Тальма? Тальма в слуги тебе не годится: ты был сегодня Бог!»

И жизнь, и счастье для Мочалова сосредоточивались на сцене. Первая любовь принесла ему немало горести. В Николин день, в том же году, когда состоялся его дебют в роли Полиника, Павел увидел в церкви девушку, поразившую воображение. Она была сестрой знакомого студента университета. Павел стал бывать у них дома. Когда влюбленные наконец объяснились, вмешались ее родители. Артист в качестве зятя дискредитировал их достоинство. Мочалову отказали от дома, а дочь срочно выдали за дворянина. Павел тяжело переживал разрыв.

От светских знакомств или выгодных связей он с молчаливым упорством отказывался. Мочалов шел по первому кругу загулов, спасаясь таким образом от одиночества. За кутежами и прожиганием жизни с цыганами и бессоницами неминуемо наступали припадки раскаяния. Его распекало начальство, грозя наказаниями, родители пугали возможным упадком таланта.

Свою будущую жену, Наташу, Мочалов встретил в кофейне ее отца, Баженова. Павла поразила невинная свежесть лица, румянец юности, голубизна глаз. Венчание состоялось в церкви Сименона Столпника. Но брак этот оказался неудачным. Наташа была типичная мещанка, искусство ее совершенно не интересовало. К тому же их первенец прожил недолго, отец даже не успел к нему привязаться.

Мочалов снова почувствовал себя одиноким и вступил во второй круг загулов. Он увлекся хористкой Пелагеей Петровой, полюбившей его преданно, самоотверженно. Пренебрегая приличиями, они поселились вместе. Появившуюся на свет девочку записали Петровой, по матери. Дочь начинала жизнь незаконнорожденной. Мочалов этим не тяготился.

Вскоре тесть – Иван Баженов подал прошение на высочайшее имя, и квартальные вернули Павла к законной жене. Петровой же под угрозой ссылки запретили проживать с Мочаловым. В самом начале тридцатых годов Наталья Баженова родила мужу дочь Катю. Но семейные отношения от этого не улучшились…

В театре карьера Мочалова считалась сделанной. Его амплуа героя не подлежало сомнению. К двадцати шести годам он переиграл кучу ролей в трагедиях, в исторических драмах, в отечественных и переводных пьесах всех жанров. Число персонажей, которых он вывел на сцену, приближалось к трехзначному. Критики в нем отмечали неоспоримую «пламенность чувства» и «чрезвычайную силу» его выражения, и «бесконечное разнообразие в тонах» природы переживаний, и небывалую «эмоциональную многогранность».

Естественность игры Мочалова была необычайна для тогдашних понятий о драматическом искусстве. Заговорить в трагедии по-человечески среди декламирующего ансамбля было делом великого самобытного таланта, ибо этого пути Мочалову никто не указывал.

Один из критиков, говоря об игре Мочалова в роли Отелло, отмечал, что натуральность доходила у него до излишней простоты. «Но причиною сему, – замечает он, – как кажется, напыщенный тон других лиц и слог перевода; все декламируют по нотам, и странно слышать одного, говорящего по-человечески». Этим отчасти, вероятно, объяснялся сравнительный неуспех дебютов Мочалова в Петербурге, где привыкли к ложноклассической игре больше, чем в Москве. Впрочем, тут могла быть и другая причина: вдохновение не осеняло Мочалова, или, может быть, он «старался» играть хорошо – и играл плохо.

Трагедия личная отразилась на Мочалове-актере. «Послушные, выразительные черты лица» обрели затаенную жесткость. В «очаровательном сладком голосе» появился недобрый оттенок сумрачности. Глаза, «отражавшие все возможные чувства», чаще стали метать опасные молнии. Он поражал публику «гальваническими ударами». На его героя лег отпечаток гибельности.

Превосходно играл Мочалов роль Мейнау в мелодраме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» (1826). Рассказывают, будто он так любил эту роль, что завещал положить себя в гроб в костюме Мейнау. Пьеса эта принадлежала к числу тех немногих, в которых Мочалов всегда был одинаково ровен и хорош. Он исполнял роль обманутого мужа, удалившегося в уединение и впавшего в мизантропию. В его исполнении слащавая, неестественная мелодрама становилась глубоко потрясающей драмой. Сосредоточенное горе, оскорбленное самолюбие, душевная тоска – все это было сыграно просто и трогательно.

Во французской мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1828) Дюканжа Мочалов исполнял главную роль. Жорж Жермани у него был фигурой трагической, ибо все приносил в жертву одной страсти – игре. Мочалов в этой пьесе держал зрителей в постоянном напряжении. Спектакль имел большой успех у публики.

Он выступал в переделках для сцены романтических поэм Пушкина («Керим-Гирей, крымский хан» по мотивам «Бахчисарайского фонтана»). В

последний день января 1829 года, в совместном бенефисном спектакле Щепкина и Мочалова Павел Степанович сыграл роль Карла Моора в «Разбойниках». Затем через год, в собственном бенефисе, – Дон Карлоса. И, чуть позже, Фердинанда в трагедии Шиллера «Коварство и любовь».

В 1829 году Мочалова впервые наблюдал великий русский критик В.Г. Белинский. В письме к родителям он писал: «Видел в ролях Отелло и Карла Моора знаменитого Мочалова, первого, лучшего трагического московского актера, единственного соперника Каратыгина. Гений мой слишком слаб, слишком ничтожен, недостаточен, чтобы достойно описать игру сего неподражаемого актера, сего неподражаемого героя, сего великого артиста драматического искусства».

Белинский увлекался игрой Мочалова, наслаждался минутами его артистического вдохновения. Он ставил талант Мочалова, несмотря на все его недостатки, выше таланта петербургского артиста Каратыгина, игра которого была всегда строго выдержана, но не столько действовала на чувство, сколько на ум. Игра Мочалова, состоявшая из вспышек искреннего, неподдельного чувства, вполне гармонировала с искренностью и страстностью увлечений Белинского.

В 1831 году на сцене Малого театра была поставлена комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Мочалов сыграл роль Чацкого, и все его категорически не приняли, сочли, что он играл «трезвого Репетилова».

Мочалов был актером вдохновения. При всей своей порывистости он не отличался общительностью, хотя среди людей, близко знавших его, были и В. Белинский, и Т. Грановский, и Н. Беклемищев, и И. Самарин… Писарев сообщал писателю Аксакову, что «Мочалов дик в обществе» и «порядочных людей» избегает. В беседах он большей частью молчал. Свободней актеру давалось общение со студентами.

Павел Степанович любил литературу, много читал. Он был поэтом, автором пьесы, незаконченного, интересного теоретического трактата о театральном уме. Артист размышлял, как сделать так, чтобы минуты вдохновения были управляемыми. Молчанов читал Жорж Санд, Гюго по-французски. В письмах Грановскому восхищался Бетховеном и Шуманом. Он является автором романтической драмы «Черкешенка», шедшей с его участием на сцене Малого театра.

По своей кипучей и страстной натуре Мочалов принадлежал к тем людям, которые живут преимущественно сердцем, а не разумом. Добрый, честный, благородный, но слабовольный, он был способен быстро увлекаться до проявления бурной страсти и так же быстро охладевать.

Актрисе Параше Орловой Мочалов отдал несколько лучших лет романтической преданности. С ней связана большая часть уцелевших его стихов-признаний. Орлова была замужем за пожилым актером. Влюбленность Мочалова ей льстила, и она поощряла ее в рамках приличий.

Помимо Орловой, были и другие увлечения. Он гнался за призраками любви до конца жизни… Во время гастролей Павел Степанович влюбился в жену популярного киевского антрепренера Млотковского. Играл с ней и в Киеве, и на Харьковской сцене. Затем увлекался французской актрисой Плесси, посещал ее спектакли, бывал у нее. Иностранцы-актеры его уговаривали: «Хотите обеспечить себя на всю жизнь, – выучите Гамлета по-французски и приезжайте в Париж».

В свой бенефис, 18 января 1835 года, он взял «Ричарда III». Мочалов создал титаническую фигуру злодея-властолюбца, попирающего все нормы человечности и потому обреченного на одиночество и гибель.

Событием в театральной жизни 1830-х годов стало исполнение Мочаловым Гамлета. Щепкин сначала был возмущен, что Павел Степанович берет для бенефиса «Гамлета» – отвратительную пьесу, как он считал. Премьера спектакля состоялась 22 января 1837 года.

Мочаловский Гамлет соединил всех его героев. Трагедия Гамлета у Мочалова, общезначимая, гигантская по масштабам, была в то же время и личной, и исповеднической. Герой трагедии Шекспира отстаивал человеческое достоинство, «боролся с этим миром со всей страстностью великой натуры».

Успех спектакля превзошел все ожидания. Совершилось чудо. Его так и именовали. Уже через несколько дней Белинский в письме в Петербург сообщил: «…мы видели чудо – Мочалова в роли Гамлета…»

Актер отдавал всего себя этой сложной роли. Как-то он признался, что если его будут принуждать выступать часто в роли Гамлета, он лишится рассудка. На вершине своей карьеры Павел Степанович Мочалов получил пенсион.

Белинский посвятил разбору его ролей – Гамлета и Отелло – большие статьи «„Гамлет“, драма Шекспира Мочалов в роли Гамлета» и «Павел Степанович Мочалов». Великий критик писал: «…дарование [Мочалова] мы, по глубокому убеждению, почитаем великим и гениальным». "О, Мочалов умеет объяснять, и кто хочет понять Шекспирова Гамлета, тот изучай его не в книгах и не в аудиториях, а на сцене Петровского театра! ".

А вот иной отзыв Белинского: «…невозможно себе представить, до какой степени мало воспользовался Мочалов богатыми средствами, которыми наделила его природа! Со дня вступления на сцену, привыкши надеяться на вдохновение, всего ожидать от внезапных и вулканических вспышек своего чувства, он всегда находился в зависимости от расположения своего духа: найдет на него одушевление – и он удивителен, бесподобен; нет одушевления – и он впадает не то чтобы в посредственность – это бы еще куда ни шло, – нет, в пошлость и тривиальность».

Столь различные оценки великого критика говорят о том, что талант Мочалова «действительно стоял далеко за чертою обыкновенного».

Он был среднего роста, немного сутуловат. Но в страстные минуты вдохновения Мочалов, казалось, вырастал и делался стройным. И тогда, как писал один из ранних биографов А.А. Ярцев, «голова его с черными вьющимися волосами, могучие плечи особенно поражали, а черные глаза казались замечательно выразительными. Лицо его было создано для сцены. Красивое и приятное в спокойном состоянии духа, оно было изменчиво и подвижно – настоящее зеркало всевозможных ощущений, чувств и страстей».

Всех поражал его чарующий голос. У него был тенор, мягкий и звучный, нежный и сильный, проникавший в душу. Переходы и переливы голоса были разнообразны и красивы; его шепот был слышен в верхних галереях; его голосовые удары заставляли невольно вздрагивать…

«В исполнении своих ролей Мочалов отличался образцовой добросовестностью, – продолжает Ярцев. – Он всегда знал их твердо, и суфлер ему был решительно не нужен. Мимика Мочалова была замечательной, благодаря подвижному и выразительному лицу, и поэтому немые сцены выходили у него поразительными. Увлекаясь игрою, Мочалов забывал, что он на сцене, и жил жизнью изображаемого лица. Он не помнил в это время, как нужно обращаться с окружающими, и нередко игравшие с ним артисты возвращались домой с синяками на руках, сделанными Мочаловым в порыве сценического увлечения».

В сороковых годах все чаще появляются записи о мочаловских запоях, об отмене спектаклей, ссорах с дирекцией. От Мочалова уходят роли. Однажды в приезд государя он должен был выступать в роли Чацкого, но вместо этого пил где-то за городом. В спектакль был срочно введен Иван Самарин.

17 января 1841 года в Большом театре, в свой бенефис, 40-летний Мочалов играет премьеру «Ромео и Юлия» в переводе Каткова. Спектакль проходит с успехом. Тем не менее Павел Степанович пишет Грановскому: «Я – человек конченый, и как артист тоже».

В более поздний свой бенефис (1845) Мочалов вывел в первый раз на сцену дочь Екатерину Павловну в «Коварстве и любви», в роли Луизы, а сам дебютировал в роли музыканта Миллера (отца Луизы). М.С. Щепкин, также участвующий в спектакле, говорил позже, что рыдал на сцене от пронзительной игры Мочалова.

Мочалов-трагик бессменно тридцать лет занимал первое амплуа и переиграл огромное число ролей. Из переводных мелодрам в его репертуаре главное место занимали пьесы Коцебу, из русских – Шаховского, Полевого, Ободовского и Кукольника. Приходилось ему играть главные роли и в комедиях – например, Альмавиву в «Севильском цирюльнике» и Чацкого – в «Горе от ума».

Белинский как-то сказал: «Мочалов выразил самое таинство, сущность сценического искусства». Но таких пьес немного. Трагедия гениального актера состояла в том, что он не находил, или почти не находил пьесу, которая в полной мере могла бы соответствовать его таланту. Мочалов боролся за «Маскарад», но цензура не разрешила постановку этой пьесы. Из шекспировского репертуара он играл Гамлета, Отелло, Лира, Кориолана, Ромео, Ричарда III; из шиллеровского – Франца и Карла Мооров, Дон-Карлоса, Фердинанда и Миллера, Мортимера («Мария Стюарт»).

Век Мочалова был короток. Гибель пришла нелепо. Коляска его по пути в Москву из Воронежа провалилась под ломкий лед. Павел Степанович вымок. Пил всю дорогу водку – вина уже не было, заедал ее снегом. Приехал в Москву совершенно больной.

Умер Мочалов 16 марта 1848 года. Ему было всего 48 лет. Москва торжественно проводила своего любимца на вечный могильный покой. Когда посте отпевания в Храме Николая Большой Крест на Ильинке вынесли гроб, его перехватили студенты университета и несли на руках до Ваганьковского.

«В мире искусства Мочалов пример поучительный и грустный, – писал Белинский в некрологе. – Он доказал собою, что одни природные средства, как бы они ни были огромны, но без искусства и науки доставляют торжества только временные…»

Многое в мочаловском творчестве не принимал М.С. Щепкин, но он высоко ценил талант актера и, узнав о его смерти, писал: «Россия лишилась могучего таланта! Что делать, что он, по нашему разумению, не вполне удовлетворял нас, но мы уже не услышим тех потрясающих душу звуков, [не увидим] тех восторженных мгновений, которые часто прорывались сквозь его нелепые формы…»

Великолепно сказал о значении творчества двух титанов русского драматического театра А.И. Герцен: «Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста изо всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России».

РАШЕЛЬ ЭЛИЗА
(1821—1858)

Французская актриса. С 1838 по 1857 год выступала в театре «Комеди Франсез». Возродила на сцене классицистскую трагедию (П. Корнель, Ж. Расин). С середины 40-х годов гастролировала в Европе и Северной Америке.

Элиза Рашель Феликс родилась 28 февраля 1821 года. Ее отец Яков Феликс, еврей из Меца, бродячий мелкий торговец, колесил по городкам и деревням Богемии, Германии, Швейцарии. Мать, Эстер-Хай, уроженка Богемии, помогала ему.

После рождения пятого ребенка семья переехала во Францию – сначала в Лилль, а затем в Париж. Элизе дали в руки гитару и вместе с сестрой отправили на заработки. Элиза пела песенки у театра «Порт-Сен-Мартен». По словам биографов, она настолько покорила слушателей, что ее окрестили «малышка Жорж» (по имени известной актрисы).

Талантливую девочку заметил чудаковатый музыкант Шорон, взявшийся за ее обучение. Перед смертью он передал сестер Феликс своему знакомому – Сент-Олеру, руководившему частной школой декламации, при которой был Театр Мольера на улице Сен-Мартен.

Элиза сыграла более тридцати пяти ролей, после чего была зачислена в Консерваторию без экзамена и с пансионом. Ее благодетелем оказался Жозеф-Исидор Сансон – преподаватель, не имевший себе равных ни в трагедии, ни в комедии. Вскоре Элиза нашла себе сценический псевдоним – Рашель – в честь героини популярной тогда оперы Мейербера «Жидовка».

К дебюту Рашель подготовила пять пьес. Ей предстояло выступить в «сильных ролях»: Камиллы и Юлии в пьесах Корнеля «Гораций» и «Цинна», Гермионы и Роксаны в «Андромахе» и «Баязете» Расина, Аменаиды в вольтеровском «Танкреде». Поскольку классическая трагедия в основном строится на античных сюжетах, Сансон посоветовал Рашели ходить в Лувр,

полагая, что статуи древних мастеров быстрее научных и исторических трактатов приобщат его ученицу к культуре античности.

12 июня 1838 года Рашель дебютирует на сцене «Комеди Франсез» в роли Камиллы в «Горации». Тринадцать раз в течение трех месяцев появлялась юная актриса перед полупустым залом, но твердость духа не изменила ей, и ее уверенность в своем призвании покорила малочисленный партер.

В «Андромахе» Расина выбор Сансона пал на Гермиону, дочь Елены, легендарной греческой царицы. Над ролью Гермионы Рашель работала всю жизнь. Первое время она стремилась растрогать публику, вызвать симпатию к отвергнутой невесте Пирра. Но это мало вязалось с ее представлениями о страстной и действенной натуре царственной гречанки. И Рашель вырвала самые корни чувствительности из сердца Гермионы. Она даже не побоялась упреков в холодной жестокости, которые не замедлили последовать. Видевший Рашель в 1850 году И.С. Тургенев писал: «Эта роль, полная ревности и ненависти, будто создана для нее. В ее голосе был трепет бешенства и презрения, которому позавидовала бы гиена. Ее жест последнего проклятия Оресту – великолепен. Она делает полуоборот, бросает ему проклятие в лицо, как рыбак забрасывает леску – это очень энергично и очень красиво».

Рашель тщательно готовилась к каждой роли: сперва переписывала ее, затем разучивала в целом, отмечая в тетрадке паузы, интонации, жесты, затем часами работала над репликами, и лишь после этого Сансон указывал ей на незамеченные оттенки смысла и окончательно отшлифовывал роль.

К концу сентября 1838 года парижане, как обычно, начали возвращаться в столицу. До них стали доходить слухи, что в «Комеди Франсез» появилась новая талантливая актриса.

Сборы со спектаклей Рашели неудержимо росли, билеты раскупались за две недели вперед. Быстрый успех Рашели стал, однако, беспокоить Сансона; случилось то, чего он опасался, – Рашель входила в моду в аристократических салонах. Появились прически «a la Камилла», платья «a la Эмилия». Весьма скоро приглашения актрисе посыпались со всех сторон.

Рашель готовилась выступить в расиновских ролях: Роксаны в «Баязете» и Гонимы в «Митридате», а также сыграть Аменаиду в «Танкреде» Вольтера. Особенно тяжело пришлось ей в роли Роксаны. Перед зрителями появилась Роксана женственная, пластичная и необычайно красивая; восточному типу лица Рашели шел пышный убор и одеяния царственной турчанки. Парижане были околдованы, а Сансон несколько иронически подытоживал: ранее ее почитали уродливой; теперь же весь Париж постановил, что она прекрасна.

Ее вкус и такт приводили всех в восхищение. Во время первых выходов в свет на ней неизменно было простое белое платье – без единого украшения и цветка.

Бедственное положение сосьетеров не помешало им заказать по подписке и преподнести Рашели золотой лавровый венок, на каждом листке которого были выгравированы имена героинь, сыгранных ею, и надпись: «Актеры „Комеди Франсез“ – своему знаменитому товарищу». Во

всей истории театра впервые Генеральная ассамблея сосьетеров проголосовала за подобный дар единогласно.

Именно в этот момент папаша Феликс, возмущенный низкими гонорарами Элизы, явился в театр и на правах опекуна потребовал расторжения контракта. Ему было отказано. Тогда Феликс возбудил против театра процесс и выиграл его. Театр обязали либо расторгнуть контракт, либо согласиться на кабальные условия. Сосьетеры выбрали второе, но отношения Рашели с коллегами после этого безнадежно испортились.

Элиза понимала, что светская жизнь мешает театру, но уже не могла отказаться от роскоши. Ей приходилось тратить все отпуска на утомительные гастроли, когда немногим более чем за два месяца она объезжала шесть десятков городов и давала шестьдесят—семьдесят представлений.

До «Марии Стюарт», то есть до декабря 1840 года, за два с небольшим сезона Рашель сыграла одиннадцать ролей в классическом репертуаре, но любимы ею были «Гораций», «Андромаха», «Баязет», «Полиевкт», «Цинна», «Митридат». За следующие семь лет Рашель сыграла еще тринадцать ролей (не считая тех, которые она после долгих и трудных репетиций не решалась вынести на суд зрителей), из них лишь три она оставила в репертуаре.

Считалось, что ей удаются только гневные характеры, что она бессильна в «нежных» ролях. С этим утверждением трудно согласиться: к примеру, «нежную» Мониму в расиновском «Митридате» Рашель сыграла шестьдесят три раза, а порывистую Химену в «Сиде» Корнеля оставила после девятнадцати представлений. Рашель называла себя «думающей», «разумной» актрисой, обращающейся к «пониманию» зрителей гораздо более, чем к их «чувствованию».

На пороге двадцатидвухлетия Рашель выступила в давно подготовленной роли, считавшейся вершиной классического театра. 24 января 1843 года Париж увидел ее в «Федре».

Великий итальянский актер Эрнесто Росси поделился своими впечатлениями: "Что касается Рашель, просто не подберу слов, чтобы выразить свое восхищение этой вдохновенной актрисой. <…> И хотя черты ложного классицизма проступали в ее манере игры, эта актриса в ролях Федры или Камиллы исторгала у зрителей слезы. Желая убедиться, действительно ли она испытывает те чувства, которые внушала мне игрой, я отправился после представления «Федры» к ней в уборную. Рашель казалась обессиленной, руки были ледяные, губы бледные, щеки горели. «Рашель, вас сжигает горячка», – заметил я. «Да, – ответила она, – эта роль убивает меня. Я слишком близко принимаю ее к сердцу».

Актерское счастье улыбалось ей; светская жизнь и бесчисленные эскапады, исполняемые ею с неменьшим актерским блеском, будоражили «весь Париж». За ней с самыми серьезными намерениями ухаживал 33-летний Флориан Александр Жозеф Колонна-Валевский, внебрачный сын Наполеона I и польской графини Марии Валевской. Он был вдов, очень богат, недурен собой, известен светскими победами, продвигался по ведомству иностранных дел.

3 ноября 1844 года у Рашели родился сын. Его назвали Александр Антуан Жан. Меньше чем через месяц она вышла снова на сцену. Даже

рождение долгожданного ребенка не смогло оторвать Рашель от театра. Препятствием семейному спокойствию явился не только театр, но и все, что с ним связано: нервное напряжение после спектаклей, переутомление, болезни, частые срывы, резкие перемены настроения. Все это должно было раздражать графа. В конце концов они расстались…

После «Федры» Рашель сыграла в «Жанне д'Арк» Сумэ. В поисках живых подробностей образа она начала изучать исторические сочинения, повествующие об эпохе Столетней войны. У актрисы появилось желание сыграть обобщенный образ спасительницы Франции, какой ей мыслилась Жанна. Рашель предстала памятником былой французской славы. Она играла эту пьесу пять лет, и с первого же представления заговорили, что она задела патриотическую струну в душах сограждан.

5 апреля 1847 года Рашель появилась на сцене в трагедии Расина «Гофолия». Элизе было только двадцать шесть лет, а Гофолии в четыре раза больше. Грим помог актрисе почувствовать себя библейской царицей, ощутить древней старухой. Ей хотелось, чтобы физическое уродство и дряхлость Гофолии стали зримыми. Элизе удалось создать образ царицы, все существо которой «дышало смертью и преступлением».

13 ноября 1847 года Рашель выпустила еще одну премьеру, «Клеопатру», и почти перед самыми вторыми родами ушла в отпуск. Второй сын, получивший имя Габриэль Виктор Феликс, родился 26 января 1848 года. Его отцом был молодой красивый повеса Артюр Бертран, а дедом – знаменитый генерал армии Наполеона. Бертран признать своего сына отказался и поспешил ретироваться. Бурная светская жизнь актрисы еще долго будет волновать биографов, которые напишут солидные труды, посвященные интимной жизни Рашели.

Между тем актриса понимает, что она серьезно больна. Теперь не только ее близкие, но и она сама догадывается, что у нее чахотка. Обострившаяся после родов, она дает о себе знать постоянными приступами удушающего кашля.

В годы революции Рашель исполнила «Марсельезу». Первый ее спектакль был назначен на 6 марта 1848 года. Рашель «…явилась перед публикой в образе древней статуи, с белою туникой, но с трехцветным знаменем в руке, олицетворяя таким образом Францию. Певучим речитативом и вполголоса, при мертвой тишине партера произносила она стихи знаменитой песни, сообщая каждой строфе особенную интонацию, переходя от глубокого чувства грусти по родине к сосредоточенному негодованию на врагов и, наконец, к отчаянной решимости сопротивления. За всеми этими оттенками песни следило и выражение необычайно подвижного лица актрисы, а когда в минуту призыва к оружию она падала на колени, страстно прижимая к груди трехцветное знамя, глаза ее горели лихорадкой энтузиазма. Благодаря этой декламации, продолжавшейся немного более одной четверти часа, зала Французского Театра наполнялась народом сверху донизу и оглашалась неистовыми рукоплесканиями». Эти слова принадлежат стороннему наблюдателю, русскому критику Павлу Васильевичу Анненкову.

После того как Рашель два месяца пела «Марсельезу» в Париже, было решено, что она выедет с ней в провинцию. Поговаривали, что она обязалась дать не менее ста спектаклей, заключая каждый пением

революционного гимна. Организовать турне взялся папаша Феликс. В течение месяца Рашель объехала почти пол-Франции. Позже актрисе ставили в упрек, что она торговала именем республики, а выручку присвоила себе.

Вернувшись в Париж, Рашель, провозглашенная «Музой свободы», позировала скульпторам для мраморного портрета Марианны – символа республиканской Франции.

24 марта 1848 года, в самый разгар революции, актриса появилась в «Лукреции» Понсара. Пьесу о юной римлянке, обесчещенной всевластным патрицием, она превратила в трагедию попранного достоинства человека, беззащитного перед лицом тирании власти.

В апреле следующего года зрители увидели ее в «Адриенне Лекуврер». Рашель сыграла Адриенну шестьдесят девять раз в «Комеди Франсез» и множество раз на гастролях. Пьеса потребовала от нее огромного труда. Во всем, что касалось манер, особенностей актерского быта и поведения, приемов игры XVIII века, актриса следовала советам своего учителя Сансона. Рашель сделала упор на последний акт драмы, на сцены отравления и смерти. Она решила правдоподобно передать физические ощущения умирающей. Здесь ей помог собственный опыт. Рашель нередко можно было встретить в больницах для бедных, где на ее глазах в агонии умирали старые и молодые; побывала она даже на известной каторге под Брестом и беседовала с осужденными.

Совсем иначе она отнеслась к пьесе «Анджело» Гюго. «Я хочу доказать господину Гюго, что сумею его понять и тоже достойна получить от него драму, написанную специально для меня», – сказала Рашель во время одной из репетиций.

В первый же день, – это было 18 мая 1850 года, – ее ожидал успех. Гюго пришел в восторг, он вспомнил те времена, когда на той же сцене в «Анджело» встретились Дорваль и Марс, и растроганно говорил, что ему сейчас почудились тени этих великих актрис. Однако премьера отняла у Рашели столько сил, что следующий ее спектакль состоялся лишь через неделю.

За три сезона, последовавших после премьеры «Анджело», Рашель выступила в пяти новых постановках. То были «Гораций и Лидия» Понсара, «Валерия» Лакруа и Маке, «Диана» Ожье, «Луиза де Линьероль» Легуве и «Леди Тартюф» мадам де Жирарден.

Сила ее эмоционального воздействия на зал, своеобразие ее индивидуальности великолепно раскрываются в описании Герцена: «Она нехороша собой, невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами резкими, выразительными, проникнутыми страстью? Игра ее удивительна; пока она на сцене, чтобы ни делалось, вы не можете оторваться от нее; это слабое, хрупкое существо подавляет вас; я не мог бы уважать человека, который не находился бы под ее влиянием во время представления. Как теперь, вижу эти гордо надутые губы, этот сжигающий быстрый взгляд, этот трепет страсти и негодования, который пробегает по ее телу! А голос – удивительный голос! – он умеет приголубить ребенка, шептать слова любви и душить врага; голос, который походит на воркование горлицы и на крик уязвленной львицы».

Каждое лето Рашель ездит на гастроли. Она честно пытается возместить театру ущерб от лишних месяцев отпуска и часто играет по две пьесы в представление, но здоровье ее подорвано. Особенно это ощутимо зимой, когда болезнь вынуждает Рашель редко появляться на сцене, что сердит сосьетеров, никто не желает верить в серьезность ее постоянных недомоганий, несмотря на то, что освобождения выдает ей врач «Комеди Франсез».

Особенное недовольство вызвало ее желание по приглашению царя выступить в России. Объездив к тому времени всю Европу, актриса была не прочь попытать счастье и в Северной Пальмире.

В Петербурге, несмотря на дороговизну, билеты раскупили почти мгновенно. Когда 25 октября Рашель появилась в «Федре», зал был настроен довольно прохладно. Но с каждым днем ее успех становился все очевиднее. После четырех представлений «Федры» настал черед «Марии Стюарт», и, по словам Рашели, когда опустился занавес, «энтузиастические русские чуть ли не взяли приступом сцену».

Рашели первой довелось выступать в Гатчине, где перед самым ее приездом был построен театр. После спектакля она специальным поездом вернулась в Петербург. Николай часто присутствовал на ее спектаклях в столице и подавал знак аплодисментам (в театре не полагалось хлопать прежде царя). Наконец, она была приглашена во дворец, на интимный ужин в кругу царской семьи. «Какой пир! – восклицала Рашель в одном из писем. – И все это для дочери, папаши и мамаши Феликс».

После Петербурга она покорила Москву. Горожане, например, преподнесли ей туфли, сшитые из голубой ленты Андреевского ордена… И в Москве и в Петербурге бенефисы актрисы превращались в праздники.

«Она действительно невыразимо велика, – писал матери музыкант Антон Рубинштейн. – Ей тридцать два года, но она очаровательна. И притом такой талант и такая слава! Надо обладать большой силой или быть олухом, чтобы не сойти с ума».

Еще в Париже он был частым гостем Рашели, теперь же почти неотступно следовал за ней. Она тоже питала симпатию к пылкому музыканту. В столице уже пошли толки об их браке, но с отъездом Рашели завязавшийся было роман оборвался.

Пожалуй, самое большое признание ее искусство получило у Михаила Семеновича Щепкина. «Она играет Камиллу, – говорил мэтр, – с такою страшной силою, что для исполнения этой роли никаких человеческих сил недостанет; но искусство и строгое изучение дают ей полную возможность со славой выдержать эту роль: в самую страшную минуту, когда уже у нее недостает звуков, она так искусно отдохнет, что и самый отдых для нас кажется ее страданьем, – и потом разразится с большей силой. Да, это – искусство, это – женщина замечательная. Я много уважаю ее, чтобы не сказать: люблю».

На прощальном спектакле зрители рукоплескали каждой ее реплике, в конце, после падения занавеса, вызывали актрису двадцать два раза.

Успех русских гастролей, завершившихся в марте 1854 года, укрепил желание Рашели уехать на длительные гастроли в Америку, чтобы упрочить свое состояние, обеспечить будущее детей и семьи. Рашель взяла

отпуск на пятнадцать месяцев. На прощание она исполнила свои лучшие роли. 23 июля 1855 года состоялся ее последний спектакль на сцене «Комеди Франсез».

Перед приездом Рашели американские газеты писали: «Она не отличилась ни рождением, ни воспитанием: говорят, она превзошла в разгуле Мессалину и в роскоши – Семирамиду».

Рашель начала выступления в Нью-Йорке 3 сентября «Горацием». Затем последовали: «Федра» и «Адриенна Лекуврер». Окончательная победа пришла с «Марией Стюарт». Рашель с неизменным успехом играла по шесть дней в неделю. Пророчества французских критиков, суливших ей полный – и финансовый и артистический – крах, не оправдывались. Однако актриса была совершенно измучена. После представлений она возвращалась в отель в таком нервном напряжении, что часами не могла заснуть. В Филадельфии Рашель сыграла только «Горация» и слегла. Приглашенный врач, американец Пол Годдард, поставил диагноз: у Рашели болезнь легких.

Во Францию она вернулась только летом 1856 года и вскоре, по совету врачей, отправилась в Египет.

31 мая 1857 года актриса была вынуждена уйти со сцены. Рашель готовилась к смерти. Она заказала восемнадцать ящичков из палисандра, в которых собиралась вернуть письма друзьям. В каждый она положила цветок апельсинового дерева… А незадолго перед смертью она скажет: «Я умираю от того, что составляло все мое существо, – от искусства и страсти».

Незабываемая актриса ушла из жизни 3 января 1858 года.

Гроб Рашели везли по Парижу в сопровождении эскорта солдат и национальной гвардии. Тысячи людей провожали ее на кладбище Пер-Лашез. Вся труппа «Комеди Франсез» пришла проститься с «дочерью мертвых», которая некогда «оживила угаснувшую трагедию кровью собственного сердца».

Все, что она имела, было пущено на аукцион, продлившийся несколько недель. Вещи Рашели разошлись по рукам…

РОССИ ЭРНЕСТО
(1827—1896)

Итальянский актер-трагик. На сцене с 1846 года. Один из крупнейших представителей итальянской реалистической школы. Его искусство было отмечено сценической правдой и романтической страстностью. Прославился в трагедиях У. Шекспира, В. Альфьери.

Эрнесто Фортунато Джованни Мария Росси родился 27 марта 1827 года в Ливорно в состоятельной семье. Дед знакомил Эрнесто с историями о короле Лире, Шейлоке, Ромео и Джульетте, пересказывал «Бурю», «Тимона Афинского», «Гамлета», легенды о Юлии Цезаре и Кориолане.

Эрнесто учился в приходской школе св. Себастьяна. Росси-старший хотел видеть сына адвокатом, но тот бредил театром. Поездки отца в Геную, Пизу и Флоренцию для продажи и покупки леса позволили Эрнесто отдаться своему увлечению. Сначала он выступал в любительских театрах, а в 1845 году дебютировал на профессиональной сцене. В спектакле

труппы Каллу «Франческа да Римини» Росси успешно справился с ролью Паоло, после чего ему предложили годовой контракт на амплуа первого любовника. В декабре 1846 года Росси покинул отчий дом и отправился в Фойано, где подрядился играть во время масленицы.

В 1848 году он вступил в труппу Модены и стал преданным его учеником. Школа Модены была прежде всего школой естественности ("Естественность, естественность и естественность, – повторял мэтр своим ученикам), противопоставленной заданным, а потому условным приемам классицистского театра.

Росси мечтал попробовать свои силы в драматургии Шекспира. Модена усердно отговаривал его от дерзкой затеи, поскольку в Италии привыкли к классическому репертуару. Но Эрнесто не оставил своей мечты. Именно в пьесах английского драматурга он добьется мирового признания.

Густаво Модена высоко ценил талантливого ученика. Росси сыграл в паре с ним Немура в «Людовике XI», Давида в «Сауле», заглавную роль в «Оресте», Карлоса в «Филиппе», Макса в «Валленштейне»… Замечательный педагог поселил в Росси то вечное стремление к простоте и правде, которое актер пронес через всю жизнь. Росси был женственно красив, элегантен, сладкоголос, и естественно, что успех он снискал в амплуа молодых героев.

Первой победой стал образ Ореста в одноименной трагедии Альфьери. Эрнесто попытался сыграть Ореста как человека, а не мифологический персонаж. «Да, трагедия эта – классическая… – пишет Росси, объясняя, почему он пошел на преодоление классицистского духа драматургии Альфьери. – Но ведь сам-то Орест – не мифологический персонаж, а человек, действительно живший в далекие времена Эллады. Я хочу, чтобы в его жилах бурлила человеческая кровь, а в груди билось живое сердце».

В середине 1848 года, поступив в труппу «Менегино» Монкальво, Росси встретился там с Джованни Лейгебом. Они скоро подружились и создали маленькую труппу, которая просуществовала с поста 1849 года до масленицы 1851 года.

На склоне лет Росси вспоминал: «Ночи напролет оттачивал я свое мастерство, трудясь над новым и старым репертуаром. В ту пору я неукоснительно придерживался такого правила: между трагедией и мелодрамой обязательно играл веселую комедию. Ведь комедия развязывает язык, придает игре большую легкость, развивая в актере привлекательную непринужденность и, оберегая от ходульности, учит в изображении трагической страсти и драматического пафоса соблюдать нужную меру, а также держаться в пределах правдолюбия».

Во время спектакля в Мантуе Росси невольно обратил внимание на миловидную девушку в ложе бенуара. Как вспоминал сам Эрнесто, это была любовь с первого взгляда. В сентябре 1851 года молодые поженились. «1852 год прошел без особых перемен, – пишет Росси, – но я чувствовал себя счастливым – моя жена оказалась ангелом доброты. Я легко освоился со всеми таинствами брачной жизни. Мауро-сатирик говорит, что женщина, желающая жить в мире с мужем, должна ему лгать, но я ни разу не уличил во лжи свою супругу, видимо, задавшуюся целью опровергнуть поэта и

отличавшуюся верностью суждений и благоразумием». Им предстояло пережить многое. Рождение детей, смерть сына, частые разлуки…

В середине XIX века были в моде французские драмы, и, когда Росси сыграл в пьесе «Граф Герман», ему предложили место первого любовника в Королевской труппе. Он поступил в труппу короля Сардинского во время поста 1852 года. Эрнесто сразу пришлась по душе строгая дисциплина, царившая в этом театре.

В составе Сардинской труппы он побывал в Париже (1855), и, хотя триумфаторшей сезона была Аделаида Ристори, а Росси только подыгрывавшим ей партнером, парижская пресса заметила молодого актера. Однако ему хотелось не подыгрывать, а играть, причем играть Шекспира. В 1856 году Росси становится директором и премьером труппы Асти. Свою самостоятельную деятельность он начинает с «Отелло», что было большой дерзостью и немалым риском. До сих пор Шекспира в Италии не принимали. Но тем большим было торжество актера, когда спектакль в миланском Королевском театре закончился триумфальным успехом.

Шекспировские трагедии теперь составляют основу репертуара Росси. В своем сочинении, посвященном Шекспиру, он так объяснял особенность персонажей великого драматурга: «Рассмотрите его произведения, изучите их, попытайтесь обнаружить там идеализм, который вы в избытке находите у романтиков. Вы всегда найдете там человека, во всем похожего на вас».

Для того чтобы заключить все многообразие шекспировских мотивов в русло такой трактовки, текст Шекспира следовало подвергнуть переработке, что Росси и проделывал. Сокращения, добавления и изменения, которые он вносил в текст, порой были такие, что пьеса становилась трудноузнаваемой. И в первый период освоения актером шекспировской драматургии это было очень заметно: в роли вдруг возникали риторические провалы, пантомима была богаче и значительнее, чем монологи.

Однако, по мере его актерского взросления, менялись и шекспировские персонажи. Можно сказать, что только два из них остались неизменными: это Ромео и Отелло; о последнем современная критика писала, что с актером можно не соглашаться в замысле, но сам этот замысел был выполнен превосходно.

Ромео у Росси был настолько не «голубой», вопреки традициям, что при его появлении по зрительному залу прокатывался смех – светлый, доброжелательный смех, как отмечали критики. Необычную реакцию – сочувствие пополам со смехом – герой Росси вызывал потому, что актер в этом образе очень точно показал нетерпеливость страсти, откровенность эгоизма, которые выглядят обаятельно из-за своей еще детской наивности. Эта роль вошла в историю мирового театра как образец, которого с тех пор никто не мог достигнуть. И когда в 1890 году старый, толстый и лысый Росси сыграл в Москве Ромео, критика справедливо оценила его создание как «завещание великого мастера относительно того, как надо играть эту роль».

В Отелло же он видел чувственную страсть, ревность, которая низводит мавра до разъяренного животного Отелло Росси оказался в своем роде шедевром: у него не было благородной доверчивости, но была

простодушная наивность, которая делала его глубоко человечным при всей низменности таких его черт, как грубость, фатоватость, чувственность, страсть к хвастовству. И этот характер, столь гениально схваченный еще в молодости, остался у Росси неизменным на протяжении всей его творческой жизни.

«Я энергично работал с труппой, и она гигантскими шагами шла вперед. Даже в пост, когда другие труппы еще только формируются или, наоборот, распадаются, я приходил на репетицию к восьми утра и заканчивал ее только в четыре дня. Чтобы выдержать такую нагрузку, мало одной силы воли, – нужны еще железное здоровье и крепкие легкие. А ведь я, кроме того, каждый вечер играл! Я заставлял актеров учить роли наизусть, запрещал им прибегать к помощи суфлера и почти всегда добивался своего: неизменно выучивал на память свою – самую длинную – часть текста, я имел право требовать того же от других», – вспоминал Росси.

Не давая остыть зрительскому энтузиазму, он ставит «Гамлета», а в 1858 году – «Макбета» и «Короля Лира». Любимой ролью Росси был Гамлет, над которым он работал в течение всей жизни. В Гамлете актер акцентировал черты разочарования, нерешительности, усталости. Такое понимание шекспировского образа было, с его точки зрения, современным и единственно возможным, так как выражало растерянность, охватившую определенные круги итальянской интеллигенции после поражения революции 1848 года.

«Он никогда не был ироничным и аллюзионным, – пишет о Росси итальянская Театральная энциклопедия, – во всех ролях он был страстным, порывистым сангвиником: даже в исполненном сомнений Гамлете, даже в мучающемся угрызениями совести Макбете, даже в безумном королеЛире».

Бешеной жаждой жизни отличался у Росси и Ромео, который в сцене у монаха от отчаяния и муки катался по полу, и Отелло, грубый, сладострастный солдат, который умирал, не вынимая ножа из раны, и произносил финальные слова как бы заливаемым кровью голосом, и Ричард III, который и в последней сцене «не боится продолжать бесноваться, даже подпрыгивает как-то на хромой ноге и потрясает в воздухе мечом», и Кин, которого критики сравнивали с «восходящей хроматической гаммой», завершавшейся «аллегро фуриозо»: «…он заметался, запрыгал, закричал и заплакал в одно и то же время».

Разумеется, Росси играл не только Шекспира. С 1856 года он был хозяином своего репертуара и, следовательно, включал в него то, что считал нужным. Росси пересмотрел репертуар, очистив его от всего второстепенного, и оставил в нем лишь самое лучшее – Альфьери, Никколини, Шиллера, Гете, Пеллико, Маренко, Гольдони, Джакометти, Скриба, обоих Дюма, Барьера и, разумеется, Шекспира. Но при этом неизбежны были компромиссы: он не любил Корнеля, но играл Сида, он не любил Гюго, но играл Рюи Блаза, играл блестяще, по свидетельству критики. Играл только потому, что итальянские зрители предпочитали Шекспиру романтическую драму и мелодраму.

В 1860 году Росси распустил труппу, решив отдохнуть от театра. Семейство его росло, росли и расходы. Ценой строжайшей экономии и неустанного труда ему удалось скопить немного денег. Росси купил часть

дома во Флоренции на площади Независимости и занялся воспитанием детей. Но тут ему пришло письмо от Чезаре Дондини, который предлагал Эрнесто ангажемент на два года в его труппе. И Росси снова пустился в путь…

С Чезаре Дондини он расстался в конце масленицы 1864 года, когда вступил на правах компаньона в труппу синьора Тривелли. Росси получил твердый оклад и сверх того половину чистой прибыли. До поста 1866 года он гастролировал с труппой по всей Италии и ни разу не имел оснований жаловаться на коллег. Получив неплохую прибыль, Росси выкупил полностью дом во Флоренции и приобрел в окрестностях Ливорно виллу, которую в честь любимого драматурга назвал «Вилла Шекспира».

25 мая 1866 года Росси играл Гамлета в Париже. На спектакль пожаловали Теофиль Готье, Сен-Виктор, Араго и де Пен и прочие критики. Для спектакля сшили новые костюмы, отвечающие духу эпохи. В тот вечер зал «Вентадур» заполнили сливки парижского общества. Теофиль Готье писал: «У нас на памяти еще жив Паоло, который несколько лет назад на сцене парижского театра подавал реплики Франческе в трагедии Сильвио Пеллико… С тех пор из очаровательного первого любовника Эрнесто Росси превратился в великого актера. Взысканный почестями по ту сторону Пиренеев, он вернулся к нам в платье датского принца Гамлета. Выступить в такой роли, заключающей в себе невероятные сложности, само по себе смелость. Но Эрнесто Росси мог себе ее позволить…»

Росси неоднократно бывал в Париже и всегда с теплотой вспоминал об этом городе. Много времени проводил он среди художников, что оказывало благотворное воздействие на состояние его духа. Итальянский актер посетил Дюрана, Буланже, Эрмана, Обри и Равеля. Виктор Гюго принимал его в своем доме, выказывая присущие ему радушие и гостеприимство.

После триумфальных гастролей в Париже в 1866 году, Росси вернулся в Италию, где выступил в роли Нерона в одноименной трагедии Коссы. У Росси Нерон в одном лице император и паяц, поэт и гладиатор, мнящий себя героем и чаще всего оказывающийся тираном, сладострастным, низким, порочным. Эту комедию Росси играл часто за рубежом – в Париже, Вене, Берлине, и везде ему сопутствует успех. Особенно шумным он выдался в Южной Америке – в Рио-де-Жанейро, Монтевидео, Буэнос-Айресе – во время его путешествия в 1881 году.

«Он имел право говорить просто и умел это делать – что так редко у актеров», – писал один из критиков. Но, как ни парадоксально, именно эта особенность творческой манеры позднего Росси отвратила от него симпатии итальянских зрителей, которые не приняли Шекспировский театр Росси. То, что Станиславский назвал простотой, публике казалось монотонностью и вялостью. Знатоки и ценители, разумеется, поощряли эту тенденцию творчества Росси, но сам он не мог не испытывать горечи, видя, что все его попытки не находят отклика у зрителя.

Между прочим, разногласиями актера с итальянской публикой объясняется и то, что начиная с 1867 года он предпочитает играть за границей: с 1867 по 1896 год Росси не только объездил всю Европу, но побывал в Египте, Турции, Северной и Южной Америке и даже вАвстралии.

В конце жизни он создал еще один значительный образ: Иоанна Грозного в «Смерти Ионна Грозного» А.К. Толстого. В образе царя итальянский актер старался не только подчеркнуть его деспотизм, но и показать его трагическое одиночество, из которого возникала подозрительность, превратившаяся в жестокость. Для этой роли Росси изучил много материалов, связанных с русской историей. Спектакль «Смерть Иоанна Грозного» имел громадный успех.

И все-таки лучшая роль позднего Росси – король Лир, трагедию которого он понимал как «трагедию эгоизма». Эгоизм Лира – это «несдержанное и дурно направленное честолюбие», заставляющее короля во всем искать удовлетворение своего самовластия. Ему недоступны подлинные человеческие чувства: «Он хочет казаться справедливым и великодушным, не будучи ни тем, ни другим». Утратив власть, познав отчаяние, страдание, впадая в безумие, Лир становится человеком. Несчастный, безумный старик познает всю правду жизни. По словам Росси, чувство справедливости пробуждается у Лира «только теперь, когда он осознал, что такое ложь».

Росси любил похвастаться свидетельствами своей славы, аудиенциями у королей и президентов, разными знаками монаршей милости, хвалебными рецензиями, лестными отзывами великих людей. Актер гордился тем, что румынский король вручил ему орден Короны, тем, что французский композитор Тома написал оперу «Гамлет», вдохновленный его исполнением этой роли, тем, что Общество любителей российской словесности поднесло ему диплом почетного члена за исполнение ролей Скупого Рыцаря, Дон Гуана и Иоанна Грозного, и тем, что три театра в Италии были названы его именем.

Жажда деятельности, снедавшая Росси, сказалась еще и в том, что он пробовал свои силы на самых разных поприщах. Недаром его девизом было: «Хотеть – значит мочь». Росси искренне считал, что нет такой задачи, с которой бы он не справился. Он пытался писать комедии – в своих мемуарах он рассказывает, что однажды в Неаполе он сочинил лирико-сатирическое обозрение, имевшее большой успех. Кроме того, несколько его комедий занимали прочное место в репертуаре итальянских комедийных актеров («Актер в отпуске», «Адель»).

Год 1884-й Росси собирался провести на своей вилле в Монтуги: ему захотелось просто отдохнуть после трудных гастролей по Северной и Южной Америке, Испании и т.д. Однако отдых его был прерван лаконичным письмом от некоего Махорчича: «Не угодно ли Вам лично в декабре сего года посетить Берлин и дать десять представлений „Кина“ в „Резиденцтеатре“? Импресарио господин Анно предлагает Вам пятьдесят процентов сборов». Росси должен был играть с немецкой труппой.

Он долго обдумывал предложение, взвешивая все «за» и «против». «Неужели придется повторить мои эксперименты в Северной Америке, где мы играли на двух и притом совершенно несхожих между собой языках? – спрашивал он себя. – В Америке мне сопутствовал успех. Но кто поручится, что так будет и в Германии?» И все-таки он согласился.

Эксперимент удался. Публика, заполнившая зал «Резиденцтеатра», была в восторге. Критик Лепидус писал. «Это единственный актер, который до конца понял Шекспира. Играя в чужом городе и говоря на чужом языке,

Росси каждый вечер собирает полный зал, чьи своды оглашаются восторженными рукоплесканиями зрителей. Его по справедливости называют лучшим актером современности. Росси – чудодей театра. Он неистощимо изобретателен, обладая счастливой способностью не повторяться даже в деталях. Он настолько умеет раствориться в изображаемых героях, что всякий раз удивляешься их оригинальности: ведь его Людовик XI не похож на Отелло, венецианский мавр не напоминает Гамлета и Макбета, а король Лир – Шейлока или Кина».

Росси сам переводил Шекспира, и мало того: он даже попал в отряд шекспироведов, издав маленькой брошюрой свой «Доклад о театре Шекспира», произнесенный им в Бильбао в 1865 году. Через двадцать лет он дал подробный анализ главных ролей своего репертуара в книге «Этюды о ролях и автобиографические письма» (1885). Наконец, за три года до смерти он выпустил книгу «Размышления об итальянском драматическом театре». Написал и мемуары: «Сорок лет на сцене» объемом восемьдесят печатных листов.

Росси выступал против «Парадокса об актере» Дидро, утверждая, что артист не может не перевоплощаться, не переживать, и, чем полнее будет слияние актера с образом, тем сильнее воздействие его искусства. Сложность труда актера определяется, по его мнению, необходимостью сочетать переживание и анализ, чувства и разум. «Артист должен быть и чувствительным, и восприимчивым, способным проявить все страсти, но только управление этими страстями он должен предоставить искусству, заключающемуся в его уме», – говорит он.

Великий К.С. Станиславский отмечал, что «Росси был неотразим… логичностью чувства, последовательностью плана роли, спокойствием его выполнения и уверенностью своего мастерства и воздействия. Когда Росси играл, вы знали, что он вас убедит, потому что искусство его было правдиво».

Огромное значение в искусстве актера Росси придавал и совершенствованию сценической техники, усиленным занятиям дикцией, пластикой, фехтованием, танцем, всеми видами спорта. Это позволило ему и в шестьдесят лет играть Ромео. По словам известного русского актера Юрьева, Росси играл «так смело, дерзновенно, с таким темпераментом, что можно было только удивляться, откуда в его годы он черпал такую силу».

Пять раз итальянский актер гастролировал в России – в 1877, 1878, 1890, 1895 и 1896 годах. И только нерасположение к итальянскому актеру директора императорских театров И.А. Всеволожского не позволило ему приезжать чаще.

«Покойный Эрнесто Росси, – вспоминал близко знавший его А.В. Амфитеатров, – говорил и писал много раз, что Россия для него вторая артистическая родина». Росси знал и любил русскую литературу и театр, живопись и музыку. Он необычайно высоко ценил русскую публику, находя ее «более интеллигентною, чем европейская». И даже пятидесятилетний юбилей своей творческой деятельности он пожелал отпраздновать в Петербурге. Россия платила итальянскому трагику такою же любовью.

Последний раз он вышел на сцену в Одессе в 1896 году.

Возвращаясь на пароходе в Ливорно, Эрнесто Росси заболел. Спустя неделю, 4 июля 1896 года, он умер в городе Пескара. Великий актер

играл до конца – старый, больной, задыхающийся от астмы, – и до конца играл блистательно.

САЛЬВИНИ ТОММАЗО
(1829—1915)

Итальянский актер. Творчество Сальвини – вершина сценического искусства XIX века. Среди ролей: Отелло («Отелло»), Саул («Саул»), Ингомар («Сын лесов»), Коррадо («Гражданская смерть») и др.

Томмазо Чезаре Сальвини родился 1 января 1829 года в Милане. Его отец Джузеппе происходил из семьи военных. Получив диплом, он стал преподавателем «литературы и каллиграфии». Беспорядок и смятение в его жизнь внес карнавал 1824 года в Ливорно, где выступала труппа Томмазо Дзокки. Сальвини без памяти влюбился в дочь Дзокки и актрисы Анджолы Понцы 16-летнюю Гульельмину. В результате Джузеппе посвятил себя театру, а жена родила ему троих сыновей. Младшего, по настоянию деда, нарекли Томмазо.

В начале 1831 года после несчастного случая Гульельмина умерла. Детей отдали на попечение родителей матери. Они жили то во Флоренции, то в других местах, в зависимости от маршрута труппы. Во Флоренции Томмазо посещал классы отцов педагогов при церкви Сан-Джованнино; кроме арифметики и истории, которую он особенно любил, там преподавали и латынь.

Летом 1840 года Томмазо попал на спектакль с участием прославленного актера Луиджи Вестри. Через много лет Сальвини напишет в мемуарах: «Когда я вернулся для занятий во Флоренцию, образ этого человека не оставлял меня; на страницах каждой книги и каждой тетради мне виделось между строк лицо Луиджи Вестри. Я слышал звуки этого голоса, который заставил меня одновременно и смеяться и плакать!»

В 1842 году Джузеппе Сальвини был принят в качестве первого актера в труппу Бон-Берлаффа, и Томмазо присоединился к отцу. Однажды в Форли он заменил заболевшего исполнителя роли Паскуино (Арлекина) в спектакле «Любопытные женщины». Дебют прошел успешно, его реплики сопровождали взрывы смеха и аплодисменты зрителей. Младшему Сальвини стали поручать роли слуг, арлекинов. К изумлению окружающих, он так легко уснащал игру разными лацци и забавными остротами, словно всегда только этим и занимался.

Джузеппе Сальвини, ради того чтобы дать сыну сильного учителя, поступил на 1843 год как «второй ведущий» актер в труппу знаменитого Густаво Модены. Прослушав Томмазо, Модена остался им доволен: «Ты тот, кого я искал!»

В 1844 году к младшему Сальвини перешли все роли «первого молодого актера». Но вскоре он остался без поддержки отца, скончавшегося после болезни. Юноша с честью выдержал этот удар судьбы. Ограничивая себя во всем, он в течение трех лет погасил все долги Джузеппе.

Еще через год Сальвини был принят на положение «первых и вторых любовников» в Королевскую Неаполитанскую труппу театра «Фьорентини». Первый год в новой труппе ничего не дал ему, и Сальвини,

разорвав трехлетний контракт, переходит в труппу Кольтеллини – Доменикони. Ему, как «первому молодому актеру» и «первому аморозо», было сразу назначено жалованье в три тысячи лир. Более того, он получил исключительное право играть Давида в «Сауле» и главную роль в«Оресте».

Луиджи Доменикони вручил Томмазо папку с тридцатью шестью ролями, их надо было подготовить и сыграть в течение поста 1847 года. Казалось, это безумие – каждый день новая роль! Но Томмазо справляется с трудной задачей. Для первого бенефиса он выбирает «Ореста». «Помни, что Орест в некотором смысле Гамлет классического периода, судья убийцы своего отца, он весь действие и гнев, ни тени меланхолии, персонаж будто отлит из одного куска, это должно быть ясно с первого момента», – наставлял его Доменикони.

И вот настал великий день премьеры. Галерея набита битком. Все жаждали увидеть нового Ореста.

Первые же слова Ореста – Сальвини прозвучали внезапным порывом восторга: «Пилад, вот оно, мое царство. О счастье!» И такая в них была сила правды, что зрители разразились восторженными криками и двухминутной овацией. Волна восторга устремляется к юному актеру, играющему в непривычно новом ритме, завораживающему свежестью чувств и красотой голоса. Энтузиазм нарастал. В четвертом и пятом актах, где мститель мучается, безумствует и карает, восторг достиг высочайшего накала. Аплодисменты не смолкают. Рим признал 18-летнего Сальвини трагическим актером.

Затем наступает время размышлений. Сальвини почувствовал, что ему не хватает знания классической литературы. Он начал читать переводы Шекспира, после того как «варварское имя» успело изрядно «разбередить его воображение».

Дебют в шекспировской «Заире» состоялся в Болонье, где Сальвини задержался после карнавала 1853 года, чтобы сразиться с известным бильярдистом. Страстный спортсмен – пловец и фехтовальщик – Сальвини был еще и чемпионом по бильярду. В Болонье оказалась труппа Дзаннони. Антрепренер уговорил Томмазо сыграть в нескольких спектаклях, в том числе и «Заире». Успех актера был незабываемым.

В 1856 году Сальвини заключил договор на великопостный сезон с королем антрепренеров Чезаре Дондини. Он вступил в труппу как «абсолютный первый герой с правом выбора ролей». В этом удачном для него году Томмазо воплотил на сцене два шекспировских образа и встретился с артисткой, ставшей его женой – Клементиной Каццолой. Они играли вместе «Жизнь в розовом цвете», «Арфистку», «Даму с камелиями»…

Следует отметить, что именно ученикам Модены – Сальвини и Росси – принадлежит заслуга возрождения Шекспира на итальянской сцене. Сальвини был убежден, что Отелло ревнив не больше, чем может быть ревнив любой муж, обожающий жену.

Премьера состоялась в провинции, в Виченце, как своего рода генеральная репетиция перед спектаклем в Венеции. Но, как в Виченце, так и затем в Венеции, трагедия Шекспира имела скромный успех. Публика требовала «Заиру».

Томмазо отказался играть в течение всего сезона столь желанную «Заиру» и объявил «Гамлета». Сальвини позже напишет, что в «Гамлете» воплощено превосходство мысли над действием. Он чувствует и играет его в присущей ему ясной, определенной и лаконичной манере. Словом, он поставил перед собой задачу показать человека, снедаемого одной страстью, гонимого и влекомого непреодолимой силою судьбы.

«Гамлет» был поставлен в Венеции вскоре после «Отелло» благодаря упорству Томмазо Сальвини. Принцу датскому не удалось отмстить за венецианского мавра. Обе эти трагедии принимались зрителем вежливо, уважительно, но без энтузиазма.

Из Венеции труппа Дондини направилась в Рим, где Томмазо снова играет Отелло и Гамлета. Театр ломится от зрителей. «Шекспир, – пишет в своих „Воспоминаниях“ Сальвини, – был им не по вкусу, но они не могли удержаться от посещения театра». Четыре сезона подряд актер ставил в свой бенефис «Отелло». И он добился того, что по приезду в Рим его спрашивали: «Когда же будет „Отелло“»? Сальвини признавался: «…роль Отелло была самая любимая, в Отелло я имел самый большой успех. Отелло был словно вексель на предъявителя, по которому публика платила аккуратно всякий раз, когда пьеса шла в театре».

В 1857 году труппа Дондини отправляется на гастроли в Париж, центр европейской театральной жизни. «Заира» и «Саул» были приняты местной публикой сдержанно. Оставалась последняя карта – «Отелло».

На премьере зал Вантадур был полон. Присутствовали знаменитости – Скриб, оба Дюма, де Виньи, Готье и другие. В первых сценах происходит лишь знакомство с Отелло. Но решительные действия, поступки, которые он совершает по воле автора, сразу определяют основу его характера. В публике уже слышится шепот: «Великолепно!» Спектакль прошел триумфально. Даже критика оказалась единодушной в оценке выдающегося таланта артиста, силы его воздействия, самой его личности.

Труппа Дондини возвращается на родину. В конце мая 1859 года Клементина подарила Сальвини сына. Его назвали в честь маэстро Модены Густаво. Позже на свет появятся Клементина (1860), Алессандро (1963) и Марио (1864).

Томмазо Сальвини продолжает успешно гастролировать. Им покорен Неаполь. «Орест», «Заира», «Гамлет» – успех растет от спектакля к спектаклю. Триумфальный сезон во «Фьорентини» отмечен созданием одной из тех ролей, которые составляли славу артиста Это был Ингомар, варвар, в котором живут герой и романтик, из пьесы «Сын лесов» Фридриха Хельма.

В феврале 1861 года Сальвини собирает свою первую труппу, в которую вошла и его жена Клементина. Эту труппу современники провозгласили «избраннейшей», так как в ней имелись исполнители на любое амплуа. В сентябре труппа Сальвини заключает контракт с Филиппо Монтефоски, арендатором театра «Балле». Среди шестнадцати новых спектаклей была драма «Гражданская смерть» («Коррадо») Джакометти.

Спектакль стал триумфом актера. Критик Ярро писал: «…Вначале Коррадо – Сальвини стремился выглядеть покорным и смиренным, но, когда возмущение и гнев разгорались в душе его, зрители цепенели, они оказывались во власти ужаса. Ужас, можно сказать, заполнял всю сцену.

<…> А какие возвышенные контрасты между этими порывами негодования, этими взрывами гнева, которые вы в нем угадывали, вернее, которые вас в нем страшили, и сменявшими их внезапно смиренной кротостью, упадком духа. В каком постоянном напряжении находился зритель! Самый голос его и внешность, равным которым не было ни у кого, могли воплощать одновременно нежность и могучую силу (достаточно вспомнить „Сына лесов“), доброту и жестокость. Они поднимали его в подобных ролях на такую высоту, о которой никто другой и мечтать не мог».

Отныне «Гражданская смерть» стала вторым «Отелло»: повсюду ее ждали и требовали, повсюду ею восхищались, связывая с именем исполнителя.

В апреле 1863 года Томмазо и Клементина подписывают контракт на следующий сезон с «Фьорентини». В Неаполе Сальвини ставит «Короля Лира». Пять лет он изучал шедевр Шекспира, вживался в образ, ждал «вдохновения», чтобы передать драматизм последнего акта. Томмазо добился большого успеха.

В мае 1865 года Флоренция празднует шестисотлетие Данте. 13-го числа идет «Франческа да Римини». В первый и последний раз на сцене играли вместе трое самых знаменитых итальянских актеров: Ристори, Росси и Сальвини. Последний взял себе казалось бы невыгодную роль Ланчотто, обманутого мужа. Однако именно Сальвини в этот достопамятный вечер удостоился самых горячих аплодисментов.

После того как правительство наградило его орденом, актеры из театра «Фьорентини» вручили ему крест с надписью «Томмазо Сальвини – королю сцены – от товарищей по искусству».

Радость сценических побед была омрачена болезнью легких, обнаруженной у Клементины. С тяжелым сердцем берется Сальвини за работу над пьесой Джакометти «Софокл». Ему кажется, что эту трагедию, поэму страдания посылает ему сам рок. Спектакль состоялся 2 апреля 1866 года. Сальвини был охвачен необычайным даже для него подъемом и вложил в печаль и вдохновение великого трагика всю муку собственного сердца. Впервые актер, в совершенстве владевший собой, плакал на сцене настоящими слезами.

Здоровье Клементины с каждым месяцем ухудшалось, а 31 августа 1868 года ее не стало. На пороге сорокалетия Томмазо был сражен ударом, от которого было нелегко оправиться. Но у него остались трое сыновей и дочь. Ради них стоило жить.

После успешных гастролей в Испании и Португалии (1869) Сальвини выступает в «Никколини», во Флоренции. Зрители восторженно встречают трагедию «Ардуино д'Иврея» С. Морелли. В образе гордого героического маркиза д'Иврея итальянцы видели воплощение «короля-мученика» Карла Альберта и Виктора Эммануила II.

В 1871 году Сальвини пересекает океан. Гастроли начинаются в лучшем зале Монтевидео «Солис». Актер завоевал сердца жителей столицы Уругвая и удостоился почестей, которые обычно воздают лишь национальным героям. Затем он столь же триумфально выступил в Буэнос-Айресе и Рио-де-Жанейро. Вернувшись на родину, Сальвини получает заманчивое предложение выступить с гастролями теперь уже в Северной Америке.

Первый спектакль в США – «Отелло» – состоялся 16 сентября в «Музыкальной Академии». Эта трагедия была хорошо известна американцам. Сальвини придавал большое значение величию души, глубокой «честности» мавра, в то время как американские актеры играли Отелло диким, мстительным, неистовым воином. Вначале публика недоумевала, но затем пришла к выводу: «Никто не может сравниться с итальянским актером в передаче образа Отелло, он превзошел, и намного, всех других». Самым дорогим воспоминанием об этом турне стало для Сальвини знакомство со знаменитым американским поэтом Лонгфелло.

После Нового Орлеана настала очередь Кубы, а затем Мексики. Затем новое посещение Филадельфии и Нью-Йорка, Рио-де-Жанейро… В Бразилии спектакли открылись «Гражданской смертью». Едва окончилось представление, как часть зрителей, перескочив через оркестр и рампу, устремилась на сцену, чтобы убедиться, не умер ли актер на самом деле. Последним пунктом турне стало Монтевидео.

Сальвини получает приглашение выступить на сцене знаменитого лондонского театра «Друри-Лейн» Итальянский актер включил в репертуар три пьесы: «Отелло», «Гамлет» и «Гладиатор», трагедию из жизни древнего Рима Александра Сумэ. Для первого спектакля он выбрал «Отелло» и не ошибся: спектакль держался на афишах три месяца кряду и стал предметом бесконечных дискуссий английской критики. Все единодушно признали новизну толкования образа. Знаменательным свидетельством триумфа Сальвини стала просьба всех актеров Лондона дать для них специальный дневной спектакль.

6 июня Сальвини выступил в роли Гамлета. Критика говорила о спектакле так, словно трагедию увидели впервые: общий тон множества статей и даже спорных высказываний (пылкость исполнения казалась некоторым слишком «южной») выражал полное признание.

Эта лондонская весна оказалась подлинно счастливой для актера. Он познакомился с 20-летней англичанкой Лотти Шарп, подругой дочери актера Эрнесто Росси. Свадьба Томмазо и Лотти состоялась во Флоренции. В семье родился сын Чезаре (1876).

Сальвини начинает гастроли в Вене, затем выступает в Будапеште, Праге и, наконец, в Берлине (1877). Старый император Вильгельм I и принцы не пропустили ни одного спектакля.

Сальвини возвращается в Париж. Шекспир – основа его гастрольного репертуара. Критик Витю так определяет главные черты итальянца, «благородство, величие и глубина». Однако подлинный триумф принесла актеру «Гражданская смерть» Джакометти. Виктор Гюго писал Томмазо: «Франция хотела бы видеть Вас своим сыном, – сколь многим обогатили бы Вы ее!»

В конце 1878 года Сальвини снова в трауре: после рождения дочери Элизы умерла жена Лотти. Он пытается найти утешение в работе. Сальвини много гастролирует: города Италии, Триест, Вена, Будапешт, Одесса, Румыния…

В июне 1880 года Сальвини получает неожиданное предложение: выступить в США совместно с американской труппой, которая будет играть на английском языке. Томмазо скептически отнесся к эксперименту. Тем не

менее в начале ноября приехал в Нью-Йорк. Две постановки были для США новинкой: «Макбет» и «Гладиатор».

29 ноября в Филадельфии прошел «Отелло». По окончании спектакля изумленные почитатели с восторгом бросились за кулисы. Удачное сочетание двух языков стало излюбленной темой газетчиков. Из Филадельфии труппа отправилась в Нью-Йорк, затем по другим городам Америки.

Вообще, десятилетие – с 1880 по 1889 год – можно назвать «американским» для Сальвини: он восемь раз пересекал океан. В 1882 году актер показал в Нью-Йорке свою новую работу – «Короля Лира». По мнению Ярро, то было «его величайшее создание, но непонятое итальянской публикой». Гастроли осени 1885 года ознаменовались премьерой «Кориолана» Шекспира. Увы, «Кориолан», стоивший Сальвини нескольких лет подготовки и работы и которого он так и не смог поставить в Италии из-за трудностей в организации массовых сцен, не оправдал его надежд. Газеты хотя и хвалили исполнителя, но весьма умеренно.

Последнее турне по Америке он начинает в октябре 1889 года и заканчивает в мае 1890-го. Невозможно рассказать обо всех оказанных ему почестях. Уезжая, Сальвини писал: «Я навсегда покидал эту гостеприимную землю; и когда с борта медленно удалявшегося корабля я следил, как постепенно исчезает вдали колоссальная статуя – символ Америки, я почувствовал, что сердце мое сжалось, и, если не плакали глаза, плакала моя душа!..»

Не менее успешными были гастроли Сальвини в России, где он побывал пять раз. В 1882 году актер впервые посетил Санкт-Петербург и Москву. Сальвини признавался, что нигде не встречал более отзывчивого зрителя. «Я не знаю другой публики, которая была так неукротима в своих аплодисментах, как русские», – писал актер.

В Санкт-Петербурге и Москве Сальвини играл с русскими актерами. Двуязычный эксперимент удался на славу. К.С. Станиславский писал в книге «Моя жизнь в искусстве» о спектакле «Отелло»: «…Сальвини подошел к возвышению дожей, подумал, сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом, – протянул, не смотря, руку в публику, загреб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак – смерть; раскроет, дохнет теплом – блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь. Мы уже поняли, кто этот гений, какой он и чего от него надо ждать…»

«Это моя последняя поездка», – сказал Сальвини, отправляясь в Россию в 1900 году. В Петербурге и Москве его ожидали восторженный прием и чествования.

Наступил 1903 год – год столетнего юбилея Витторио Альфьери. Вновь в царской мантии Саула является Сальвини на сценах Турина и Асти. Этот год стал годом окончательного прощания со сценой. Сальвини совершает прощальное турне по четырем городам: Неаполь, Милан, Флоренция и Рим. И как завершение – «Гражданская смерть» на сцене театра «Костанци». Последний раз итальянцы увидели Коррадо.

Он живет еще долгие годы. В кругу семьи Сальвини был патриархом, которого любили и которому беспрекословно повиновались.

Он приобрел большую ферму Дьеволе в центре холмов Кьянти. Там и проводил большую часть лета и осени, туда приезжали его дети, уже со своими семьями.

Сальвини умер 31 декабря 1915 года. Он велел похоронить себя скромно. Томмазо завещал муниципалитету Флоренции весь свой архив и полученные подношения, а также мраморный бюст Витторио Альфьери. Завещание оканчивалось словами: «Я умираю с верою во Христа, чьим заповедям всегда старался следовать. Я прошу Всемогущего о процветании моей родины, как политическом, так и моральном, и да пребудет она образцом благородства и справедливости для других наций».

Великий актер похоронен на Монте алле Крочи рядом с семейной часовней.

ИРВИНГ ГЕНРИ
(1838—1905)

Английский актер, режиссер, театральный деятель. С 1878 по 1898 год руководил театром «Лицеум». Прославился в шекспировских ролях (Гамлет, Макбет, Шейлок, Ричард III, Яго, Бенедикт и др.). Как режиссер был сторонником постановочного театра.

Джон Генри Бродрибб (Ирвинг) родился 6 февраля 1838 года в поселке Кейнтон Мэндевилл. Его отец, Сэмюэл Бродрибб, работал фермером. Когда Генри было четыре года, семья переехала в Бристоль. В голодные сороковые мать отвезла его к одной из своих пяти сестер в родной Корнуолл. Через шесть лет семья обосновалась в Лондоне, и Генри вернулся домой.

Будущий актер попал в коммерческую школу в Сити, где преподавали не только арифметику, но и декламацию. Учился он недолго, всего два года, и уже с 13 лет начал работать.

Генри служил в юридической конторе в Чипсайде, через год перешел в торговую компанию. Перед ним открывалась перспектива поехать в Индию и сделать карьеру коммерсанта. Но мысли Генри уже занимал театр.

В пятнадцать лет он поступил в городской Декламационный класс. По вечерам посещал танцкласс и школу фехтования. Примерно в это же время Генри начал брать уроки у актера Уильяма Хоскинса.

Бродрибб дебютировал в театре «Лицеум» в Сандерленде. Здесь он обрел сценический псевдоним. Генри Ирвинг – фамилия, взятая в честь Вашингтона Ирвинга, автора его любимой «Книги зарисовок».

В Сандерленде Ирвинг провел пять месяцев, после чего переехал в Эдинбург, где за два с половиной года на сценах Королевского театра и Театра Королевы сыграл 428 (!) ролей в 327 пьесах.

Восходящую звезду провинциальной сцены пригласили в лондонский Театр Принцессы. Затем Ирвинг выступал в Гриноке и в Глазго. Множество ролей и крохотное жалованье.

В театре Манчестера – работа на износ. Ирвинг постепенно преодолевал природные недостатки. Слабый, суховатого тембра голос, тенор, он разработал до низких, бархатных, «благородных» басовых нот. Много лет актер отшлифовывал дикцию. Еще труднее было с пластикой –

от природы он волочил ногу.

Генри вел более чем скромный образ жизни, так как ровно половину небольшого жалованья отсылал домой. Оставшиеся деньги часто тратил на реквизит.

После Манчестера Ирвинг играл в театре «Сент-Джеймс» и Театре Королевы. Определилось его амплуа – исполнитель ролей «светских негодяев». Именно в этом качестве его пригласили в знаменитый театр «Друри-Лейн».

15 июля 1869 года Ирвинг женился на хорошенькой ирландке, мисс Флоренс О'Каллаган, дочери генерала медицинской службы. От этого брака появились двое сыновей, Генри и Лоренс Сидней. Но через три месяца после рождения Лоренса супруги расстались. Если кто и был создан для семейной жизни, то только не Ирвинг. Им владела одна страсть – театр. Дети остались с матерью.

Ирвинг старался утвердиться на столичной сцене. В театре «Водевиль» он появился в пьесе «Две розы» Дж. Олбери. В «изящной семейной комедии» Генри сыграл старого пройдоху Дигби Гранта, обнищавшего отпрыска благородной семьи. Спектакль вызвал бурю восторгов, а Ирвинга объявили одним из лучших характерных актеров Англии.

На 291-м представлении «Двух роз», в свой бенефис, Ирвинг решил выступить в ином качестве. Он продекламировал романтическую поэму «Сон Юджина Арама» – о преступнике, которого многие годы преследует кошмар совершенного убийства. Вот что писала газета «Обсервер» на другой день после спектакля: «Актер выходит к рампе в обычном вечернем костюме и, без всякой помощи декораций или реквизита, заставляет забыть о существовании джентльмена в вечернем костюме и думать только о человеке, сраженном угрызениями совести. Это исполнение не имело ничего общего с чтением в обычном смысле слова. Это была энергичная и мощная игра… Это была такая игра, какую сейчас редко увидишь…»

Известный антрепренер Бейтман заполучил Генри Ирвинга в свою труппу, пообещав ему самые разные роли, в том числе и классические.

Ирвинг заинтересовался пьесой Л. Льюиса под названием «Колокольчики», в которой изображались последние часы жизни бургомистра Матиаса – человека, чья совесть отягощена кровавым преступлением. Нет, преступник не разоблачен; муки совести доводят его до безумия.

3 ноября 1871 года состоялась премьера пьесы Льюиса. Те, кто пришел в тот вечер в «Лицеум», стали свидетелями рождения трагического актера.

В первом сезоне «Колокольчики» прошли 161 раз. Роль Матиаса требовала от Ирвинга огромного напряжения душевных и физических сил. Тем не менее в тот же вечер он появлялся перед зрителями и в роли Джингла в «Пиквике» (через некоторое время Джингла заменит жулик в фарсе «Сбор средств»). Бейтман рассчитывал на то, что сам факт исполнения одним актером в один вечер двух контрастных ролей обеспечит полные сборы.

28 сентября 1872 года Ирвинг выступает в новом спектакле «Карл I». В роли короля Ирвинг добился поразительного портретного сходства.

В конце сезона он сыграл раскаявшегося преступника в пьесе Уилса «Юджин Арам». Спектакль шел три месяца подряд. Триумфальный для Ирвинга сезон завершился его бенефисом.

«Каждый персонаж – характер», – говорил Ирвинг. Этот принцип он старался осуществлять на материале трагедий Шекспира и поэтических драм. В то время среди антрепренеров ходила поговорка: «Шекспир означает разорение». Поэтому сначала никто не поверил, что Ирвинг решил ставить «Гамлета».

Когда Ирвинг вышел на сцену, публика тепло приветствовала его. Но внезапно зал смолк. Озадачила простота облика и необычность поведения Гамлета. Простой костюм из черного шелка, короткий камзол, отороченный темным мехом, тяжелая золотая цепь на груди, черные волосы откинуты назад. Ничто не отвлекает внимания от встревоженного и утомленного бледного лица, от поразительных глаз, в которых боль и смятение. Этот Гамлет не прибегал к эффектным интонациям. Он думал вслух, заставляя зрителей увидеть мучительную работу его мысли.

В моменты сильного волнения Гамлет – Ирвинг начинал быстро ходить по сцене странной подергивающейся походкой. Голос его порой срывался на неприятные пронзительные ноты. Актер смело внес в трагедию приемы характерной игры. Гамлет стал живым человеком, со своими странностями, своей манерой поведения.

На премьере зрители первые два акта встретили настороженным молчанием. Но огромный эмоциональный накал сцены с Офелией решил все. И тогда раздался гром аплодисментов. Ирвинг выиграл сражение.

«Гамлетовская лихорадка» началась 31 октября 1874 года и длилась несколько месяцев. «Гамлет» прошел 200 раз, и на афише «Лицеума» его сменила не комедия и не мелодрама, а еще одна трагедия Шекспира – «Макбет».

Если о Гамлете Ирвинга спорили, то его Макбета критика единодушно отвергла. Внимательно изучив пьесу, Ирвинг обнаружил, что мысль об убийстве короля Дункана зародилась у Макбета задолго до начала действия. Он не в силах противиться искушению, но остатки человечности заставляют его медлить. Убив Дункана, Макбет убивает в себе человека. Постоянный страх возмездия повергает его в отчаяние и толкает на новые кровавые дела.

Но принять такого негероического, неромантического Макбета публика не смогла. Зал «Лицеума» заполнялся до отказа, билеты заказывали за неделю, но зрители во время спектакля хранили молчание.

За «Макбетом» последовал «Отелло». Роль мавра не давалась Ирвингу. В этой же трагедии он играл роль Яго. Этот герой в исполнении Ирвинга шокировал благовоспитанных зрителей цинизмом: он ел виноград, обдумывая кровавый план; ногой переворачивал убитого им Родриго. Яго – первая шекспировская роль Ирвинга, единодушно принятая всеми. Но сыграл он ее всего одиннадцать раз, так как не мог найти исполнителя на центральную роль Отелло.

Ирвинг становится знаменитым. Он приобрел несколько ценных знакомств в высших кругах общества. На него обратила внимание баронесса Бердет-Кутс. Однажды, прямо на улице, Ирвинга остановил

крупнейший политик Уильям Гладстон. Примерно в это же время Ирвинг познакомился с прославленным поэтом Альфредом Теннисоном. Результатом знакомства и довольно быстрого сближения поэта и актера была постановка «Королевы Марии» Теннисона в «Лицеуме».

Осенью 1876 года состоялись триумфальные гастроли Ирвинга по крупным провинциальным городам. Около 18000 человек посмотрели его спектакли в Манчестере. В старинном Тринити-колледже Дублинского университета Ирвингу вручили приветственный адрес. По окончании спектакля все зрители встали, выражая этим свое восхищение его игрой. А у дверей театра Ирвинга поджидала толпа студентов. Они впряглись в экипаж и довезли актера до гостиницы.

Через несколько дней после дублинского триумфа открылся очередной сезон в «Лицеуме». Ирвинг возобновил «Макбета». Критика возмущалась по-прежнему. Но публика теперь устраивала овации, каких не помнили со времен Эдмунда Кина.

29 января 1877 года в «Лицеуме» состоялась премьера «Ричарда III». Подлость и низость сочетались в Ричарде с поистине королевской гордостью. Люди служили ему лишь пешками в игре. Он использовал или устранял их в зависимости от обстоятельств.

На первом представлении «Ричарда III» старый актер Чиппендейл подарил Ирвингу меч, с которым легендарный Кин появлялся в финале трагедии. Вскоре ему преподнесли орден св. Георга, который Кин носил играя Ричарда, а еще через полгода – кольцо Дэвида Гаррика с миниатюрным изображением Шекспира.

После «Ричарда III» Ирвинг на время спустился с высот шекспировской трагедии. Миссис Бейтман выбрала для него старую мелодраму Чарлза Рида «Лионская почта». Обе роли – невинной жертвы и бандита, трагически похожих друг на друга, – играл Ирвинг. Он не менял грим. Но осанка, выражение лица, голос, движения рук – все было разное. «Лионская почта» пользовалась колоссальным успехом у публики.

Ирвинг долго обдумывал возможность стать хозяином театра «Лицеум». И наконец решился. Он пригласил в свой театр актрису Эллен Терри, ставшей ему неоценимым помощником.

Имя Ирвинга как «единственного съемщика и антрепренера Королевского театра „Лицеум“» впервые появилось на программке спектакля «Гамлет» 30 декабря 1878 года.

Все отметили слаженность ансамбля. Ирвинг и Терри образовали редкое единство. Как писал критик, «две темы контрастировали, спорили, переплетались друг с другом, друг друга дополняя и обогащая: тревожная, мрачная, экспрессивная, иногда доходящая до зловещего гротеска тема Ирвинга и нежная, светлая, гармоничная даже в скорби тема Терри»…

Однажды в Тунисе Ирвинг увидел еврея, который был вне себя из-за какой-то сделки. Он катался по земле, корчась от ярости, но через несколько минут, получив требуемую мзду, мгновенно обрел самообладание, искренне выразил благодарность и удалился с поистине королевским величием. Ирвингу почудилось, будто он на мгновение увидел живого Шейлока.

1 ноября состоялась премьера «Венецианского купца» Шекспира. Спектакль шел семь месяцев подряд. Своей долгой жизнью он был обязан

как роскошью декораций и костюмов, сценическим эффектам, так и продуманной тонкой актерской игрой Шейлок стал у Ирвинга трагическим героем, ослепленный жаждой мести за оскорбляемое человеческое достоинство.

Ирвинг продолжал обращаться к драматургии Шекспира. Он взялся за «Ромео и Джульетту». Спектакль получился странным. Критики в один голос утверждали, что Терри, игравшая Джульетту, совсем на нее не похожа. А исполнителю роли Ромео было сорок четыре года. Тем не менее спектакль прошел 161 раз подряд.

После очередной пьесы Шекспира «Много шума из ничего» в газетах писали: «М-р Ирвинг решил вопрос, для изучения или для сцены предназначен Шекспир, тем, что приблизил к рампе Шекспира ученых настолько, насколько это позволяют практические соображения. Ни один энтузиаст не мог бы сделать большего…»

Великолепие постановки и на сей раз не заслонило актеров. Главными героями спектакля стали Беатриче и Бенедикт – Терри и Ирвинг. Словесные поединки героев были свидетельством взаимного расположения. Чем больше они упражнялись в остроумии, тем больше сближались. Спектакль прошел 212 раз и был снят только в связи с заокеанскими гастролями «Лицеума».

Гастроли были чрезвычайно напряженными. Только в Нью-Йорке состоялось 29 спектаклей. Изредка давая отдохнуть Терри, Ирвинг играл в каждой пьесе. Это был настоящий театр на колесах: специальные поезда перевозили из города в город сложнейшие декорации. Никакие трудности не могли заставить Ирвинга показывать спектакли в упрощенном варианте, разве что сцена оказывалась слишком мала.

В Америке каждую роль Ирвинга готовы были объявить лучшей. Когда в Чикаго он сыграл Гамлета, местная «Трибюн» писала, что его успех закономерен: ведь по своим актерским данным – интеллекту, чувствительности и, главным образом, поэтическому темпераменту – он как нельзя лучше годится именно для Гамлета.

Гастроли продолжались полгода. Лишь 31 мая 1884 года лондонская публика снова увидела Ирвинга. Он вернулся ненадолго: дополнив репертуар «Двенадцатой ночью» Шекспира, опять уехал в Америку. И вскоре трудно было понять, где Ирвинг более популярен: в Англии или за океаном.

30 марта 1885 года Генри Ирвинг сделал в Гарвардском университете доклад «Искусство актера». Он был первым актером, удостоившимся такой чести. Ирвинг подчеркивал, что актер «должен проникнуться душой изображаемого персонажа, так сказать, воплотить его в себе», и тем самым оспаривал теорию, выдвинутую Дидро в «Парадоксе об актере».

Вернувшись в Лондон, Ирвинг увлекся работой над «Фаустом». При его деятельном участии драматическая поэма была переработана штатным драматургом «Лицеума» Уилсом. В итоге из двадцати пяти сцен первой части «Фауста» в спектакль вошли двенадцать.

«Чудес» было много: клубы дыма, из которых появляется Мефистофель; облако тумана, уносящее Мефистофеля и омоложенного Фауста; вырывающееся из стола по воле черта пламя; рассыпающиеся от

скрещенных шпаг Валентина и Фауста искры (впервые в «Лицеуме» применили электричество). Вершиной изобретательности Ирвинга стала сцена Вальпургиевой ночи.

Это был самый «кассовый» спектакль за всю историю «Лицеума». Неоднократно возобновляемый, он в общей сложности прошел 792 раза, из них 375 раз подряд. Привлекали многочисленные чудеса, искренняя и глубоко трагическая игра Терри, дьявольский магнетизм Ирвинга.

Ирвинг отстаивал свой принцип постановки пьес Шекспира – использование музыки, живописи, реалистические декорации, точность исторических деталей. «Я считаю, – говорил он, – что прекрасно сыгранная пьеса может произвести полное впечатление и без этих вспомогательных средств. Но практически их ценность перестала быть спорным вопросом; они стали необходимы. Это диктуется общественным вкусом наших дней».

Наглядной иллюстрацией явилась новая постановка «Макбета», вызвавшая всеобщее восхищение. Андре Антуан, основатель Свободного театра в Париже, писал: «Несравненна здесь постановочная сторона – ни о чем подобном мы не имеем представления во Франции».

«Макбет» оказался высшим достижением Ирвинга-режиссера. Здесь он вплотную приблизился к режиссуре следующей эпохи в истории театра – эпохи режиссеров-постановщиков, умеющих все звенья спектакля пронизать единой мыслью.

В 1890-е годы искусство Генри Ирвинга получило официальное признание. Его все чаще приглашали на разного рода торжественные заседания, официальные приемы, открытие памятников, закладку общественных зданий. Университеты, институты и научные общества просили его выступить с лекциями. В 1892 году Дублинский университет присвоил ему ученую степень доктора литературы. Впервые такой чести удостоился актер. Через шесть лет он получил докторскую степень в Кембридже, затем в университете Глазго.

Дважды Ирвинг играл перед королевой Викторией – большая честь для англичанина викторианской эпохи.

В 1895 году Ирвинг первым из английских актеров получил дворянство. Церемония состоялась через два месяца в Виндзорском замке. Совершив обряд, королева вне всякого ритуала сказала: «Я очень рада, сэр». Назавтра на сцене «Лицеума» собрались лондонские актеры. Бэнкрофт от их имени вручил Ирвингу адрес с четырьмя тысячами подписей, заключенный в серебряную шкатулку по эскизу Джонстона Форбс-Робертсона.

Теперь Ирвинг имел право прибавить к своему имени слово «сэр». Но на афишах сэр Генри Ирвинг навсегда остался просто Генри Ирвингом. Он считал, что полученный им титул означает официальное признание актерской профессии, которого он добивался всю жизнь. Но среди собратьев, по профессии он выделяться не хотел.

Те, кто встречался с ним в официальной обстановке, сохранили о нем нелестное мнение. Другие же, кто знал Ирвинга ближе, были очарованы его приветливостью, мягкостью и простотой. Каков он был на самом деле? Этого не знал никто. Возможно, Г.А. Джонс в книге «Тень Генри Ирвинга», говоря о нем как об актере, дал ключ и к пониманию его личности: «Он был особенно велик в ролях мрачных, низменных,

ироничных, сардонических, дьявольских; он был равно велик в ролях благородных, достойных, простых, „не от мира сего“, неземных, святых, одухотворенных. Он вбирал все эти характеры в себя и играл их изнутри. Суть их была в нем самом».

Ирвинг не раз повторял, что подлинная цель искусства – красота, а правда – необходимая часть красоты. Его лучшие роли – от Матиаса до Яго и лучшие спектакли – «Гамлет», «Венецианский купец», «Макбет» потрясали современников пронзительной художественной правдой.

Новые спектакли «Лицеума» по-прежнему были красивы. «Равенсвудс» Меривела, шекспировский «Генрих VIII». Мантию для кардинала Вулси посылали красить в Рим, но даже там не добились нужного Ирвингу эффекта. «Влезая в шкуру действующего лица, нельзя забывать о его гардеробе», – шутил Ирвинг, а бутафоры и художники «Лицеума» месяцами искали точный цвет. Замысел «Короля Лира» Ирвинг вынашивал десять лет. Он был прост и гибок: путь Лира от королевского величия, через безумие, к простой человечности.

И в каждом спектакле по-прежнему блистал Ирвинг-актер.

Еще в 1879 году в прессе появилось сообщение о том, что Альфред Теннисон написал для «Лицеума» новую драму в стихах – об архиепископе кентерберийском Томасе Бекете. Ирвинг загорелся идеей показать на сцене святого – человека, безраздельно преданного высоким идеалам, готового отдать за них жизнь. В конечном счете Ирвинг здесь сыграл себя, – так восприняли его Бекета современники.

Однако со временем Ирвинг перестал быть «возмутителем спокойствия». Новые спектакли уже не выдерживали по сотне представлений подряд. А 1898 год стал для Ирвинга годом катастроф. 1 января сезон в Лондоне открылся спектаклем «Петр Великий». Это был первый провал в «Лицеуме». Не прошло и двух месяцев, как сгорел склад декораций – оформление сорока четырех спектаклей. Потом – еще одна неудачная премьера.

Огромные финансовые потери злосчастного года и безмерная усталость Ирвинга привели к тому, что «Лицеум» перешел в руки театрального синдиката.

Удачные гастроли в провинции и еще одно американское турне несколько поправили финансовые дела актера. Но угнетала потеря «Лицеума», театра, которому он отдал больше двадцати лет жизни. Ирвинг сильно изменился. Теперь он охотно повторял фразу, над которой сам когда-то смеялся: «Шекспир означает разорение». Он стал холоден, равнодушен, замкнут. Даже близким друзьям было трудно выносить его ожесточенность. В 1902 году из труппы ушла Эллен Терри.

После закрытия «Лицеума» Ирвинг поставил в театре «Друри-Лейн» неудачную драму «Данте» Сарду. В Америке, где восьмые и последние гастроли были объявлены как гастроли «Генри Ирвинга и его труппы», спектакль не собирал зала. Пришлось играть старый репертуар.

Силы Ирвинга были на исходе. И вот на закате дней он вынужден вернуться к жизни бродячего актера, к бесконечным переездам из города в город и коротким сезонам в Лондоне. Но наступил момент, когда Ирвинг понял: сцену придется оставить.

2 октября 1905 года в шеффилдском театре «Лицеум» начались последние выступления Ирвинга. Он слабел день ото дня, но никто, кроме близких, не догадывался об этом. Развязка наступила 13 октября в городке Брэдфорде. «В твои руки, Господи, в твои руки», – говорит умирающий Бекет. Это были последние снова, произнесенные Ирвингом со сцены. После спектакля, в холле гостиницы, он потерял сознание. Сердце стало биться тише… и остановилось совсем.

Его похоронили в Вестминстерском аббатстве.

КОКЛЕН БЕНУА-КОНСТАН
(1841—1909)

Французский актер-комик и теоретик театра. Создал множество ярких сценических образов в пьесах французских драматургов Бомарше, Реньяра, Лесажа, Мариво, Ростана. Яркий мастер «искусства представления». Прославился в роли Сирано де Бержерака в одноименной пьесе Ростана.

Бенуа-Констан Коклен родился 23 января 1841 года, в небольшом французском городке, в семье булочника. В юношестве он увлекся театром и начал выступать в любительских спектаклях. Его первые сценические шаги оказались настолько успешными, что восемнадцатилетний Бенуа-Констан решил избрать карьеру актера своей профессией и с благословения родных отправился искать счастья в Париж. В 1859 году он поступил в драматическую школу – Консерваторию, выпускники которой пополняли состав старейшего французского театра «Комеди Франсез».

В то время, когда начинал свой театральный путь молодой Коклен, в «Комеди Франсез» играли такие большие мастера, как Сансон, Прово, Ренье, Делонэ. Один из них, Ренье, оказался учителем Коклена по Консерватории.

Ф.Ж. Ренье обладал талантом педагога и аналитика. К своим ученикам он был строг, требователен и учил их на образцах, созданных знаменитыми артистами «Комеди Франсез», разбирая особенности их исполнения, мастерство речи, те или иные наиболее удачные моменты их игры в классических пьесах. Тем самым он прививал ученикам уважение к традициям французского театра.

7 декабря 1860 года Коклен дебютировал в «Комеди Франсез» в роли Гро-Рене из комедии Мольера «Любовная досада». Гро-Рене – умный и хитрый слуга, который, забавно посмеиваясь, комментирует высокопарные тирады своего влюбленного господина. Коклен сыграл эту роль остроумно и весело, доказав свое право войти в артистический ансамбль театра. Ему сразу же поручили роли слуг в классических комедиях – Пти-Жана в «Сутягах» Расина и Сильвестра в «Проделках Скапена» Мольера. Эти выступления прошли с успехом, и вскоре известный французский критик тех лет Франциск Сарсэ написал: «…Этот молодой человек является одной из самых блестящих надежд „Комеди Франсез“. Вздернутый нос, дерзкий взгляд, необычайно выразительное и подвижное лицо, восхитительный голос, пыл молодости, живой ум и страстная любовь к искусству – таков Коклен». Эти слова критика были первыми в длинной веренице восторженных рецензий, статей, отзывов, которые сопровождали Коклена и течение всего его, более чем

сорокалетнего, сценического пути.

Известность Коклена начинается с 1862 года, когда он сыграл первую крупную роль – Фигаро в пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро». Коклену был близок дерзкий, интеллектуальный характер комедий Бомарше. В одной из теоретических работ по вопросам актерского искусства он писал о них: «Здесь вовсе нет бьющего ключом пыла, свойственного душе, радостной по природе. Здесь много ума, воинствующего, пылкого, вызывающего; его у автора столько, что он наделяет им всех своих персонажей: невежественный Бридуазон – и тот умен. Самоуверенность, отвагу, дерзость – вот что вы должны показать, когда играете Бомарше».

Исполнение этой роли выдвинуло Коклена в ряды первых актеров театра на амплуа комедийных слуг. Вероятно, полнее всего передал впечатление видевших Коклена в этой роли известный французский поэт и критик Теофиль Готье: «В „Комеди Франсез“ проявил свое дарование и выдвинулся на первый план очень умный актер, которого до сих пор приходилось видеть лишь в скромной тени второго и третьего плана. Мы имеем в виду дебют Коклена в „Женитьбе Фигаро“. Это было неожиданностью для всех. В самом деле, Фигаро – эта труднейшая и сложнейшая роль, требующая хладнокровия дипломата, демонического ума, гибкости клоуна. Фигаро – этот сверкающий парадокс, это дьявольское веселье, это неистощимое воображение, эта издевка, вооруженная легкокрылыми стрелами, эта дерзость, всегда уверенная в себе и никогда не теряющаяся, – все это было у Коклена, новичка, почти незнакомца…» После традиционных, изящных, но поверхностно трактующих знаменитую комедию постановок, после Фигаро-Арлекина, шута, интригана, появился Фигаро, жизненность и богатство характера которого придали более глубокий смысл рядовому в целом спектаклю 1862 года.

Успех актера в этой же роли в «Севильском цирюльнике» год спустя казался зрителям и критике уже закономерным, не говоря о том, что, по сравнению с предыдущей постановкой, задача исполнителя несколько упрощалась.

Одновременно Коклен выступает в комедиях Мольера, Реньяра, Лесажа, особенно удачно играя мольеровского слугу Маскариля в «Смешных жеманницах».

В 1964 году он становится сосьетером «Комеди Франсез». В следующем году у него рождается сын Жан, который тоже станет известным актером. Да и брат Коклена-старшего, Эрнест Александр Оноре, также играет в «Комеди Франсез».

В течение нескольких лет Коклен становится одним из самых популярных актеров Парижа. Но успехи не вскружили ему голову. С первых шагов в театре у Коклена обнаружилось бесценное для актера качество – редкое, неутомимое трудолюбие. Каждая роль становится для Коклена предметом долгих раздумий и изучения, плодом тщательной и кропотливой работы. Буквально все элементы мастерства, начиная от общей трактовки роли и кончая филигранной отделкой жеста, Коклен разрабатывает с предельным вниманием.

Природа не наделила Коклена счастливой сценической внешностью, у него было заурядное, маловыразительное лицо, небольшой рост, коренастая фигура, то есть самый обычный актерский «материал». Но все критики Коклена в один голос говорили именно об обаянии, чрезвычайной живости, заразительности его игры.

Коклен играл много и с неизменным успехом, однако многих ролей, о которых мечтал актер, он не мог сыграть в «Комеди Франсез», так как в этом театре та или иная роль закреплялась за старшим по возрасту актером данного амплуа.

Тогда Коклен прибег к средству, широко распространенному среди актеров его времени, – к гастрольным поездкам. Оставаясь в труппе «Комеди Франсез», он начал совершать частые турне, во время которых сам подбирал себе репертуар. Наиболее отчетливо особенности искусства Коклена выразились в исполнении им мольеровских ролей. Гастролируя по Франции и другим странам, он играл роли Тартюфа, Сганареля в «Лекаре поневоле», господина Журдена в «Мещанине во дворянстве». Но только в 1905 году, уже будучи пожилым человеком, сумел показать своего Тартюфа парижанам. Такое положение все больше тяготило артиста. В 1886 году он вышел из состава труппы «Комеди Франсез». Через несколько лет, правда, он вернулся на сцену главного парижского театра и играл там в течение одного сезона, но это было лишь эпизодом в дальнейшей жизни актера, уже не связанной с театральным коллективом, где Коклен начинал свою артистическую карьеру.

Он совершает длительные поездки по Европе и Америке, завоевывая мировую славу. В Россию он приезжал в 1882, 1884, 1889, 1892 и 1903 годах. В гастрольных поездках Коклен так составлял репертуар, чтобы иметь возможность показать разные стороны своего дарования. «Бесстыдно-плутоватая фигура Маскариля, самодовольное буржуазное лицо Пуарье или добродушная старческая физиономия Ноэля, совсем не похожая на прискучившую давно сентиментальную маску обыкновенного театрального старика, наконец, упитанная и плотоядная внешность Тартюфа, все это – ряд превосходных портретов, хотя в их создании почти не участвовал гримировальный карандаш», – писал ученый-филолог академик А. Веселовский о ролях Коклена.

Кроме непосредственной работы над своими ролями, Коклен глубоко изучает опыт великих актеров и драматургов прошлого. Он много и внимательно читает, записывает свои мысли и соображения по поводу тех или иных пьес, творчества тех или иных писателей. Это поможет ему впоследствии стать автором интересных статей о творчестве Шекспира и Мольера, например, «Мольер и Шекспир», «Тартюф», «Мольер и Мизантроп» и других, в которых Коклен проявил себя тонко мыслящим и литературно одаренным человеком. Несмотря на горячую увлеченность театром, он интересуется поэзией и изобразительным искусством, дружит со многими поэтами, музыкантами.

Коклен выступал и как теоретик актерского искусства, был автором двух книг – «Искусство и театр» (1880) и «Искусство актера» (1886). В теоретических высказываниях и в творческой практике Коклен – один из крупнейших актеров «искусства представления»; он говорил: «На мой взгляд, ничто не может быть прекрасным, ничто не может быть великим

вне природы; но я вынужден повторить еще раз, что театр – искусство, а следовательно, природа может быть воспроизведена в нем только с некоей идеализацией или подчеркнутостью, без которых не бывает искусства. Я скажу больше: неприкрашенная природа производит в театре лишь очень слабое впечатление».

Коклен был страстным противником натурализма на сцене. Он считал, что похвалы «совсем как в жизни», «какой актер: можно подумать, что он у себя дома, а не на сцене», – по сути дела не хвала, а осуждение. На сцене ничто не должно копировать жизнь, утверждал Коклен.

Однажды, исполняя роль Аннибала в комедии «Авантюристка» Э. Ожье, Коклен почувствовал себя очень усталым и в сцене, где его герой должен был по ходу действия спать, заснул по-настоящему и даже захрапел во сне. «…Слыша мой храп, – вспоминал Коклен, – зрители вообразили, будто это входит в мою роль, и подумали, что это театральный трюк. Иные смеялись, другим показалось, что это выдумка не отличается большим вкусом; нашлись и такие, которые утверждали, будто я храпел ненатурально, неграциозно, что я пересаливал… словом, что это было неестественно». Этим примером он доказывал, что натуральное и естественное в жизни не всегда является натуральным и естественным на сцене. «Я не верю в искусство, не согласное с естественностью, я не желаю также видеть на сцене естественность без искусства», – вот принцип Коклена.

Особое значение придавал он искусству речи. На сцене, утверждает Коклен, «не надо говорить так, как разговаривают в жизни, на сцене надо произносить… Произносить – тоже, разумеется, значит говорить (петь никогда не следует), но произносить – это значит придавать фразам их истинное значение… Распределять ровные и выпуклые места, свет и тени. Произносить – значит лепить».

Огромный для ограниченного сценического времени рассказ Маскариля из «Сумасброда» Мольера, текст которого в исполнении других актеров во многих местах пропадал и не доходил до зрительного зала, Коклен вел вдвое быстрее, чем это было принято. «Коклен, благодаря своему неутомимому голосу, – писал критик Ф. Сарсе, – был в состоянии единым духом прочесть это пространное повествование, которое, подобно смерчу александрийских стихов, обрушивалось на ошеломленных слушателей. Все неудержимо смеялись».

Жесты Коклена были всегда продуманы, а внешность его персонажей «вылеплена» так рельефно, что современники в один голос говорили о замечательной галерее портретов, созданных им на сцене.

«Актер должен владеть собой, – писал Коклен. – Даже в те минуты, когда увлеченная игрой публика воображает, будто он дошел до самозабвения, он должен видеть все то, что он делает, давать оценку самому себе, господствовать над самим собой, – словом, в то самое время, когда он всего правдивее и сильнее выражает чувства, он не должен испытывать и тени этих чувств».

Высказывания Коклена по поводу того, что должен чувствовать актер, исполняя роль, вызвали еще при его жизни много споров и возражений. Против кокленовских утверждений выступил знаменитый английский актер Генри Ирвинг. Коклену возражал и Томмазо Сальвини.

«Каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что он изображает, – писал итальянский актер. – Я нахожу даже, что он не только обязан испытывать волнение раз или два, пока он изучает роль, в большей или меньшей степени при каждом исполнении ее; в первый или в тысячный раз».

Коклен был в самом высоком смысле артистом-профессионалом. Строжайшая дисциплина, которая была для него законом и на подмостках, и в репетиционных помещениях, и дома в работе над ролями, помогла ему до глубокой старости сохранить творческую юность.

Он принадлежал к числу тех художников сцены, которые в каждой роли создают новый характер, стремясь полностью «уйти от себя». Он воспитывал в себе умение перевоплощаться в изображаемое лицо, причем достигал этого не внешним преображением, не наклейками и гримом, не поисками каких-нибудь броских черт в поведении своих героев, а постижением внутренней сущности образа. «Все должно вытекать из характера, – говорил Коклен. – Проникнитесь духом изображаемого лица – и вы закономерно сделаете выводы относительно его внешности, а картинность, если она нужна, приложится сама собой, физическая оболочка сценического образа определяется внутренней сущностью изображаемого лица». Вот эта-то способность к перевоплощению позволила ему, прирожденному комику, сыграть и драматические роли, к которым он издавна испытывал тяготение.

Одну из них, роль поэта Гренгуара в пьесе Теодора де Банвиля, он показал в России. Вот как описывает игру Коклена А. Веселовский: «Бледный, голодный поэт-демократ Гренуар… незадолго перед тем вызывавший улыбку своим наивным восторгом при виде богатой трапезы, доходит до глубокого воодушевления, когда, забыв о всех опасностях на свете, раскрывает перед молодой девушкой великое значение поэзии, выразительницы народных страданий, – лицо его внезапно просветляется, глаза горят вдохновенным блеском, речь звучит высокой проповедью гуманности; перед нами уже не комик с угловатыми чертами физиономии и ниспадающими льняными прядями волос, а энтузиаст вроде лессинговского Натана».

И все-таки Коклен остался в истории сцены актером комедийным. В драматическом жанре ему не удалось создать образов, равных его Фигаро или Тартюфу. Но работа над драматическими ролями помогла ему дать глубокую и яркую трактовку роли, которая может считаться в его творческой биографии лучшей, – роли Сирано де Бержерака в одноименной пьесе Э. Ростана. Коклен сыграл Сирано по возвращении в Париж на сцене театра «Порт-Сен-Мартен», который он возглавил. Артисту было уже 56 лет, но в роли Сирано, требующей от исполнителя колоссального напряжения сил, он продемонстрировал и зрелое мастерство, и поистине юный пыл. Коклен любил играть эту роль, за два года после премьеры (1897 и 1898) он сыграл около четырехсот представлений подряд.

Роль Сирано словно создана была для Коклена. В ней он мог проявить свой комедийный талант. Надо заметить, в гастрольных поездках Коклен выступал и как чтец, мастер оригинального жанра драматического монолога (автором некоторых монологов был он сам). И этот талант

декламатора Коклен с успехом применил в лирических и бравурных монологах ростановского персонажа.

В роли Сирано Коклена видел русский писатель А.В. Луначарский, который высоко оценил его игру. «Сирано, – писал он, – создан Ростаном словно под диктовку темперамента и вкусов Коклена. У Коклена он прежде всего гасконский бретер, богема, с острой шпагой, с острым умом, острым языком. Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость Гавроша в речи… Сирано – честолюбец, который любит успех у толпы и хотел бы успеха у женщин, но остановлен на пути к головокружительному положению первого кавалера Парижа проклятием своего уродства…»

Бенуа Констан – один из пионеров кино. В 1900 году в Париже демонстрировался кинемакрофонограф, или фонорама, – приспособление, обеспечивающее синхронную проекцию изображения и звука. Газета «Фигаро» сообщала: «Коклен – бессмертный Сирано – заканчивает это ревю „Смешными жеманницами“, и его мощный, звучный голос покрывают дружные аплодисменты…»

Сирано де Бержерак был последним крупным созданием Коклена. Пережив головокружительный успех в этой роли, он продолжал, уже стариком, играть прежний свой репертуар и лишь изредка выступал в новых пьесах. Коклен на сцене был воплощением чисто французского темперамента, остроумия, разума, изящества.

В «Орленке» Ростана он сыграл роль старого слуги Фламбо, репетировал роль Шантеклера в одноименной пьесе Ростана, но сыграть ее уже не успел: 27 января 1909 года в Куйи-Сен-Жермен актер умер.

Эрнесто Росси, великий итальянский актер, в своей книге писал о Коклене: «Не знаю, чему приписать блеск искусства Коклена: природному дарованию или умению совершенствовать его. Технику Коклена не так-то легко было заметить, особенно в комедии, а это означает, что актер обладал двойным достоинством: умел не только шлифовать свое мастерство, но так скрывать его от глаз публики, что выглядел на сцене абсолютно естественным».

БЕРНАР САРА
(1844—1923)

Французская актриса. Играла в пьесах Шекспира, Расина, Дюма, Сарду, Гюго, Мюссе, Ростана и др. Снималась в фильмах: «Тоска», «Королева Елизавета», «Дама с камелиями» и др.

Сара Бернар родилась 22 октября 1844 года в Париже. Она была одной из трех незаконных дочерей Юдифь Бернар (фон Хард), портнихи голландско-еврейского происхождения. Красавица Юдифь появилась в Париже в качестве куртизанки, ее посещали Дюма (отец и сын), Россини и герцог де Морни. «Вот это была семейка, – писали враги актрисы, братья Гонкуры в своем знаменитом „Журнале“. – Мать заставляла дочерей быть путанами, когда им еще не исполнилось и 13 лет».

Что касается отца Сары Бернар, то трудно установить, кто он. Многие полагают, что это офицер французского флота по имени Морель.

До пяти лет Сара жила у кормилицы. Затем она находилась в пансионе госпожи Фрессар и монастыре Гран-Шан. В четырнадцать лет Сара попадает в Париж, где мать нанимает ей учительницу. Затем, по совету герцога де Морни, Бернар отдают в Парижскую консерваторию. Сара училась в драматических классах у Прово и Сансона.

По рекомендации Дюма-отца и герцога де Морни она получает ангажемент в «Комеди Франсез». 1 сентября 1862 года Бернар дебютировала на прославленной сцене в роли Ифигении («Ифигения в Авлиде» Расина). Франсиск Сарсе писал в «Опиньон насьональ»: «Мадемуазель Бернар, дебютировавшая вчера в „Ифигении“, – высокая, стройная девушка приятной наружности, особенно красива у нее верхняя часть лица. Держится она хорошо и обладает безупречной дикцией».

Но уже в следующем году, после того как в припадке гнева она ударила другую актрису, Бернар ушла из «Комеди Франсез». Так начиналась ее сложная и бурная артистическая жизнь.

Сара получила ангажемент в театре «Жимназ» и здесь впервые продемонстрировала как свой выдающийся талант драматической актрисы, так и непредсказуемый характер: накануне представления пьесы Лабиша, в которой она играла главную роль, она внезапно покинула Париж, оставив лишь письмо автору, заканчивающееся словами: «простите бедную сумасшедшую». Совершив довольно продолжительное путешествие по Испании, Бернар вернулась в Париж.

Ее первым известным любовником был граф де Кератри. Но более сильное чувство связывало Бернар с принцем де Линем, от которого она родила сына Мориса. Впоследствии де Линь предложил Морису признать его и дать свое имя, но тот отказался.

Итак, в двадцать лет Сара – молодая актриса, потерпевшая фиаско, имеющая сына, которого надо было кормить, и много добрых друзей. Она выступала недолго в театре «Порт-Сен-Мартен», а потом перешла в «Одеон».

В спектакле «Завещание Жиродо» она с успехом играла роль Гортензии, а в пьесе А. Дюма «Кин» – Анну Демби. После премьеры «Кина», состоявшейся 18 февраля 1868 года, рецензент «Фигаро» писал: «Мадемуазель Сара Бернар появляется в эксцентричном костюме, что еще более подогревает разбушевавшуюся стихию, но ее теплый голос, необычайный удивительный голос, проникает в сердца зрителей. Она обуздала, покорила их, подобно сладостному Орфею!» Прекрасно справилась Бернар и с ролью Занетто в лирико-драматической пьесе современного драматурга Коппе «Прохожий» (1869). Это роль мальчика, юноши. А Сара была худа, угловато грациозна, с плоскими формами несложившейся женщины, с необычайно певучим, как арфа, голосом, и произвела сенсацию.

Сара имела огромный успех в драмах Шекспира и Расина. Она стала кумиром студентов и получала от поклонников букетики фиалок, сонеты, поэмы…

Во время войны 1870 года, вместо того чтобы уехать со своей семьей, Сара Бернар осталась в осажденном Париже, устроила в театре «Одеон» госпиталь, полностью посвятив себя раненым и отказавшись даже от своей артистической комнаты, и все это с той удивительной легкостью,

которая свидетельствует об истинном мужестве, с той веселостью, без которой любая жертва становится невыносимой. Однажды Сара Бернар приняла в госпитале раненого юношу, который попросил у нее фотографию с автографом. Было ему девятнадцать лет, и звали будущего маршала Франции Фердинанд Фош…

День 26 января 1872 года стал для «Одеона» подлинным праздником актерского искусства. Появление Бернар в роли Королевы в «Рюи Блазе» Виктора Гюго было поистине триумфальным. «Спасибо, спасибо», – восклицал автор, целуя ей руки после премьеры спектакля.

После триумфа на сцене «Одеона» Бернар возвращается в «Комеди Франсез». 22 августа она с огромным успехом сыграла роль Андромахи. Ее партнер и возлюбленный Муне-Сюлли был просто великолепен в образе Ореста.

Впоследствии актриса сыграла Федру, но еще с большим успехом вторую героиню трагедии – Арисию. Тогда писали: «Кто не видел и не слышал Сару в Арисии и Муне-Сюлли в Ипполите, тот не знает, что такое гений, молодость и красота!»

В театре «Комеди Франсез» Сара Бернар блистала в трагедиях Расина и Вольтера (особенно – в «Заире»), являвшихся как бы пробным камнем для актрисы на амплуа трагических героинь. Правда, некоторые критики указывали на отсутствие трагического темперамента, но все же игра актрисы в отдельных сценах давала возможность знатокам театра сравнивать ее с Рашелью.

В 1875 году на тихой зеленой и достаточно престижной авеню де Вилье Сара Бернар построила себе особняк. Архитектором был модный в те годы Феликс Эскалье, а к внутреннему убранству дома приложили руку и талант десятки художников и скульпторов. Соперничая друг с другом, они расписывали стены и потолки, украшали лестницу и зимний сад, придумывали оригинальные решения интерьеров.

Неожиданно Сара Бернар воспылала страстью к ваянию. В мастерской ее навещали друзья: они рассаживались вокруг Сары, пели, играли на фортепьяно, яростно спорили о политике – актриса принимала самых выдающихся представителей различных партий. Сам Адольф де Ротшильд заказал ей свой бюст.

Однажды ей сообщили о приходе Александра Дюма. Он принес добрую весть о том, что закончил для «Комеди Франсез» пьесу под названием «Иностранка», одна из ролей которой – роль герцогини де Сетмон – подойдет ей как нельзя лучше. В ту пору, когда театр «Комеди Франсез» репетировал комедию «Иностранка», в Париже находился знаменитый итальянский актер Эрнесто Росси. Он рассказывал:

"По слухам, Дюма был в подавленном расположении духа и боялся провала своей новой пьесы, где главная роль Иностранки была специально написана для Сары Бернар, с расчетом на ее внешние данные, строй чувств, характер и нервический склад. Однако актриса отказывалась играть героиню, предпочитая ей роль Графини, предназначенную для мадемуазель Круазетт. Поэтому работала она без всякого интереса и спустя рукава. Никому не сказав ни слова, я пришел в театр и, незаметно проскользнув в ложу, принялся следить за тем, что происходило на сцене. Актеры репетировали с увлечением, и только Сара, держа текст перед

собой, что-то бубнила себе под нос. Дюма, сидя рядом с суфлерской будкой, нервничал и от нетерпения ерзал на стуле. Репетировалась та самая сцена, где Иностранка, разбив кофейную чашку, уходит из дома маркиза. Хотя Сара Бернар и репетировала в полсилы, тем не менее была так естественна и натуральна, что, казалось, все происходит само собой, что нет ни игры, ни предварительных размышлений и раздумий. Она выговаривала текст с житейской небрежностью, мало заботилась о картинности своих движений и ушла со сцены через среднюю дверь. Тогда Дюма, не выдержав, поднялся с места и сказал: «Послушай, Сара, если ты так будешь играть на премьере, мы пропали».

«Болваны, – думал я, притаившись в уголке, – вы не пропали, а спасены». Не вникая в характер своей героини, Сара по наитию добралась до его сути, до его правды. Благодаря ее мастерской игре пьеса облеклась в плоть. Через несколько дней должна была состояться премьера. Все предсказывали провал, и, вероятно, сама Сара не верила в успех. Но стоило ей выйти на сцену и уйти так, как она делала на репетиции, публика взвыла от восторга. Участь «Иностранки» была решена. Сара этого не ожидала и, пораженная приемом публики, вдохновенно и умно довела роль до конца".

«Сара Бернар совершенно непохожа ни на одну актрису прошлого или настоящего, – продолжает Эрнесто Росси. – Это абсолютно новый тип художника, странный, если угодно, но тем не менее новый. Все в ее творчестве и даже в личной жизни поражает эксцентричностью».

Премьера «Эрнани» Виктора Гюго, состоявшаяся 21 ноября 1877 года, стала триумфом как для автора, так и для всех исполнителей. Роль Эрнани исполнял Муне-Сюлли. Бернар же играла донью Соль. После спектакля Виктор Гюго прислал ей такое письмо: «Мадам! Вы были очаровательны в своем величии. Вы взволновали меня, старого бойца, до такой степени, что в одном месте, когда растроганные и очарованные зрители Вам аплодировали, я заплакал. Дарю Вам эти слезы, которые Вы исторгли из моей груди, и преклоняюсь перед Вами».

Новый успех на сцене «Комеди» окончательно сделал Сару Бернар любимицей публики. В 1877 году она становится сосьетеркой. Ее коллеги восприняли это не без ревности.

Тем временем Бернар решила заняться живописью: «Я немного умела рисовать, и мне особенно удавался цвет. Для начала я сделала две-три небольшие картины, а затем написала портрет моей дорогой Герар. Альфред Стевенс нашел, что он сделан очень умело, а Жорж Клэрен похвалил меня и посоветовал продолжать мои занятия».

Во время парижской выставки 1878 года Бернар каждый день поднималась в воздух в привязанном аэростате господина Жиффара. Затем вместе с ученым она совершила воздушное путешествие, свидетельствующее о бесстрашном характере Сары Бернар. Аэростат поднимался на высоту 2600 метров от земли. Волшебный полет вдохновил Сару на написание очаровательной новеллы «Среди облаков».

В 1879 году «Комеди Франсез» гастролирует в Лондоне. Сара Бернар становится любимицей английской публики. После «Федры» ей устраивают овацию, «не имевшую аналогов в истории английского театра». Одну из сцен Сара Бернар превращала в законченную «картину», столь же

содержательную, как шедевр живописи: после откровенного разговора с наперсницей Эноной ее Федра «садится в кресло, по виду спокойная и как бы полумертвая, и так и застывает в неподвижной позе с простертыми руками, с поблекшим взором, – это дает великолепный образ словно раньше смерти умершей женщины…»

«Комеди Франсез» возвращается в Париж. И вскоре Сара Бернар во второй раз уходит из этого театра. Произошло это после премьеры «Авантюристки» (17 апреля 1880 года).

Сара рвалась из театра, который ей казался академичным и далеким от всего нового в театральном искусстве. Парижская публика, слишком пресыщенная, постепенно стала привыкать к благородному обольщению себя и зевать от скуки, услышав об очередном успехе Бернар.

А она не могла позволить это публике Она сама становится своим импресарио с собственным театром и труппой, и любой провал мог вынудить ее продать драгоценности, костюмы и даже свой собственный дом. В эти периоды она ездила в Данию, Лондон, где внимание принца Гэльского открывало ей доступ в дома самых аристократических семейств.

И каждый раз она возвращалась домой еще более богатой, чем прежде. А обыватели этого не прощали, падкие до сенсации журналисты обвиняли ее в жадности, «высшее общество» ее игнорировало. Но… лишь до следующего успеха, после которого великой актрисе прощали все грехи.

Наконец она отправилась на гастроли в Америку, где по договору должна была играть восемь пьес: «Эрнани», «Федру», «Адриенну Лекуврер», «Фруфру», «Даму с камелиями», «Сфинкса», «Иностранку» и «Принцессу Жорж». Бернар заказала тридцать шесть костюмов, на общую сумму 61 тысяча франков.

Гастроли продолжались семь месяцев. За это время актриса посетила пятьдесят городов и дала сто пятьдесят шесть спектаклей. Чаще всего шла «Дама с камелиями» А. Дюма – Бернар отыграла в ней 65 раз.

Роль Маргерит Готье была одной из лучших в репертуаре актрисы. Известный русский критик А. Кугель писал об этом шедевре: «Он памятен по нежной женственности и грации первых актов, по изяществу и стилю ее объяснений с отцом Дюваля, по этой, какой-то совершенно исключительной выразительности ее плачущих рук и рыдающей спины и всего менее в сценах внутреннего переживания и великой скорби».

В 1881 году Сара познакомилась с советником греческой миссии в Париже 26-летним красавцем Жаком Дамала (настоящее его имя – Аристид Дамала), приятелем своей младшей сестры Жанны, тоже актрисы. Его любовные похождения снискали ему репутацию нового Казановы и нового маркиза де Сада. В момент их знакомства Сара так растерялась перед лицом этой торжествующей красоты и самоуверенной дерзости, что даже разрешила ему курить в своем присутствии, чего не разрешала никому. Именно Дамала в течение нескольких месяцев будет ее мужем. Больше она в брак не вступала.

Воодушевленный успехом Сары Бернар за океаном, ее американский антрепренер Жаретт предложил актрисе шестимесячную поездку в Европу.

…Путь гастролей лежал из Бельгии в Нидерланды, потом в Данию и Норвегию, через Польшу – в Вену и Будапешт (Германии Сара избегала еще

со времен франко-прусской войны, в результате которой чрезвычайно обострились ее патриотические чувства), затем в королевство Румынию, в Яссы, оттуда – в Одессу. В качестве личной свиты Сары Бернар ехали ее постоянная наперсница мадам Герар (по прозвищу Сударушка), камеристка Фелиси и ее лакей Клод. И тут следует сказать, что при фантастической вздорности характера и капризах актрисы, о чем написаны тома анекдотов, ее любили и были ей верны всю жизнь слуги и домочадцы. Английская актриса Патрик Кэмпбелл писала в своих мемуарах: «Мир знает о ее гениальности и ее огромном мужестве; но далеко не всем известно, с каким вниманием она относится к своим друзьям, сколько любви к ним таится в глубине ее сердца…»

Импресарио Шюрман неукоснительно заботился о том, чтобы на каждый железнодорожный вокзал заблаговременно дана была телеграмма о часе прибытия мадам Сары; телеграммы входили в стоимость рекламы. Новость мигом распространялась по городу, и тысячи любопытных стекались к вокзалу. Прибытие поезда встречалось криками и цветами. Говорились приветственные речи. Дверь вагона Сары Бернар осаждали поклонники, и самые сильные из актеров вместе с импресарио привычно прокладывают ей путь в толпе, конечно, не без помощи полиции, а в России – конных казаков. Толпа следовала за актрисой до самой гостиницы и расходилась только после того, как Сара Бернар трижды или четырежды выходила на балкон своего номера (балкон предусматривался тоже) – приветствовать свой народ. Так было во всех городах гастролей.

Сара Бернар привезла в Россию любимые спектакли: «Даму с камелиями», «Сфинкса», «Адриенну Лекуврер». Она поразила театральную публику изысканностью и романтичностью манеры исполнения.

Талант актрисы, ее мастерство и громкая слава заставляли драматургов писать пьесы специально для нее, как бы делая их по меркам ее дарования, с учетом особенностей ее манеры игры. Для нее сочинял пышные, псевдоисторические драмы, а точнее говоря, мелодрамы, Викторьен Сарду. Он начинает свой альянс с Сарой Бернар русской пьесой «Федора». Действие происходит в Петербурге и в Париже. Главными героями были нигилист Борис Иванов, убивший графа Горышкина, и полюбившая его вдова графа красавица Федора. История кончается трагически…

Чтобы взять максимум с «Федоры», нужна была актриса, которая, собственно, на эту пьесу его и вдохновила, на которую писалась главная роль – Сара Бернар. Позже Сарду напишет для великой актрисы пьесы «Тоска» (1887), «Колдунья» (1903).

Начиная с 1890-х годов значительное место в репертуаре актрисы занимали роли в неоромантических драмах Ростана, также написанных специально для нее: «Принцесса Греза» (1895), «Орленок» (1900), «Самаритянка» (1897).

Сара Бернар охотно выступала в мужских ролях (Занято в «Прохожем» Коппе, Лорензаччо в «Лорензаччо» Мюссе; герцог Рейхштадтский в «Орленке» Ростана и др.). Среди них была и роль Гамлета (1899). Этот травестированный Гамлет позволил актрисе продемонстрировать высокое совершенство техники и «вечную молодость» своего искусства (роль Гамлета Сара Бернар сыграла, когда ей было

пятьдесят три года). Трагический принц был сыгран Сарой Бернар с подлинно парижским шиком и элегантностью. Ее Гамлет был очень молод и женственно красив. Французская театральная критика высоко оценила новую роль «божественной Сары», хотя и отмечала, что иногда шекспировский герой заменяется грациозной и живой фигурой лукавого и дерзкого пажа, «в глазах которого светится вместо скорби принца поэтическое сумасбродство».

В 1891 году Бернар совершает триумфальное турне по Австралии. Затем во второй раз приезжает в Россию. На этот раз три роли из ее репертуара привлекли к себе внимание театральной России: «Федра» Расина, «Орлеанская дева» Барбье и «Клеопатра» Сарду (последняя пьеса была написана для Сары Бернар по мотивам трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра»).

Образ египетской царицы, воплощенный Сарой Бернар, был создан с большим мастером. Сцена с вестником восхищала сценической техникой, полной грации и художественной красоты. В исполнение Федры Сара Бернар внесла столь желанную на русской сцене правду чувств; и знаменитые рифмы Расина лились со сцены почти как естественная речь. Во многих местах своей роли актриса поражала силой драматизма. При этом эстетическая сила и художественный такт не покидали ее в самые трагические моменты… Этот спектакль вызвал у русской публики восторженные отклики.

Вторично покинув театр «Комеди Франсез», Сара Бернар неоднократно пыталась создать собственный театр, становясь во главе сначала театра «Порт-Сен-Мартен», затем в 1893 году она приобрела театр «Ренессанс», а в 1898 году – театр на площади Шатле, получивший название «Театра Сары Бернар».

Во время скандала, связанного с так называемым «Делом Дрейфуса», 15 ноября 1897 года Бернар отправляется к Золя, чтобы рассказать ему о свершившейся несправедливости и призвать к борьбе! Эмиль Золя соглашается с ней. 25 ноября он пишет: «Правда двинулась в путь, и ничто ее не остановит…», а 13 января 1898 года – знаменитое «Я обвиняю». Тотчас дом Золя окружает толпа враждебно настроенных манифестантов. Появляется Сара Бернар. Ее авторитет так велик, что манифестанты молча расходятся. Сара Бернар шла на риск. На нее обрушивается не только пресса, но и – что для нее гораздо важнее – ее обожаемый сын, изысканный Морис, принадлежавший к Патриотической лиге. Они поссорились и целый год не разговаривали. Любовь к справедливости восторжествовала над материнской любовью, притом любовью беспримерной, ибо Сара Бернар была несравненной матерью, до последнего дня она работала, чтобы покрыть расходы своего обворожительного сына – завсегдатая Жокейского клуба, а главное, игорных домов.

Сарой Бернар восхищались и аристократическая публика, и простой люд. К ним можно добавить Пруста и Джеймса, Диккенса и Уальда, Твена и Гюго, которые восторженно отзывались о ее таланте. Станиславский считал искусство Бернар примером технического совершенства.

Ее актерское мастерство вызывало восхищение своей эстетической завершенностью. Манера игры Сары Бернар основана прежде всего на

виртуозной внешней технике – на выразительности и пластичности жестов, поз, движений, великолепном владении мелодичным голосом и тщательно разработанной системе интонационных оттенков речи. Ее искусство было великолепным воплощением эстетических принципов «школы представления». Талант актрисы, ее острая наблюдательность и блестящая техника позволяли ей убедительно играть и даже трогать публику в ролях, не требующих трагедийной масштабности мыслей и страстей.

«Думаю, что драматическое искусство преимущественно женское искусство, – пишет в книге „Моя жизнь“ Сара Бернар. – В самом деле, желание украшать себя, прятать истинные чувства, стремление нравиться и привлекать к себе внимание – слабости, которые часто ставят женщинам в укор и к которым неизменно проявляют снисходительность. Те же самые недостатки в мужчине вызывают отвращение».

Чехов и Шоу были ее противниками. Шоу, например, описывая игру актрисы в драме Мюссе «Лорензаччо», говорит об интересном исполнении отдельных сцен и сожалеет, что актриса не поняла сложности и противоречивости характера Лорензаччо, в котором сочетаются «демон и ангел» и «кроется ужас перед порочностью и подлостью мира…» По словам Шоу, извлечь «из текста эту концепцию образа мадам Бернар не сумела». Чехов же писал: «Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок».

Бернар неоднократно пыталась возродить умершие театральные эпохи и отдельные спектакли. Так было с «Эсфирью» в 1905 году, где все роли играли женщины, а сама Сара исполнила роль царя Ассуэра.

Во время гастролей в Бразилии, исполняя роль Тоски (которая должна была совершить самоубийство, бросившись с крепостной башни), Бернар упала с большой высоты, и никто не подумал о том, чтобы подстраховать ее при помощи матрацев. Актриса повредила колено, причинявшее ей страдания еще с детства: в семь лет она выпрыгнула из окна в надежде, что мать заберет ее к себе.

В 1906 году Бернар дает спектакль в американском городе Вадо. Здесь даже были ковбои, прибывшие из Техаса, чтобы увидеть свою «Камиллу» («Даму с камелиями»), сотворенную из «слез и шампанского», как писал Г. Джеймс. Один ковбой заявил, что он проскакал на лошади 300 миль, чтобы попасть на представление. И вот она демонстрирует свой драматический репертуар на Диком Западе перед двумя тысячами зрителей, причем вынуждена выходить на сцену, волоча больную ногу.

В 1908 году состоялись ее последние гастроли в России. На афишах же Сары Бернар (в 64 года!) значилась все та же «Дама с камелиями», две пьесы Сарду, для нее написанные – «Колдунья» и «Тоска», – затем «Сафо» по роману Додэ, пьеса «Адриенна Лекуврер» и три мужские роли: созданный для нее Ростаном «Орленок», Жакас в «Шутах» Замакоиса и шекспировский Гамлет, шедший в ее бенефис (первый акт, после которого следовала «Федра» Расина).

«Вы хотите знать мое мнение о Саре Бернар? Я нахожу, что она феноменальное явление в том отношении, что поборола время и сохранила обаятельную женственность», – заявила газетчикам актриса Мария

Савина.

Теперь Сара Бернар чаще играла даже на полутонах. От ее редких переходов по сцене создавалось впечатление какой-то музыки движений. Она не играла теперь всей пьесы, а выбирала несколько моментов, в которые вкладывала все свое мастерство. Не было больше великолепных изломов и изгибов тела, не было поражающей неожиданными ритмами декламации.

«Во мне еще живо представление о России, – сказала Сара Бернар по приезде в Петербург, – как о прекрасной северной стране, с ее тройками, которые я так люблю, бодрящим морозом, и белым, белым снегом. Но холод вашей природы забывается, однако, при встрече с вашим радушием и вашим энтузиазмом. <…> Я люблю русскую литературу. Из ваших новых писателей я хорошо знакома с Максимом Горьким. Из ваших артистов встречалась с Шаляпиным. Я поклоняюсь его разностороннему таланту…»

Сара Бернар была демонстративно экзотичной, вызывающей, шокирующей. Она была стремительного нрава, но как туалетами подчеркивала свою худобу, так, вооружившись хлыстом, случалось, доводила свою необузданность до бешеной грации.

Сара Бернар написала нечто вроде пособия для артистов, два романа («Маленький идол» и «Красивый двойник»), четыре пьесы для театра («Адриенна Лекуврер», «Признание», «Сердце мужчины», «Театр на поле чести»).

Толпы мужчин, включая Зигмунда Фрейда, были влюблены в ее ум и экзотическую ауру. Американский писатель Генри Джеймс назвал ее «гением саморекламы, воплощением женского успеха». Она много любила, и каждый роман ее был сенсацией. Хищница, даже в том возрасте, когда женщина должна утихомириться, она имела массу любовных связей, называя себя одной из «великих любовниц мира». Во время длительных гастролей по США 66-летняя актриса познакомилась с американцем голландского происхождения Лу Теллегеном, который был младше ее на 35 лет. Их связь продолжалась четыре года. Позже Теллеген назвал это время лучшим в своей жизни!

Она достаточно своеобразно гримировалась. Это от нее пошла обычная уже впоследствии манера французских актрис сильно красить уши, чтобы оттенить бледность лица. Она гримировала многое, что не принято было гримировать, вроде кончиков пальцев, которые она красила, и тогда игра пальцев приобретала особую живописность.

Бернар была первой великой актрисой, появившейся на экране. Произошло это в 1900 году, когда в Париже была продемонстрирована фонорама, обеспечивающая синхронную проекцию изображения и звука Сара была заснята в сцене «Дуэль Гамлета».

В начале 1908 года киностудия «Фильм д'ар» экранизировала «Тоску» с участием Сары Бернар, Люсьена Гитри и Поля Мунэ. Знаменитая актриса была так недовольна этим первым опытом, что при поддержке Викторьена Сарду добилась того, что картину не выпустили на экран.

Неудача в «Тоске» отдалила Сару Бернар от кино, но постоянные денежные затруднения снова привели ее на экран. Находясь в тисках у своих кредиторов, преследовавших ее до самой смерти, она согласилась

исполнить роль Маргариты Готье. Молодого Дюваля играл Поль Капеллани.

Увидев себя на экране, актриса, несомненно, нашла, что она далеко не прелестна. Рассказывали даже, будто она упала в обморок от ужаса. Но она не могла, как это было с «Тоской», изъять фильм из проката, его уже продали всему миру, и в частности США. Располневшая актриса, на которую года наложили свою жестокую печать, чрезвычайно далека от образа молодой и прелестной чахоточной девушки, созданной Дюма-сыном.

Тем не менее «Дама с камелиями» (1912) пользовалась всемирным успехом. Бернар получила множество приглашений сниматься в новых фильмах. Сначала она отказывалась. «Я не снималась, – заявила она в прессе, – и дала слово не сниматься ни для какой фирмы, кроме „Фильм д'ар“, с которой я связана контрактом».

Однако вскоре фирма сделала ей некоторые послабления. В мае 1912 года Сара Бернар отправилась в Лондон, чтобы играть в новом фильме «Королева Елизавета». Режиссерами этой картины были Анри Дефонтен и Луи Меркантон, доверенный друг Сары Бернар, много лет состоявший в ее труппе. «Елизавета» оказала значительное влияние на стиль Голливуда. В 1922 году ведущие голливудские актеры отправили во Францию послание, чтобы отметить десятилетний юбилей фильма.

Огромный, всемирный успех «Королевы Елизаветы» создал имя Луи Меркантону. Великая Сара выразила желание сниматься только в его картинах. Он снял ее в «Адриенне Лекуврер». После фильма «Французские матери» (1915) по произведению Жана Ришпена Бернар согласилась на роль в новом фильме Меркантона – «Жанна Дорэ» по пьесе Тристана Бернара. Другая лента с участием актрисы «Его лучшее дело» (1916) была показана королеве…

Совершенно ошеломляет письмо, которое она однажды послала своему врачу, обращаясь к нему с просьбой: «Я прошу или ампутировать мне ногу, или сделать с ней, что посчитаете нужным… если Вы откажетесь, я прострелю себе колено и тогда заставлю Вас сделать это». В 1915 году, с ампутированной ногой, но все еще желая приносить пользу людям, Сара Бернар уезжает на фронт. Ее сопровождает маршал Фердинанд Фош.

Через много лет после ухода из «Комеди Франсез» Сара Бернар вынуждена вернуться к драматургии Расина. Больная и старая, Сара Бернар выбирает для себя роль Аталии, которая всего два раза появляется на сцене и по сану может не подниматься с носилок, в которых актриса проводила последние годы жизни.

«В последний раз мне пришлось видеть ее в роли Гофолии, – писал Ж. Кокто в книге „Портреты-воспоминания“. – Ей уже ампутировали ногу. Ее выкатили на сцену в какой-то тележке негры. Она декламировала сон Гофолии. Дойдя до строки: „Чтобы восполнить лет урон непоправимый“, она воздела и прижала к груди руки в перстнях и поклонилась, относя этот стих к себе и извиняясь перед публикой за то, что все еще появляется перед ней. Зал вскочил, загрохотал… <…> Госпожа Сара Бернар являла собой образец и такой игры на пределах возможного и в жизни, и на сцене. Весь мир был захвачен ее экстазом. Ее считали чахоточной, может быть из-за того, что у нее была привычка теребить и подносить к губам платок, а в любовных сценах губы ее пламенели, как розы. Она декламировала размеренно, сильным трепетным голосом. И вдруг ломала ритм, убыстряя

речь, чтобы придать какому-нибудь месту особый смысл, тем более поразительный, что рождается внезапно, по наитию».

Сара Бернар умерла 26 марта 1923 года в Париже.

ЕРМОЛОВА МАРИЯ НИКОЛАЕВНА
(1853—1928)

Российская драматическая актриса. С 1871 г. – в Малом театре. Роли: Лауренсия («Овечий источник»), Иоанна д'Арк («Орлеанская девственница»), Сафо («Сафо»), Негина («Таланты и поклонники»), Кручинина («Без вины виноватые») и др.

Мария Николаевна Ермолова родилась 3(15) июля 1853 года в Москве. Ее отец, Николай Алексеевич, служил суфлером в Малом театре. Это был талантливый человек, он хорошо рисовал, писал прозу и стихи. Мать, Александра Ильинична, посвятившая жизнь мужу и детям, читала Маше пьесы, начиная с Полевого и Коцебу и кончая Шекспиром.

Семья жила бедно. Н.А. Ермолов по-своему горячо любил детей (у него было четыре дочери), но отличался крутым нравом. Он обожал театр, и когда возвращался домой, то весь был полон впечатлениями от игры «великого Щепкина», «великого Садовского». Стоит ли удивляться, что его дочь с четырех лет уже мечтала о театре и жила уверенностью, что она будет великой артисткой, еще не понимая значения этих слов.

Машу отдали пансионеркой в Московское театральное училище на балетное отделение. Но дела ее в училище шли неважно. И только учитель французского языка, Сент-Аман, хвалил ее за декламацию и отмечал, что у нее «много души». На сцену Ермолова выходила в бессловесных ролях пажей и амуров. Однако эти выходы юной артистки очень скоро прекратились. Руководитель курса, прославленный И.В. Самарин, увидев ее на сцене, сказал: «Уберите вы этого невозможного пажа!» И Маша на сцене не появлялась до бенефиса своего отца.

Но и Ермолов не сумел определить характер дарования дочери. Он поручил ей роль Фаншетты в водевиле «Жених нарасхват» («Десять невест и ни одного жениха»). Эта роль мало подходила тринадцатилетней Маше, и, конечно, она провалилась. Самарин снисходительно произнес: «Пускай пляшет себе у воды» (то есть на заднем плане, куда обыкновенно ставили самых неспособных танцовщиц).

Неудача не сломила ее духа. Впоследствии, будучи уже знаменитой артисткой, она вспоминала: «Несмотря ни на что, ни на какие невзгоды и незадачи, во мне всегда, сама не знаю – почему, жила непоколебимая уверенность, что я буду актрисой, и не какой-нибудь, а первой актрисой и на Малой сцене. Никогда, ни одному человеку не высказывала я этой уверенности, но она не покидала меня».

Дебют Ермоловой на сцене Малого театра состоялся 30 января 1870 года. Первая актриса театра Н.М. Медведева решила поставить в свой бенефис пьесу Лессинга «Эмилия Галотти». На роль Эмилии была назначена молодая актриса Г.Н. Позднякова (Федотова). Но она неожиданно заболела. Медведева стала искать ей замену. Воспитанница балетной школы Семенова порекомендовала на эту роль Машеньку Ермолову, которая «необыкновенно играет». Через несколько дней

состоялись «смотрины». После первого же монолога Медведева взволнованно воскликнула: «Вы будете играть Эмилию!»

«Едва появившись на сцене в роли Эмилии, Ермолова захватила зрительный зал искренностью чувствований, свежестью переживаний, простотой их передачи, небывалой силой трагического подъема», – писал исследователь ее творчества С.Н. Дурылин. А когда рассказ Эмилии был окончен, зрительный зал, в котором все это время царила мертвая тишина, наградил дебютантку громом аплодисментов.

Мария записала в дневнике: «День этот вписан в историю моей жизни такими же крупными буквами, как вот эти цифры, которые я сейчас написала. Я счастлива… нет, я счастливейший человек в мире».

В мае 1871 года по окончании театрального училища Ермолова была зачислена в труппу Малого театра. Два сезона она играла в чуждом ей репертуаре – в водевилях и мелодрамах. Материально, правда, стало легче: Мария была принята в театр на 600 рублей в год и бюджет семьи увеличился наполовину.

Так продолжалось до 1873 года, когда Ермоловой поручили сыграть роль Катерины в «Грозе» Островского вместо временно отсутствовавшей примы Г.Н. Федотовой.

Катерина Ермоловой была подлинным «лучом света в темном царстве». С огромной трагической силой играла она финал «Грозы». Теперь ни у кого не оставалось сомнений, что в Малом театре появилась трагическая актриса, которой по плечу самые трудные роли мирового репертуара.

Для своего первого бенефиса (7 марта 1876 года) Ермолова выбрала пьесу Лопе де Вега «Овечий источник», роль юной Лауренсии. Именно после премьеры «Овечьего источника» у нее появилась репутация артистки райка и галерки, молодежи и студенчества. «Вы были нашим солнцем и освещали нашу молодость, Марья Николаевна!» – восклицал известный журналист и театральный критик В.М. Дорошевич. Трибуном свободы, душою истины называли Ермолову, эту молчаливую в жизни женщину. После спектаклей «Овечьего источника» Лопе де Вега молодежь впрягалась в театральную карету и так доставляла Ермолову домой.

Во второй свой бенефис Мария Николаевна решила поставить «Орлеанскую деву», что вызвало недоумение как у руководства, так и у актеров театра, посчитавших, что спектакль обречен на провал. На постановку не было затрачено ни копейки. Во второстепенных ролях были заняты случайные актеры. Декорации, реквизит, костюмы – все «из подборки».

Спектакль состоялся 29 января 1884 года. Успех Ермоловой в роли Иоанны д'Арк был таким, каких мало знает история русского театра. Дочь актрисы М.Н. Зеленина так описывает исполнение кульминационного момента пьесы, когда Иоанна узнает о падении короля: «Все существо ее превращалось в страстный порыв мольбы, жажды спасти родной народ. Она каким-то особенным голосом произносила свой знаменитый последний монолог в цепях. Она почти не возвышала голоса и не прибегала к крику, голос ее только как-то увеличивался в объеме и нарастал в силе, которая в эту минуту ею владела… Ермолова простирала к небу скованные цепями руки, металась по небольшой площадке каменной лестницы, последние

четыре строки произносила с такой силой, что казалось, вокруг нее рушатся своды и стены от невероятных взрывов ее воли и вдохновения…»

После премьеры зрительный зал долго рукоплескал актрисе; не смолкали крики «браво»; сыпался дождь лавровых венков, цветов; так собравшиеся чествовали великую актрису.

Любопытно, что Мария Николаевна, человек исключительной скромности, признавала роль Иоанны как единственную свою заслугу перед русским театром. Разумеется, это не так. Множество ролей Ермоловой по праву вошло в сокровищницу русского театра. Но несомненно, что Иоанна была одним из самых совершенных созданий в репертуаре актрисы.

Спектакль «Орлеанская дева» шел в течение 18 лет с постоянным аншлагом. Через девять лет после премьеры он был перенесен на сцену Большого театра, так как Малый не вмещал всех желающих егопосмотреть.

В феврале 1892 года в бенефис Ермоловой была поставлена пьеса «Сафо» Грильпарцера. Божественная Сафо, так же как и другая «избранница богов» Иоанна д'Арк, совершила преступление, забыв свое призвание, пожелав испытать радости смертных людей и испить от чаши обычной любви, за что и заплатила смертью. Эти роли недаром были так близки Ермоловой: она не познала счастья в личной жизни и бессознательно играла самое себя.

Н.А. Островский все лучшие роли поручал Гликерии Федотовой, так что Ермоловой приходилось выходить только на подмену, как, например, в «Грозе» или в «Бесприданнице». Но Мария Николаевна покорила драматурга своим талантом. Она сыграла восемнадцать ролей в пьесах Островского, создав ряд выдающихся образов: Весна в «Снегурочке», Лариса в «Бесприданнице», Евлалия в «Невольницах», Кручинина в «Без вины виноватых», Катерина в «Грозе». Другим шедевром Ермоловой была «Последняя жертва», в которой прослеживается история купеческой вдовы Тугиной, женщины простой, любящей, чистой сердцем. Ермолова была великолепна в роли Негиной в «Талантах и поклонниках». Зрители не могли сдержать слез, когда актриса в знаменитой сцене чтения письма Мелузова произносила: «Душа полна через край, сердце хочетперелиться».

В ранней юности Ермолова любила «Грозу», причем играла в ней прекрасно; но со временем роль Катерины перестала ей нравиться, она с неудовольствием в день спектакля говорила: «Ах… опять „Грозу“ играть…»

Поражает творческий диапазон актрисы. С равным успехом Ермолова играла римскую императрицу Мессалину в пьесе Аверкиева «Смерть Мессалины», еврейку с пламенной душой – Юдифь в трагедии Гуцкова «Уриэль Акоста» и молодую школьную учительницу Верочку Лонину в комедии Островского и Соловьева «На пороге к делу». У Марии Николаевны был «от природы поставленный талант», дававший ей возможность переходить от горных вершин трагедии к цветущим долинам комедии.

И все-таки Ермолова была больше актрисой героико-романтического плана. Она выступала в пьесах Шекспира (Офелия, Джульетта, Катарина, леди Анна, Дездемона, Гонерилья, Имогена, леди Макбет), Шиллера (Мария Стюарт), Гюго (Мария Тюдор)… Однако актриса возразила С.Н. Дурылину, когда тот с восторгом назвал ее

«дочерью Мочалова, его единственной наследницей»: «Какая я дочь Павлу Степановичу! Уж пусть я буду его падчерицей, но тогда нужно непременно добавить: Ермолова – внучатая племянница Михаилу Семеновичу Щепкину и живет в доме Щепкина».

"Мария Николаевна Ермолова – это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности, – писал К.С. Станиславский. – Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М.Н. Ермолова давала всегда особенный, духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех…

М.Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими приемами игры, с типичным для нее многожестием, большой порывистостью, подвижностью… с вспышками вулканической страсти, достигающей крайних пределов, с изумительной способностью искренне плакать, страдать, верить на сцене.

Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые ее недостатки обращались в достоинства".

Ермолова на сцене была искренней, трагически правдивой. Надев костюм Сафо, Марии Стюарт или королевы Анны, она с этой минуты жила жизнью только этой женщины, видела все только ее глазами, слушала только ее сердцем…

Однажды на репетиции пьесы Шекспира «Ричард III» Ермолова – Анна стояла у гроба горячо любимого мужа. Слезы застилали ей глаза, она вся – скорбь. Анна с необыкновенным проникновением произносит прощальные слова, устремив свой взор на лицо покойного. Актеры, служащие сцены, замерев, слушают и смотрят на изумительную игру великой артистки.

В перерыве усталая Ермолова садится на стул у кулисы. Вдруг к ней подбегает режиссер и, падая на колени, просит прощения. Мария Николаевна испуганно спрашивает, поднимая его с колен: «Что такое? Что случилось?» – «Простите, каким-то образом в гробу очутилась львиная шкура». – "Я не видела! – отвечала Ермолова.

Всем великим актерам свойственны сомнения и неуверенность в своих силах. О застенчивости и скромности Ермоловой знала вся Москва. «Предложит, кто-нибудь Ермоловой сыграть новую роль, – рассказывает Станиславский, – и Мария Николаевна вспыхнет, вскочит с места, покраснеет, замечется по комнате, потом бросится к спасительной папиросе и начнет нервными движениями закуривать ее, произнося отрывисто своим грудным голосом: „Что это вы! Господь с вами! Да разве я могу? Да у меня ничего нет для этой роли! Зачем это я сунусь не в свое

дело? Мало ли молодых актрис и без меня? Что это вы?!“»

К концу 1890-х годов Ермолова стала чувствовать непосильную усталость от работы в Малом театре. Даже летом стала уезжать в скромные городки немецких курортов и жила там в уединении, наслаждаясь природой и тишиной.

Болезнь дочери в 1898 году заставила ее прожить три летних месяца в Крыму. Она поселилась с дочерью и сестрой мужа в местечке Олеиз. Ермолова страстно любила море, южную природу Крыма, его живописные места…

В Крыму Ермолова познакомилась с доктором медицины Леонидом Валентиновичем Срединым. Образованный, тонко понимавший искусство, он был знаком со многими выдающимися писателями, художниками, музыкантами. Его другом был А.П. Чехов. «За последние двадцать лет я таких людей не встречала…» – признавалась Ермолова в одном из писем.

Дружба Марии Николаевны со Срединым продолжалась до его смерти. В 1908 году она писала Леониду Валентиновичу: «У меня одна мечта – поехать весной в Ялту, забраться к вам на террасу и вместе с вами вспоминать все то хорошее, что мы пережили». Этой мечте не удалось осуществиться… Средин был болен туберкулезом и умер, когда ему было всего 49 лет…

В 1907 году Ермолова решила взять продолжительный отпуск. Ровно через год она снова появилась перед публикой в пьесе Островского «Без вины виноватые». Это был не спектакль, а настоящий триумф актрисы. Зрители стоя приветствовала Ермолову. Спектакль не раз прерывался овациями.

Москва стремилась на «Без вины виноватые», восторженно встречая Марию Николаевну, а она скромно сообщала о себе Федотовой: «Я опять играю, как вам известно, „Без вины виноватые“, очень устаю, сил совсем нет, но удовлетворяет одно, что публика с удовольствием смотрит, и плачет, и смеется».

Ермолова была чрезмерно перегружена работой. В течение многих лет она играла почти ежедневно. Одновременно со спектаклями почти все время шли репетиции. Только по субботам вечером полагался отдых. В свободное время Ермолова предпочитала посещать симфонические концерты. Из русских композиторов она любила М. Глинку. Новые веяния принимала с трудом. У Модеста Мусоргского она видела «отсутствие таланта», а про «Бориса Годунова» писала: «По-моему, это падение, если в музыке слышны проселочные дороги и топот лошадей». В опере Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» ею отмечались лишь холодные идеи. «Мне ненавистно это новое направление, это изображение беспросветного мрака и ужаса жизни. Этой голой правды, одной страшной правды, одним словом, этот „ибсенизм“».

Мария Николаевна много читала. Пушкин, Некрасов, Гоголь, Островский… Никогда у нее не было «страсти коллекционирования». Только разве изображения Жанны д'Арк во всех видах: статуэтки, бронза, гравюры, рисунки, которые ей дарили.

Личная жизнь актрисы складывалась непросто. Отношения с мужем Н. Шубинским свелись к необходимости жить в одном доме ради дочери… Ее большой любовью был известный в Европе ученый. Но оставить семью

ради призрачного счастья она не захотела. Много лет спустя, когда дочь Марии Николаевны выросла и вышла замуж, ее возлюбленный опять предложил соединить с ним судьбу, но, так как эту перемену он связывал с ее уходом из театра, Ермолова отказалась. Все осталось по-старому. Мария Николаевна еще больше замкнулась в себе, встречалась только со старыми друзьями.

В 1920 году был торжественно отпразднован 50-летний юбилей сценической деятельности Ермоловой. Накануне она играла сцену из «Марии Стюарт» (свидание Марии с королевой Елизаветой). Ей первой было присвоено звание «Российской Народной Артистки». Правительство передало ей дом на Тверском бульваре, в котором она прожила большую часть своей жизни. Актриса получила сотни поздравлений со всех концов страны.

После юбилея Мария Николаевна продолжала работать, невзирая на уговоры близких беречь себя. «Разве такое теперь время, чтобы думать о себе?» – отвечала она.

В январе 1921 года Мария Николаевна заболела. По распоряжению Наркомздрава актрисе были предоставлены необходимые лекарства и продукты питания. Ее лечили лучшие профессора, поклонники буквально осаждали дом, чтобы справиться о ее здоровье, и каждый приносил ей все, что мог.

Ермолова поправилась и в декабре 1921 года вышла на сцену в «Холопах». Это был ее последний спектакль.

Актриса все реже появляется на сцене. Накануне своего 70-летия Ермолова писала А.И Южину: «…Я хочу только одного, чтобы в этот вечер все мои товарищи были со мной вместе. Я есть только единица, а надо, чтобы было целое…»

С каждым годом здоровье актрисы ухудшалось. 12 марта 1928 года в 7 часов 14 минут Марии Николаевны Ермоловой не стало.

ДУЗЕ ЭЛЕОНОРА
(1858—1924)

Итальянская актриса. Выступала с огромным успехом во многих странах мира. Играла в пьесах А. Дюма-сына, Г. Д'Аннунцио, М. Метерлинка и др.

Элеонора Джулия Амалия Дузе родилась 3 октября 1858 года в гостинице «Золотая пушка» в Виджевано, ломбардском городке, находившемся в то время в подчинении у Австрии.

Дед Элеоноры, Луиджи Дузе, был последним из крупных представителей комедии дель арте. Отец Элеоноры, Винченцо Алессандро, страстно любил театр и живопись. Его жена, Анджелика Каппеллетто, происходившая из крестьянской семьи, никогда не выступала на сцене. Лишь выйдя за Алессандро, она стала иногда участвовать в спектаклях.

Маленькой труппе, к которой принадлежали Алессандро Дузе и его жена, приходилось все время кочевать с места на место, голодать и переживать вечную неустроенность бродячей жизни бедняков-актеров.

В семь лет Элеонора Дузе уже изъездила вдоль и поперек Ломбардию, Пьемонт, Венецианскую область, Истрию и Далмацию. Еще не научившись как следует говорить, она уже сделала первые шаги на сцене.

Дузе выступала в роли Козетты в «Отверженных» Гюго. После смерти матери двенадцатилетней Элеоноре, как дочери капокомико (руководителя группы), пришлось заменить ее в театре.

Окончательное утверждение молодой актрисы на сцене произошло 1 августа 1879 года после исполнения ею роли Терезы Ракен в одноименной мрачной драме страстей Эмиля Золя. В мае 1881 года Элеонора вышла замуж за актера Тебальдо Кекки.

Некоторые критики сравнивали Дузе с Эме Дюкле, исполнительницей пьес Дюма-сына. Элеонора сразу почувствовала в ней родственную душу и загорелась желанием продолжать ее деятельность, прерванную преждевременной смертью. Дузе возобновила «Жену Клода», «Свадебный визит» Дюма-сына. Затем добилась постановки «Сельской чести» Верга. Эта лаконичная драма привлекла ее простотой формы и глубокой поэзией чувств: «…Две женщины – торжествующая соблазнительница и маленькое доверчивое существо – соблазненная. Вина наглая и вина стыдливая, жестокость красоты и бессилие доброты. Двое мужчин, и ни один из них не встает на защиту жертвы». Премьера спектакля состоялась на сцене театра «Кариньяно» 14 января 1884 года. Многочисленные зрители были охвачены неописуемым восторгом.

Через год, во время гастролей в Риме, граф Примоли прочитал актрисе новую драму Дюма-сына «Дениза». Дузе показалось, что героиня пьесы – это она сама, целомудренная, замкнутая девушка-подросток. Она тотчас приступила к репетициям.

«Дениза» была поставлена на сцене театра «Балле». По окончании последнего спектакля перед театром собралась толпа зрителей, встретившая появление актрисы криками: «Да здравствует Дузе! Да здравствует наша Дузе!» Шумная процессия с бенгальскими огнями проводила триумфаторшу до самого дома.

Летом она с труппой Чезаре Росси отправилась в Южную Америку. Этими первыми заграничными гастролями начались для Дузе бесконечные скитания по свету. Рио-де-Жанейро, Монтевидео, Буэнос-Айрес… Когда у нее спрашивали, какую страну она предпочитает, актриса отвечала: «Переезд».

В это время на долю Элеоноры выпало тяжелое испытание. Чувство, соединившее ее и актера Флавио Андо, неизбежно привело к разрыву с мужем. Тебальдо Кекки остался в Аргентине. Она пообещала погасить его долги и заботиться о содержании маленькой дочери, которая осталась на попечении отца.

В марте 1886 года Дузе создала «Труппу города Рима», директором и премьером которой стал Флавио Андо. В течение шести-семи лет жизнь актрисы протекала, пожалуй, довольно благополучно. Переходя из театра в театр, она от спектакля к спектаклю завоевывала все большую популярность. Итальянский театральный критик Ярро писал: «По-видимому, из всего, что замечаешь в ней, самым своеобразным является жест. В некоторых сценах, особенно в эмоциональных, почти каждое слово у нее сопровождается жестом. Я бы сказал, что ее длинные руки – это крылья разума, которые служат ей, чтобы доносить до каждого зрителя смысл того, что она говорит…»

22 ноября 1888 года, в бенефис Элеоноры в миланском театре «Мандзони», состоялась премьера «Антония и Клеопатры». Спектакль принес Дузе невиданный успех. Однако, счастливо закончив турне по Италии, в последующие месяцы она не смогла найти на родине театра, который пожелал бы пригласить ее. Поэтому снова уехала за границу, где почти целый год играла на сценах Египта и Испании.

13 марта 1891 года состоялось первое выступление Дузе в Петербурге. На сцене Малого театра она играла в «Даме с камелиями». Итальянка заставила зрителей плакать навзрыд над горестными переживаниями Маргерит Готье. На следующий вечер давали «Антония и Клеопатру». Зал был переполнен. То же самое повторялось на всех сорока пяти спектаклях, несмотря на повышенные цены билетов. В тот вечер в зале находился молодой А.П. Чехов. В ночь на 17 марта, то есть сразу после спектакля, он написал своей сестре Марии Павловне: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской „Клеопатре“. Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса! Никогда ранее не видал ничего подобного…»

Затем Дузе выступала в Москве, Харькове, Киеве, Одессе. Повсюду ее встречали с неподдельным восторгом. В Петербурге вышла в свет первая русская монография о Дузе; знаменитый живописец Репин написал ее портрет; ее автографы, репродуцированные с благотворительной целью, раскупались нарасхват.

Первое турне Элеоноры Дузе в России продолжалось почти год. Актриса М.А. Крестовская вспоминала: «Дузе не гримировалась, никогда не надевала париков, не надевала корсета. У нее была такая сильная творческая воля, что ей служило все ее существо: взгляд, губы, брови, лоб, каждое движение. У нее была еще одна особенность – реквизит оживал в ее руках: цветы, письмо любимого человека, обручальное кольцо Норы – все эти вещи жили в ее руках. Но самое главное, что ее отличало от всех актрис того времени, – это то, что она играла не текст роли, а ее подтекст. К.С. Станиславский пришел к этому термину, когда стал ставить Чехова. На губах Дузе вы читали не произнесенные ею слова, в ее глазах – не оформленные в слова, но промелькнувшие мысли».

Дузе интересовалась всем – и наукой, и литературой, и просто жизнью. Она выписывала книги из разных стран и на разные темы, в том числе и философские. Элеонора читала очень много. Сыграв в нескольких пьесах Дюма-сына, она выучила французский язык и вступила с автором в длительную переписку.

В ноябре 1892 года в берлинском «Лессинг-театре» состоялся дебют Дузе в «Родине» Зудермана. На другой день после спектакля автор писал жене в Дрезден: «Это был грандиозный вечер! Там была моя Магда, чистая, светлая… Теперь уже никто не посмеет ее обижать. Рассказать тебе о ее искусстве я просто не в силах. Нашу Магду она видит в идеальном свете, к тому же добавляет от себя тысячи и тысячи находок и всяких откровений…»

Известно, что из уважения к величию смерти Элеонора Дузе избегала показывать ее на сцене. Так и в «Родине» она перенесла сцену смерти отца Магды за кулисы, и зритель догадывался о случившемся лишь

по поведению актрисы, по охватившему ее ужасу и смятению.

В январе 1893 года Элеонора Дузе прибыла в Нью-Йорк. Первое знакомство с городом буквально ошеломило ее. «…И я увидела огромный город, – писала она искусствоведу Риччи, – всюду колеса, экипажи, магазины и странные здания, кругом навязчивая реклама, шум и грохот… Ни единой улыбки живого искусства, ничего, на чем могли бы отдохнуть глаз и душа…»

Дузе выступала в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго и Бостоне. Она не стала продлевать гастроли, поскольку еще раньше заключила контракт с лондонским «Лирик-тиетр».

Свое международное турне она закончила 31 января 1894 года в Мюнхене. Дузе стала признанной властительницей дум в театральной жизни Германии. Г. Гауптман писал: «Для меня она самая великая актриса, более того, она – олицетворение самого искусства». В то время был принят термин «прозрачность», которым определяли все тонкое, нежное, уязвимое. Как раз этого эффекта прозрачности и достигала Элеонора, особенно когда передавала душевное состояние женщин, сломленных жизнью.

В Мюнхене Дузе распустила свою труппу. Расстался с ней и Флавио Андо, который перешел в труппу Лейгеба. Актеры преподнесли Элеоноре трогательный адрес.

В сентябре 1894 года на отдыхе в Венеции Анджело Конти представил Дузе двух поэтов – Габриэле Д'Аннунцио и Адольфо де Бозиса. Встречи в Венеции, разговоры об искусстве буквально опьяняли Элеонору. Ей казалось, что именно Д'Аннунцио создаст для нее произведение, которым она достойно завершит свой путь в искусстве.

Через несколько месяцев, во время короткого отдыха в Венеции, Дузе снова встретилась с Д'Аннунцио. Они говорили об искусстве, о театре, о поэзии, а сердца их уже заключили меж собой тайный договор.

Пригласив на первые роли актера Альфредо де Санктиса, Дузе отправилась в турне по Европе, исколесив ее за год из конца в конец, после чего начались новые гастроли по Америке. В течение всего пребывания в США в 1896 году актрисе оказывались королевские почести. В Вашингтоне президент Кливленд присутствовал на всех спектаклях Дузе и приказал украсить ее уборную розами и белыми хризантемами, цветами, которые она больше всего любила. Изобретатель Томас Алва Эдисон, не пропустивший ни одного спектакля, предложил записать на фонограф последнюю сцену «Дамы с камелиями». Увы, запись не удалась. В Нью-Йорке Элеонора познакомилась с художником Эдоардо Гордиджани и тот вызвался написать ее портрет.

1 июня 1897 года Дузе уже выступает в Париже на сцене театра «Ренессанс». Первый спектакль – «Дама с камелиями». Несмотря на высокую цену за билеты, зал был переполнен. Первые три акта прошли в нервозной обстановке. Начался четвертый акт – апогей страданий и несчастной страсти героини. Здесь Дузе была несравненна. И зал был взят. Спектакль закончился под гром аплодисментов. Среди восторженных криков публики слышался голос Сары Бернар, из своей ложи кричавшей вместе со всеми: «Браво! Браво!»

По просьбе Дузе Д'Аннунцио написал пьесу «Сон весеннего утра». Этот спектакль также имел огромный успех. На премьеру прибыл президент Французской республики Феликс Фор.

В июле 1897 года Дузе рассталась со своей прекрасной квартирой в Венеции и переехала в скромную виллу в Сеттиньяно, неподалеку от Флоренции. В марте следующего года ее соседом стал Д'Аннунцио, поселившийся в Каппончине. Именно тогда он и окрестил домик Дузе именем «Порциункола».

Актриса с успехом играет в «Родине», «Второй жене» Пинеро, «Трактирщице» и «Жене Клода». Она всегда разная, всегда новая, всегда оригинальная.

12 июня 1898 года имя Элеоноры Дузе было присвоено болонскому театру «Брунетти». «Хотелось бы, чтобы он стал храмом подлинного искусства», – сказала она посланцу, сообщившему ей эту приятную весть.

В сентябре 1899 года вместе с труппой Луиджи Рази она отправилась в турне по Швейцарии, Германии, Румынии, Венгрии, Австрии. Дузе писала Д'Аннунцио из Виши: «…Вот я уже в открытом море, снова вечные гостиницы… А ты работай. Благословен Господь, что направляет тебя!.. жизнь скоротечна. Не мешкай же на своем пути…» И, выражая ему свою безграничную преданность, добавляет: «…Я бы хотела отдать тебе всю свою жизнь, чтобы помочь победить тому, что в тебе не должно умереть, – твоему благородству…»

Теперь Дузе играет в основном пьесы своего друга. «Джоконда», «Мертвый город», «Франческа да Римини»… В предисловии к трагедии «Франческа да Римини» Д'Аннунцио посвящал ей следующие строки: «Это она на звонкий мой смычок, скрутивши, новый волос натянула и заново покрыла канифолью, чтобы мощнее звуки издавал…» И в заключение восклицал: «Пусть вечно в тайниках души твоей трепещет, негасим, огонь священный».

Элеонора целых два года посвятила репертуару, состоявшему почти исключительно из его пьес. Упорная неприязнь публики к пьесам Д'Аннунцио создала для Дузе финансовые затруднения, так что ей в конце концов пришлось включить в свой репертуар несколько пьес, обеспечивающих более верный успех. Тем временем Д'Аннунцио за двадцать восемь дней написал свое лучшее произведение для театра – «Дочь Йорио».

Премьера «Дочери Йорио» была назначена на 2 марта 1904 года в миланском театре «Лирико». Дузе попросила отсрочить премьеру на несколько дней. И тут Д'Аннунцио, подталкиваемый нетерпением, отказался перенести день премьеры и поручил главную роль Ирме Граматика.

После успеха «Дочери Йорио» итальянская публика стала относиться к пьесам Д'Аннунцио с большим доверием. Дузе телеграфировала из Рима своей подруге Эмме Гарцес: «Ожидаемая и одержанная победа искупает все… Она ни на день не задержалась, в этом истинное утешение. Так должно было быть». Она всегда верила в успех его драм, семь лет жила этой верой, жертвуя ради нее своим временем, славой, деньгами, желая воздвигнуть пьедестал для его искусства. Играя почти исключительно в пьесах Д'Аннунцио, Дузе осталась без денег, без

репертуара и, более того, – тяжело больной. Убедившись в том, что больше не нужна поэту, она порвала с ним навсегда.

«Остановиться в искусстве – это значит отступить», – говорила она. «Обновление или смерть», – таково было ее кредо. Дузе обратилась к произведениям Шелли. «Какое светлое имя – Шелли! Как он любил жизнь, не искажая при этом истин». Она читает Еврипида. Потом находит и выбирает для постановки «Монну Ванну» Метерлинка, которую Адольфо де Бозис переводит для нее на итальянский.

В мае 1904 года Дузе начинает сезон в миланском театре «Лирико». Она ставит «Даму с камелиями», «Кукольный дом» и «Монну Ванну». В одной из рецензий, посвященных ее выступлению, Лепорелло отмечал, что «романтическая героиня Маргерит Готье благодаря Дузе приобрела новый аромат юности и элегантности». Заслуга в том, что Маргерит Дузе помолодела, отчасти принадлежала, несомненно, Жану-Филиппу Ворту. Дузе познакомилась с ним во время своего пребывания в Париже в 1897 году. С тех пор он до конца жизни остался ее преданным другом, бескорыстным и горячим помощником.

Успех на сцене и хорошие сборы как будто способствуют тому, что у нее снова появляется вкус к жизни: она элегантно одевается, встречается с друзьями, бывает в среде писателей и артистов, оказывая покровительство молодым и малоизвестным.

Дузе играет в Лондоне. На сцене «Уолдорф-тиетр» она выступила во «Второй жене». Успех был невиданный. Бернард Шоу писал: «Дузе заставляет поверить, что разнообразие ее поз и прекрасных движений неистощимо. Все идеи, малейший оттенок мыслей и настроения выражаются ею очень тонко и в то же время зримо…»

В течение четырех лет Дузе играет главным образом за границей и почти исключительно в пьесах Ибсена – в «Росмерсхольме», «Гедде Габлер», «Женщине с моря», наконец, в «Йуне Габриэле Боркмане». Ибсен стал ее добрым гением, ее светочем, поддержкой в ее трудной жизни.

«Кто-нибудь из других актрис мог бы, наверное, сыграть Гедду с большей точностью. Но ни одной из них никогда не под силу подняться до тех высот, до каких поднимается Дузе», – писал известный немецкий критик Альфред Керр. Возможно, в одиночестве Гедды, в ее ненависти к окружающему миру филистерства Элеоноре виделось какое-то отражение ее собственной духовной драмы.

«Вся жизнь была для меня дебютом, – заметила однажды Дузе, – и когда после спектакля в Берлине я смогла сказать то, что, мне кажется, никогда уже больше не смогу сказать: „Духи Росмеров, облагораживая душу, разрушают счастье“, – после этого я поклялась в душе, что уйду со сцены». Правда, из практических соображений она продолжила гастроли. 1 февраля 1909 года Дузе сыграла в «Женщине с моря». Спектакль шел под нескончаемые овации. Затем она уехала в Берлин и после нескольких спектаклей в зените славы оставила сцену.

Дузе без особого успеха пыталась создать на свои средства «Библиотеку для актрис». Во время войны она посылала солдатам книги, одежду и многое другое, а в 1916 году отправилась в район боевых действий, чтобы выступать во «Фронтовом театре». Когда затея провалилась, Дузе помогала солдатам писать письма, ухаживала за

ранеными.

В том же году Элеонора Дузе по просьбе актера Фебо Мари и компании «Амброзио-фильм» снялась в фильме «Пепел». «Эта работа полна для меня очарования, и я принимаюсь за нее с таким увлечением. Как я могла на целых пять лет забыть о своей душе!» – писала актриса. Во время съемок она больше всего боялась «крупных планов», которые казались ей всегда нескромными, и молила, чтобы ее оставляли в тени, снимали в манере Гриффита, без подчеркнутых ракурсов.

После окончания войны Дузе переехала в Англию, к дочери. Но, оставшись почти без средств, вернулась в театр.

Она отказалась от грима и парика. «Я появляюсь перед зрителями, не скрывая своего лица, на котором они увидят следы усталости, не пряча своих морщин и седины. Если они примут меня такой, какая я есть, я буду рада и счастлива. Если же нет, я снова вернусь в свое одиночество», – говорила Дузе.

Первый спектакль – «Женщина с моря» – состоялся 5 мая 1921 года в Турине. При появлении Дузе весь зал поднялся с мест, и раздался такой ураган аплодисментов, что растроганная актриса несколько секунд не могла прийти в себя. То же самое повторилось и в конце спектакля. Это был незабываемый триумф, который сопутствовал Дузе и в Милане, и в Генуе, и в Риме.

И снова – гастроли. «Чтобы не умереть, нужно жить», – написала она в одном из писем и приняла приглашение выступить в Лондоне. Затем была Вена и последние гастроли по Америке.

В Нью-Йорке ее встретили как королеву – движение на улицах огромного города замерло, пропуская ее автомобиль, направлявшийся в отель «Маджестик» в сопровождении почетного эскорта конных полицейских.

На первом спектакле – «Женщина с моря» – огромный зал «Метрополитен» был переполнен. Дузе вышла без грима, совершенно седая… Публика пребывала в растерянности… Но при первом же звуке ее голоса поднялись потрясающие аплодисменты и крики: «Да здравствует Дузе! Браво!» «И через несколько минут, – вспоминает немецкая актриса Ирэна Триш, – седина была забыта, и вся духовная красота Дузе встала во всем ее блеске. Успех был безумный; такого успеха она еще не имела в Америке, даже будучи молодой».

5 апреля 1924 года, приехав на спектакль в Питтсбург, актриса, из-за фатальной ошибки шофера, оказалась у театра слишком рано. Двери были еще заперты, шел проливной дождь. Она почувствовала себя плохо, но все равно играла. Заключительные слова пьесы Марко Прага «Закрытая дверь»: «Одна, одна» – были последними словами, сказанными ею на сцене. На следующий день Дузе слегла. «Сейчас я не боюсь умереть, только не оставляйте меня умирать вдали от Италии», – молила она.

В пасхальный понедельник 21 апреля 1924 года, в час ночи, Элеонора Дузе обрела бесконечный покой… По указанию правительства тело великой актрисы привезли в Италию и похоронили в Азоло, «между Монтелло и Граппа», как она хотела.

КОМИССАРЖЕВСКАЯ ВЕРА ФЕДОРОВНА

(1864—1910)

Российская актриса. Работала в Александринском театре, в 1904 г. создала свой театр современного репертуара, позднее – символистской ориентации. Роли: Лариса («Бесприданница»), Нина Заречная («Чайка»), Рози («Бой бабочек»), Магда («Родина»), Варя («Дикарка»), Нора («Кукольный дом»), Беатриса («Сестра Беатриса») и др.

Вера Федоровна Комиссаржевская родилась 27 октября (8 ноября) 1864 года в Петербурге. Ее отец, Федор Петрович, за двадцать лет сценической деятельности стал популярнейшим лирическим тенором, затем педагогом. Мать Веры, Мария Николаевна, дочь командира Преображенского полка Шульгина, тайно обвенчалась с Комиссаржевским. Шульгин отрекся от дочери и ушел в отставку.

Старшая дочь, Вера, была любимицей в семье. Гувернантка выучила ее считать, а затем и читать. В доме Комиссаржевских часто бывали известные актеры, певцы, педагоги. Федор Петрович особенно подружился с композитором Модестом Мусоргским. Вера сочиняла, играла и даже пела в домашних спектаклях. В десять лет ее отдали в частную гимназию Оболенской. У девочки была прекрасная память, она заучивала стихи с первого чтения. Она легко увлекалась новым предметом, но так же легко оставляла его. Учителя считали ее ленивой.

Федору Петровичу порой казалось, что гимназия плоха, и он переводил девочку в частный пансион. Затем забирал ее домой, уверяя себя, что домашние учителя лучше гимназических. Вера училась в гимназии Коломенской, Петербургской, была пансионеркой Ивановского училища. Всю жизнь потом она чувствовала недостаток образования.

Когда ей было тринадцать лет, отец ушел из семьи и женился на княжне Курцевич. Мария Николаевна осталась с тремя дочерьми в Вильно, в своем небольшом поместье. Вера училась в Виленском институте благородных девиц.

Будущее светской барышни разумелось само собой – поклонники, женихи, замужество. Первое же сильное чувство сделало ее женой графа В.Л. Муравьева, художника-пейзажиста. Брак длился всего два года (1883—1885). Чуть ли не с первых же дней совместной жизни начались жестокие размолвки и ссоры. Муж оказался пьяницей и подлецом, соблазнившим ее старшую сестру Надежду (она родит от него ребенка). Когда произошел разрыв, Комиссаржевская пыталась отравиться, затем перенесла тяжелый психический недуг. «Тогда случилось со мной что-то ужасное. Я сошла с ума и была в сумасшедшем доме целый месяц», – вспоминала Вера Федоровна.

Несколько лет безнадежности, отчаяния, томительного безделья. И каждый последующий год с болезнями и нуждой был похож напредыдущий.

В 1887 году, лечась на водах в Липецке, она познакомилась с Сергеем Ильичом Зилоти, морским офицером, поклонником театра и музыки. На правах жениха (брак этот не состоялся) он привозит Веру в свое родовое имение Знаменка Тамбовской губернии, где жили две его сестры и четыре брата. Комиссаржевская подружилась с младшей из сестер, Марией Ильиничной. По вечерам они пели модные тогда цыганские песни.

Доктора требовали, чтобы друзья подыскали Вере Федоровне дело, которое могло бы захватить ее. Таким делом стал для нее театр. Комиссаржевская начала брать уроки у прославленного артиста Александринского театра и педагога Владимира Николаевича Давыдова. Самобытность ученицы, заложенная в самой природе ее дарования, была очевидна. Давыдов посоветовал ей поступать в театральное училище.

Осенью 1890 года Вера и ее сестра Ольга приехали к отцу в Санкт-Петербург (к тому времени он расстался с княжной). Девушки посещали оперный класс Общества искусства и литературы, который вел Федор Петрович. В феврале 1891 года Общество выпустило свой программный спектакль – «Плоды просвещения» Л. Толстого. Вера под псевдонимом Комина сыграла роль Бетси. Но после того как Комиссаржевский покинул училище, сценическое образование его дочерей закончилось.

Вера поехала в театр Новочеркасска к антрепренеру Н.Н. Синельникову. Дебют ее состоялся 19 сентября 1893 года в спектакле «Честь» Г. Зудермана. За пять месяцев Комиссаржевская сыграла в пятидесяти восьми новых пьесах. Каждые два-три дня – премьера, часто в течение одного вечера – два спектакля. Днем репетиции, а по ночам – зубрежка ролей. Редкая рецензия пропускает ее имя. Через три месяца после дебюта авторитет ее бесспорен. «Игру Комиссаржевской нельзя назвать искусством – это сама жизнь», – писала газета «Донская речь».

Покинув Новочеркасск, Комиссаржевская едет на гастроли по приглашению Тифлисского артистического общества и выступает в комедиях «Денежные тузы», «Сорванец», «Летняя картинка». После Тифлиса она играет в дачном театре в пригороде Петербурга Озерках. Летом 1894 года Комиссаржевская исполнила четырнадцать новых драматических ролей. Об ее успехе много говорили в столичных театральных кругах. Однако она отказалась перейти на императорскую сцену и продолжила карьеру в Виленском театре, где ей был обещан выбор ролей.

Там она пользуется успехом. «Получила я от публики серебряный лавровый венок с надписью „Таланту от ее поклонников“», – сообщает Комиссаржевская в одном из писем. Особенно отмечают ее исполнение роли Рози в пьесе Г. Зудермана «Бой бабочек».

Историк, бывший дипломат С.С. Татищев предлагает ей руку и сердце. Большой любитель искусства, он ценил в ней актрису, помог поступить на Александринскую сцену. Но она отказывает поклоннику. «Искусству… я принадлежу безвозвратно, бесповоротно, всеми помышлениями, и чувству этому не изменю никогда ни ради кого и ни ради чего – разве сама в себе получу полное разочарование». Этим словам она осталась верна.

В феврале 1896 года Вера переехала с матерью и сестрой Ольгой в Петербург. 4 апреля Комиссаржевская появилась на сцене Александринского театра в роли Рози. «Дебют прошел блистательно», – писала актриса своей знакомой.

17 сентября 1896 года, суеверно приурочив важный для нее спектакль ко дню своих именин, Комиссаржевская выступила в роли

Ларисы в «Бесприданнице» Островского.

Ее Лариса – хрупкая, застенчивая, неяркая. Говорит тихо и просто, держится так, что всем становится ясно, как она несчастна в этом мире и несчастна давно. В авторских указаниях Островского говорится, что Лариса поет известный романс Глинки «Сомнение». Вера Федоровна заменила его более подходящим по смыслу драмы старинным итальянским романсом «Он говорил мне…»

Комиссаржевская показывает духовную трагедию героини. Паратов обманул Ларису, растоптал мечты о человеческом счастье. Жить ей теперь невыносимо. Лучше умереть, чем прозябать среди подлости и обмана. Пусть смерть, но в ней – свобода. Идеал новой женщины, рвущейся к счастью, свободе и свету, стоял перед Комиссаржевской. И это было новым рождением пьесы.

Успех был полным. «Бесприданница» на много дней заняла воображение театрального Петербурга. Достать билет на этот спектакль было практически невозможно.

Ровно через месяц, 17 октября, Комиссаржевская произнесла знаменитое: «Я – чайка… Нет, не то… я актриса». Биографии актрисы и ее героини Нины Заречной пугающе совпадали. Несчастная, одинокая Нина твердо произносит: «Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Комиссаржевской казалось, что эти слова принадлежат ей. После репетиций Чехов писал: «Комиссаржевская играет изумительно». Впоследствии он вспоминал: «Никто так верно, так правдиво, так глубоко не понимал меня, как Вера Федоровна… Чудесная актриса».

Второй свой сезон в Александринском театре Комиссаржевская начала ролью Сашеньки в «Иванове» Чехова. Сыграла она Сашеньку жизненно, правдиво и оригинально, возвратив молодость этой ранней пьесе Чехова.

Тему спасения гибнущей молодости, борьбы за ее право на счастье и честность актриса продолжила в роли Наташи Бобровой в спектакле «Волшебная сказка» И. Потапенко. Артист М. Сазонов, занятый в спектакле, так объяснял громадный успех средней пьесы: «Ее Наташа была вся прорыв и протест. Воздействие Комиссаржевской на зрителя можно было сравнить только с воздействием на общество Льва Толстого и А.П. Чехова. Писатели покоряли ум читателя; Комиссаржевская неотразимо действовала на чувство. Она заставляла чужие сердца биться так же страстно и негодующе, как билось ее собственное сердце».

Свой первый бенефис на Александринской сцене она получила в конце третьего сезона – 18 февраля 1899 года. Комиссаржевская выбрала роль Вари в пьесе «Дикарка». Актриса блистала своим комедийным мастерством. Публика была в восторге.

Во время работы в Александринском театре у Комиссаржевской складываются близкие отношения с главным режиссером Евтихием Павловичем Карповым. Но творческие разногласия постепенно приводят и к разрыву личному. Он боготворил Островского и упрекал Веру за отказ от роли Марьи Андреевны («Бедная невеста»), считая, что актриса «стремилась изображать типы, исковерканные нарочными эффектами». В свою очередь Комиссаржевская была недовольна своим репертуаром. В январе 1899 года она писала Чехову: «Я играю без конца, играю вещи,

очень мало говорящие уму и почти ничего душе, – последняя сжимается, сохнет, и если и был там какой-нибудь родничок, то он скоро иссякнет».

Комиссаржевской кажется, что настоящим экзаменом для таланта должна стать классика. 8 февраля 1900 года актриса сыграла Дездемону, а через несколько дней выступила в повторном спектакле с участием итальянского трагика Т. Сальвини. В памяти Комиссаржевской остались его слова: «Она не чувствует трагедии». Две неудачи в шекспировском репертуаре (Комиссаржевская также играла Офелию в «Гамлете») заставили актрису отказаться от мечты сыграть Джульетту.

Весной 1900 года группа актеров Александринского театра отправилась на гастроли в южнорусские города. Ведущими актерами были Варламов, Комиссаржевская и Ходотов. Николай Ходотов, подчинившись духовному авторитету Веры Федоровны, был послушным, податливым учеником. Она любовалась им. Он был влюблен в нее. Ей было 36 лет, ему – 22. Сближение произошло со стремительной быстротой. Если для Комиссаржевской это был самый «большой роман», то для молодого Ходотова – самое значительное событие в его биографии. Через четыре года, открыв свой театр, она разорвет с ним отношения…

30 января 1901 года в свой второй и последний бенефис на Александринской сцене Комиссаржевская сыграла роль Марикки в пьесе «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана. «Я буду играть непонятное, чуждое, одинокое существо», – говорила Комиссаржевская. Но Вера Федоровна показала Марикку не только несчастной, но и протестующей. Защищая себя и любимого в жестокой схватке с жестокой жизнью, Марикка вынуждена следовать волчьим законам.

В феврале 1902 года на Александринской сцене был поставлен «Фауст» с Комиссаржевской в роли Маргариты. Газеты шумно возвестили об удаче актрисы: «Где же скрывалась до сих пор такая огромная сила таланта, страсти, правдивости, глубины и вдумчивости?» Ею восхищается Станиславский. Ермолова, взволнованно повторяя: «Ну разве можно так играться», – приносит за кулисы цветы. Каждый новый спектакль превращался в триумф актрисы.

Заветная мечта создать собственный театр заставляет Комиссаржевскую уйти из Александринского театра и вести переговоры по поводу гастролей с антрепренерами С. Сабуровым и А. Кручининым. Актриса будет играть с 15 сентября 1902 года до 15 мая 1903 года. Новинкой гастрольного сезона была пьеса Зудермана «Родина». Комиссаржевской дорога сердечная чистота героини, способность не только чувствовать, но и думать.

В начале 1903 года она сыграла новые роли – Вари («Вопрос» А. Суворина) и Анны Демуриной («Цена жизни» В. Немировича-Данченко). В эти роли актриса вкладывает столько «неподдельного отчаяния, что в театре витает ужас». Об исполнении Анны Демуриной писали: «Словно струна нежная и мелодическая зазвучала со сцены и, не находя себе вокруг сочувственного отклика, звучала все тоскливей и тоскливей, пока не зазвенела порывом безумного отчаяния, надрывом всех сил души».

15 сентября 1904 года на Итальянской улице в театре «Пассаж» трагедией К. Гуцкова «Уриель Акоста» открыла Вера Федоровна свой театр. Она отказалась назвать театр своим именем. Сознательно поставила

первым спектаклем «Уриеля Акосту», в котором не была занята, чтобы показать работу ансамбля.

«Кукольный дом» был вторым спектаклем Драматического театра. Его премьера в Петербурге состоялась 17 сентября 1904 года. Известный критик Ю. Беляев считал «Нору» «чуть ли не лучшей ролью» артистки. По впечатлению Беляева, Комиссаржевская «пронизала рассуждения автора могучим трепетом своего чувства, – протест преобразила в выстраданное, в живую боль. В скорбных речах Норы – Комиссаржевской была тонкая правда, прекрасная художественная отгадка».

10 ноября 1904 года состоялась премьера «Дачников» Горького. «Варвару Комиссаржевская играла совершенно изумительно, – вспоминала актриса М.Ф. Андреева. – Весь театр был потрясен». Сама Комиссаржевская, по воспоминаниям брата, роль Варвары не любила, но понимала ценность пьесы для жизни театра. В октябре следующего года театр показал горьковский спектакль «Дети солнца». «Комиссаржевская вложила в роль Лизы все свои нервы, всю вибрирующую гамму своего задушевного голоса, всю скорбь и неудовлетворенность жизнью, столь подходящие и близкие ее дарованию», – писал Н.П. Ашешов.

Начав первый сезон в своем театре Норой, Комиссаржевская завершила его другой ибсеновской героиней – Гильдой («Строитель Сольнес»). Сольнеса играл Бравич. Зрительский успех был большим.

Драматический театр включал в свой репертуар и классику, что было вызвано стремлением сохранить коронные роли Комиссаржевской. В то же время театр нуждался в собственном художественном направлении. В мае 1906 года Комиссаржевская подписывает договор с молодым режиссером В.Э. Мейерхольдом. Ее театр переезжает в новое помещение на Офицерской. Вера Федоровна с оптимизмом смотрит в будущее.

Сезон 1906/07 года знаменовал собой открытие символистского театра в России. За четыре месяца показали десять спектаклей. Однако ни одна роль мейерхольдовской поры, кроме Беатрисы в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, не принесла радости Комиссаржевской. Играя Беатрису, она не изменила себе. Вера Федоровна снова выступала в защиту обиженных, несчастных. И смерть Беатрисы становилась не поражением ее, а ярким протестом против грубости, пошлости, жестокости жизни.

Комиссаржевская чувствовала растущую неудовлетворенность. Театр терял зрителя, долги росли. Вера Федоровна не понимала, что лучшие символистские спектакли не нуждались в больших талантах. Поэт А. Белый высказался категорично: «…самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать: было бы жаль губить ее талант».

В начале сезона 1908/09 года провалились еще два спектакля в постановке Мейерхольда – «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка и «Победа смерти» Ф. Сологуба. Комиссаржевская предложила Мейерхольду покинуть театр. Недовольный режиссер призвал Веру Федоровну к суду чести, но потерпел поражение по всем пунктам предъявленного обвинения.

В репертуаре Драматического театра остались «Победа смерти», «Пробуждение весны», «Вечная сказка», «Гедда Габлер», «Жизнь Человека» и даже не любимая актрисой «Свадьба Зобеиды». Современники вспоминают слова Комиссаржевской о последних годах работы: "Мне нечем больше жить на сцене. Я потеряла свое прежнее "я", а

нового не нажила. Играть затем, чтобы доставлять публике удовольствие, я не в силах". Друзья замечали, что ее творческая энергия начала иссякать.

Комиссаржевская понимала, что руководитель театра из нее не получился. После разрыва с Мейерхольдом она обратилась за помощью к поэту-символисту В.Я. Брюсову.

В дневниках Брюсова есть такая запись: «1907, осень, 1908, весна. Встреча и знакомство и сближение с Комиссаржевской. Острые дни и часы. Ее приезды в Москву. Перевод „Пеллеаса и Мелизанды“. Позднее в Петербурге на первом представлении пьесы. Замечательная ночь. Перевод „Франчески да Римини“. Напряженнейшая работа трех недель. Разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом. Невозможность поставить пьесу. Весною мое сближение с Ленским. Обещаю ему „Франческу“. Неудовольствие Комиссаржевской».

Ощущение кризиса определило отношение актрисы к поэту. Она видит себя несчастной сестрой Беатрисой. Память о прошлых мятежных настроениях живет в предсмертном бунте монахини. Именем страдающей Беатрисы называет себя Комиссаржевская в письмах к Брюсову. В этих письмах переплелись отношения интимные и деловые. Ее эмоциональность, активность, призывы, рожденные предчувствием близкой катастрофы, тронули в Брюсове поэта. Его ответы – прекрасные стихи.

Дороги их расходятся. Оба почувствовали кризис символизма, и каждый по-своему отошел от него. Вновь оживленно шла переписка. Вновь появлялись стихотворения. Но отношения приняли узколичный характер.

Наступил последний, самый горестный период жизни актрисы. Все заботы последних двух лет сосредоточены на поддержании материальных дел театра. Решено было ехать в Америку. Гастроли проходили с 15 марта по 2 мая 1908 года и показались актрисе дурным сном, хотя сама она пользовалась большим успехом у публики. Корреспондент «Ивнинг джорнал» писал о Комиссаржевской: «Она самая большая актриса в настоящее время в Нью-Йорке. Она одна из великих актрис мира. Не заставляйте ее ждать признания, как ждала Дузе. Профессора драматических университетов, ведите своих учеников и сами идите учиться в русский театр».

Новый сезон начали в Москве. Выступали весь сентябрь. За старое ее хвалили, за новое ругали. За последние два сезона в ее театре появились «Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио и «Юдифь» Ф. Геббеля. Театр оставался верен символизму.

Актриса возобновляла «Дикарку», «Бесприданницу», «Родину». Зрители радовались встрече с обычной Комиссаржевской. Шумно и торжественно прошел пятнадцатилетний сценический юбилей актрисы. 17 сентября 1908 года она играла на сцене Эрмитажа в Москве «Дикарку». Она приняла бесчисленные делегации, получила сотни телеграмм, сцена утопала в цветах.

Комиссаржевская пытается работать над новыми образами в реалистической манере. Так, после Франчески да Римини она играла Элину («У врат царства» К. Гамсуна), а рядом с Юдифью появляется Мирандолина («Хозяйка гостиницы» К. Гольдони).

Сезон закончили в феврале сотым представлением «Кукольного дома». Был триумф, после которого она вместе с труппой отправилась на

четырехмесячные гастроли по городам Сибири. Но поездка не принесла радости. Комиссаржевская тяжело заболела воспалением среднего уха, чудом избежала операции, едва не сорвав все спектакли.

Через два месяца после начала сезона 1909/10 года Комиссаржевская решила уйти из театра. У нее возникла идея создания театральной школы для воспитания нового актера. «Новый театр возможен только с новыми людьми. Их надо воспитывать. Театр закрою, всю себя посвящу созданию школы драматического искусства». Правда, она пообещала завершить запланированные гастроли.

Киев, Харьков, Одесса, Тифлис, Баку, Ашхабад, Самарканд, Ташкент… Последней вестью от Комиссаржевской, которую получил Белый, был проспект гастролей с февраля до мая 1910 года. На обороте актриса написала: «Я верю. Я буду ждать».

Увы, ее надеждам не суждено было сбыться. 10(23) февраля Комиссаржевская умерла в Ташкенте от черной оспы. «Бой бабочек» оказался последним спектаклем в ее жизни. Похороны были всенародными. Над могилой в Александро-Невской лавре выступили с прощальным словом друзья, студенты, писатели, актеры, общественные деятели. В России после Павла Мочалова и Мартынова не было похорон более торжественных и многолюдных.

МОСКВИН ИВАН МИХАЙЛОВИЧ
(1874—1946)

Российский актер. С 1898 г. в МХТ. Роли: Федор («Царь Федор Иоаннович»), Протасов («Живой труп»), Лука («На дне»), Пазухин («Смерть Пазухина») и др. Снимался в фильмах: «Поликушка», «Коллежский регистратор» и др.

Иван Михайлович Москвин родился 6(18) июня 1874 года в Москве, на Ильинке, в маленьком домике родителей – отца Михаила Алексеевича, часовых дел мастера, и матери Дарьи Павловны. Жили бедно, в семье было восемь человек, и гимназию одолел только младший сын, Михаил (народный артист СССР М.М. Тарханов), а старший, Иван, окончил в 1890 году Городское училище и рано пошел «в люди». Он служит «на побегушках» в магазине купца Калашникова, потом поступает на чугунолитейный завод весовщиком чугуна и приемщиком заказов…

Вместе с сестрой он ходил на богомолье за семьдесят с лишним верст. Москвин вспоминал, что, путешествуя «еще мальчишкой, с сестрой, по образу пешего хождения» в Троице-Сергиеву лавру, он встречал сотни всевозможных странников, «родоначальников» его Луки из «На дне».

Когда он, невысокий худой подросток с неприметной внешностью, увлекся театром и решил посвятить себя сцене, его первая попытка потерпела крах. Осенью 1893 года на экзаменах в Императорское театральное училище при Малом театре Иван Москвин стал читать «Песнь о Вещем Олеге» – и на четвертом стихе услышал традиционное: «Довольно, благодарим вас…»

Москвин, правда, проявил упорство и через две недели поступил в Филармоническое училище.

Опытнейший педагог Немирович-Данченко считал своего ученика неспособным и после нескольких месяцев занятий предупредил, что вряд

ли он будет пригоден для театра. Только заметив его в какой-то совсем выходной роли, учитель сказал: «Э-э-э, нет, кажется, вы малый с хорошим дарованием!»

На выпускных экзаменах 1896 года Немирович-Данченко поручил Москвину роли, диаметрально противоположные по внешним и внутренним особенностям. 25 февраля он играл доктора Ранка в «Норе» Ибсена и Мишу Бальзаминова в комедии Островского «Праздничный сон до обеда». А на другой день в пьесе Шпажинского «В старые годы» Москвин исполнил роль пожилого обедневшего дворянина.

«За два спектакля, – писал Н. Эфрос, – он сыграл три такие различные роли, как доктор Ранк, Бальзаминов и Чириков. Ведь это полюсы! Чтобы справиться с такой задачей, как это сделал названный ученик, нужна большая способность отрешаться от себя, вживаться в роль, жить чужой жизнью и давать ее чувствовать другим. А это – синоним сценического дарования. Во всех трех ролях была цельность, почти законченность».

Даже крайне скудный материал о москвинском Ранке позволяет говорить о таких качествах начинающего актера, как внешняя простота, за которой угадывается душевная боль, постоянный «внутренний монолог», искусство подтекста.

Весной 1896 года Москвин поступает во временную труппу, которая должна играть в Тамбове. После успешных гастролей он получил приглашение в Ярославль, в труппу З.А. Малиновской. За сезон 1896/97 года Москвин сыграл семьдесят семь ролей! Ярославские критики прочат молодому актеру большое будущее, отмечая и «чувство художественной меры», и разнообразие грима, и серьезность решения образов наряду с юмором и непринужденностью комизма.

В мае 1897 года Москвин уже играет в солидном подмосковном театре в Кускове. Ровно два месяца, с 9 мая по 10 июля, дачники Кускова и окрестностей смотрят «фарсы», «пословицы», «шутки», в которых непременно участие Москвина.

Жизнь в Кускове привлекает Ивана Михайловича близостью Москвы, столичных театров. К тому же в драматическом классе на Большой Никитской учится Любовь Васильевна Гельцер. Ее отец – знаменитый «характерный» артист балета. Москвин принят Гельцерами как свой еще в студенческую пору. Свои послания Любочке он подписывал: «Москвинчик».

Следующий сезон актер проводит в театре Корша в Богословском переулке, после чего принимает приглашение Немировича-Данченко, создававшего новый театр.

14 октября 1898 года, в спектакле «Царь Федор Иоаннович», которым открылся Художественный театр, Москвин сыграл главную роль. Покорив театральную Москву, он как бы утверждал своим исполнением роли Федора Иоанновича новый тип актера – актера Художественного театра.

Настаивая на том, чтобы из шести претендентов на роль Федора был выбран Москвин, Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Федор – Москвин и никто лучше него… Он и умница, и с сердцем, что так важно… и симпатичен… Расспросите филармоничек, как он играл Ранка в „Норе“ – труднейшую роль, и как всех трогал!»

После премьеры «Московские ведомости» сообщали: «Г-н Москвин в точности исполнил завет автора. Он полюбил Федора и воспринял его в свою душу. Оттого так душевно его исполнение. Г-н Москвин прямо живет на сцене».

«Федор» стал «кормильцем театра», по выражению Станиславского; этим спектаклем открывали каждый сезон. Москвина берегут как исполнителя роли Федора, правда, он участвует почти в каждой премьере. После «Трех сестер» А.И. Куприн писал: «Москвин из маленькой роли [Родэ] артиллерийского офицерика делает чудо. Именно такой милый, веселый, картавый подпоручик есть во всякой артиллерийской бригаде».

В двадцать восемь лет Москвин получил роль Луки в пьесе Горького «На Дне». Роль он полюбил сразу. «В Луке Москвина поражала чуткая, пристальная наблюдательность и способность художественного обобщения. Было такое впечатление, что для всего Луки художник написал предварительно сотню этюдов „бродячей Руси“, с придорожной „странной братии“, бороздившей русские проселки», – отмечал критик С.Н. Дурылин.

Вопреки указаниям Горького, что Лука страшнее самых страшных врагов человечества, актер создал своего Луку, увидел в нем доброе человеческое начало, разглядел за его утешительством призыв к лучшему, еще сохранившемуся в душах людей, чтобы сами они попробовали выбраться со дна жизни. Трактовка Москвина стала преобладающей на русской сцене.

В 1904 году в семье Москвиных родился первенец, названный Владимиром в честь Немировича-Данченко. В том же году Иван Михайлович получил роль конторщика Епиходова в пьесе Чехова «Вишневый сад». Критик Я. Смоленский хвалил его в «Биржевых ведомостях»: «Живой человек, а не актер. Московские художники умеют играть даже тогда, когда молчат и другие персонажи ведут действие. Так играл г-н Москвин, – всегда, когда он появлялся на сцене, угадывалась и смешила совершающаяся в душе Епиходова молчаливая трагикомедия ревности».

В 1906 году Художественный театр гастролировал за рубежом. В иностранной прессе чаще всего назывались два имени – К.С. Станиславского и И.М. Москвина. «Нужно запомнить его имя, Москвин, и можно спокойно забыть пятьдесят имен наших великих, – писал об актере венский критик. – Он принадлежит к золотой книге сценического искусства». Берлинские зрители воспринимают «Федора» как спектакль гениальной режиссуры и гениального актера. «Мне кажется, я видел кусок истории», – восхищался берлинский критик А. Керр.

О жизни в Берлине писал Немирович-Данченко: "Один из наших артистов, несших наиболее тяжелый груз, находился в тревожном ожидании известий из Москвы и с особенным подъемом играл в тот вечер, когда получил от жены телеграмму: «Родила тебе здорового сына». Артист был Москвин. Сына, рожденного в Москве в 1906 году, назвали Федором.

Москвину было тогда тридцать с небольшим, в спектаклях МХТ он сыграл двадцать пять ролей. Его трудно было назвать комиком или трагиком, характерным, бытовым актером или «неврастеником» – ни одно из этих определений не вместило бы его многостороннее дарование.

Сегодня он был чеховским Епиходовым или горьковским Лукой, завтра – царем Федором, Загорецким в «Горе от ума», Освальдом из «Привидений» Ибсена, Арнольдом Крамером из пьесы Гауптмана. И все же ему были ближе роли русского репертуара. И даже эпизодическая роль Голутвина в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» будет сыграна им так значительно, с такой свободной легкостью, что встанет в ряд с ролями главных исполнителей спектакля.

Среди московских типов, возникающих в комедии, Голутвин самый никчемный, – мотающийся по Москве репортеришко. Но рецензенты выделяют работу актера. «Великолепен и Голутвин г-на Москвина, с его потертым джентльменством. Фигура сделана с поистине блестящим юмором, нарисована рукой настоящего виртуоза. Изумляешься всему: его манере держаться, говорить, его гриму и движениям. Этот маленький эпизодический персонаж вырастает до размеров большого художественного создания», – писал критик Лоренцо в «Одесских новостях».

В 1910 году Немирович-Данченко поставил «Братья Карамазовы». В творчестве Москвина небольшая роль штабс-капитана Снегирева была событием, которое заставило вновь заговорить о его трагическом таланте, а главное – «о его большой душе, способной переполняться великой жалостью к человеку и великим гневом за его искаженный, изломанный обидою облик».

23 сентября 1911 года Москвин предстал в образе Федора Протасова в спектакле «Живой труп» Л. Толстого. "Федя Протасов – запутавшийся в жизни человек. Сам Толстой очень ясно показывает, к чему должен идти актер. Федя сам говорит о непротивлении злу, о том, что нужно не мешать людям жить, что надо приносить во имя этого жертвы. «Себя убрать, никому не мешать, даже симулировать смерть, чтобы жене было легче жить с человеком, которого она по-настоящему любит, – и таким было сквозное действие этой роли», – писал Москвин. В жизни актера Федя Протасов – важнейшая роль, где осуществлено истинное слияние личности исполнителя и авторской воли. Москвин сливался со своим Федей, слушая цыган, заливая водкой стыд и тоску, переживая его жизнь и его смерть словно свою.

В начале декабря 1914 года, когда уже стали привычны сводки с фронтов Первой мировой войны, Художественный театр показал спектакль «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина. Герой Москвина, купеческий сын Прокофий Пазухин, отрешенный от наследства полуживой паралитик, остается грозным самодуром-отцом. В эти годы, когда разрабатываются элементы системы Станиславского, Москвин всей практикой своей доказывает точность ее принципов. Его Пазухин одержим своей целью, впоследствии названной «сверхзадачей», все его устремления и поступки определены единым «сквозным действием» – к наследству.

Чем дальше, тем реже играет Москвин новые роли, хотя по-прежнему остается ведущим основного репертуара. Медицинские осмотры давали заключение: и почки работают неважно, и сердце тревожило перебоями ритма. Руководители берегли своего мэтра и новых ролей ему не предлагали.

В жизни Москвин выглядел здоровым человеком: широкоплечий, с сильными руками, любящий пешие прогулки, азартные рыбалки и застолья с множеством устных рассказов, воспоминаний, анекдотов (больше всего о Художественном театре и Станиславском). Он любил церковное пение. Службы церковные знал наизусть и мог при случае пропеть любую.

В 1915—1916 годах Москвин – один из активнейших участников благотворительных концертов, спектаклей в лазаретах. Москвин, Хмара, Шевченко выезжают в действующую армию – на Кавказский фронт, по дороге дают концерты в Тифлисе.

Новый сезон 1917/18 года наконец-то открывается премьерой – с сентября идет «Село Степанчиково». Это спектакль о Фоме Опискине, которого играет Москвин. Мечтою его Фомы было не богатство, но власть. Абсолютная и безграничная власть на людьми.

В феврале 1919 года Москвин начал сниматься в фильме «Поликушка» по рассказу Л. Толстого. Его герой, злосчастный нищий мужик Поликей, получает задание барыни: отвезти деньги. Мужик деньги теряет, а потом вешается. Деньги находятся после его смерти. Съемки завершились летом 1919-го. Москвин, как исполнитель главной роли, получал щедрый гонорар – семь картофелин в день.

Фильм, показанный в марте 1923 года в Германии, вызвал восторг. Открытием воспринимался безмолвный крик Поликея – Москвина, потерявшего деньги. Одна из немецких газет писала: «Человек кричит в кино!.. Не будем говорить о Москвине как актере. Это великий художник. Как все, что идет из России, и этот фильм непосредственно обращается к душе человека. Эта потрясающая картина „Поликушка“, быть может, станет решающим этапом в развитии нашего кино…» Поликушка воспринимался с равной силой в Берлине, Лондоне, Нью-Йорке, Филадельфии… В США фильм был включен в число десяти лучших фильмов 1924 года.

Всего же Москвин снялся в семи картинах. Только фильм «Человек родился» посвящен двадцатым годам; все остальные – классика. «Поликушка», «Коллежский регистратор» (1925) (экранизация «Станционного смотрителя» Пушкина) и четыре чеховских роли: Очумелов в «Хамелеоне», чиновник Червяков в «Смерти чиновника» (оба – 1928), дьячок из «Хирургии» (1939) и «Злоумышленник» (1940)…

В ночь на 30 августа 1919 года Станиславский и Москвин были арестованы по подозрению в принадлежности к кадетскому заговору. После того как «художественники» обратились к Дзержинскому, оба в тот же день вернулись домой.

Осенью следующего года Москвин руководил группой артистов МХТ, которые давали концерты красноармейцам Кавказского фронта. Вернувшись в Москву, он начинает репетировать роль городничего в «Ревизоре».

После премьеры «Ревизора» театр выехал в длительное турне. Гастроли 1922—1924 годов во всех городах Европы и США открывались «Федором». Москвин почти каждый вечер выходит на сцену. И каждый вечер – триумф. 27 января «Федора» давали в Нью-Йорке. «Пришел их актер Барримор, который ежедневно, вот уже восемь месяцев, играет Гамлета, до того растрогался, что поцеловал мне руку, я не знал, куда деваться. Попросил мне передать, что он против меня ребенок, должен у

меня учиться и что он в жизни не видал подобного актера», – писал Москвин.

Лето 1923 года он провел в Европе, в Варенце под Берлином. Следующий сезон также проходил в Америке. Москвин был в гостях у Рахманинова; его зарисовал Борис Григорьев; Игорю Грабарю, бывшему в Нью-Йорке, Москвин жаловался на дурные рыболовные снасти, продающиеся здесь. Жене писал: «Боюсь еще мечтать о России и растравлять себя Окой и рыбой…»

Осенью 1924 года Художественный театр возвратился в Москву. Иван Михайлович играет главную роль в пьесе К. Тренева «Пугачевщина», и, по мнению рецензентов, играет чрезвычайно глубоко, сильно, показывая Пугачева в процессе роста, давая именно «тоску крепостной России».

Спектакль шел всего один сезон, через четыре месяца Москвин появился в комедии «Горячее сердце» А. Островского. Роль Хлынова актер играл до конца жизни. В.Г. Сахновский писал в рецензии, опубликованной сразу после премьеры: «Образ Москвина – Хлынова воистину страшен и жесток. Со сцены в исполнении И.М. Москвина из-за юмора и могучего воплощения „народной“ стихии катила волна такой разрушительной силы, что то царство, которое имел намерение разрушить Островский, разбито и омыто силами дарования Москвина».

Когда Михаил Булгаков дал Художественному театру пьесу «Мольер», центральная роль предназначалась Москвину. В мучительной работе, продолжавшейся более четырех лет, с 1932 по 1936 год, Москвин почти не участвовал. В эти годы актер болел тяжело и долго. Да и роль Мольера ему не нравилась.

Происходят неожиданные изменения в личной жизни актера. Десять лет назад он писал жене из Америки, что вряд ли смог бы испытать сегодня новое большое чувство. Но страстная любовь к молодой актрисе Алле Тарасовой вынуждает Москвина уйти из семьи.

24 февраля 1936 года Иван Михайлович сыграл царя Федора в шестисотый раз. Поздравляя актера, Станиславский отмечал его способность играть, «отдавая всего себя роли». Сам Москвин говорил об этой своей манере «играть до дна, отдавая все, что есть во мне, в данную минуту, без жалости».

Москвин сам попросил Немировича-Данченко дать ему роль Горностаева в «Любови Яровой» (1936) К. Тренева. Горностаев – Москвин менее всего походил на чудака-профессора, он был философом, большим ученым, по-детски наивным и непосредственным, привыкшим говорить людям правду в глаза.

Осенью 1936 года Москвин возвращался из отпуска, проведенного на европейском курорте. На границе он неожиданно узнал о присвоении ему звания народного артиста СССР. В следующем году он был избран депутатом Верховного Совета СССР. Ему как депутату приходилось встречаться с людьми разных профессий и возрастов, вникать в их судьбы, бывать на заводах, в школах, в учреждениях, бороться с волокитой, добиваться справедливости. Но помочь удавалось не всегда.

В 1939 году был арестован Мейерхольд. Во время кремлевского приема Москвин пытался заговорить со Сталиным об арестованном. «Никогда не говорите мне об этом человеке», – резко оборвал Сталин и так

же резко отошел от собеседника.

Война застала мхатовцев во главе с Москвиным на гастролях в Минске. Ночью 24 июня 1941 года актеры вынуждены были покинуть город. Шли по дорогам, забитым толпами беженцев. Иван Михайлович проявил талант организатора, намечая план действий, составляя маршрут, добывая грузовики, устанавливая строжайшую дисциплину, успокаивая людей. Тем временем его сын Федор, летчик, штурман, уже совершал боевые полеты. Он погиб под Москвой в сорок первом…

В мае 1943 года Москвин был назначен директором МХАТ. Но еще до официального назначения он фактически руководил работой театра в условиях эвакуации, в Саратове и Свердловске, заботясь о подготовке и выпуске новых спектаклей. Москвина можно было видеть почти во всех его ролях. Играли тогда «старики» Художественного театра много и часто. В годы войны актер сыграл подряд три новые роли – Горлова («Фронт» А. Корнейчука), Прибыткова («Последняя жертва» А. Островского), контр-адмирала Белоброва («Офицер флота» А. Крона). Воспоминания о жизни конца прошлого века пригодились Москвину для роли Флора Федулыча Прибыткова. Характерно, что все участники спектакля обращались к нему как к консультанту по старой Москве – Москвин мог ответить на любой вопрос, и не просто ответить, а помочь людям другого поколения почувствовать атмосферу того времени. Партнершей в этом спектакле выступала Алла Тарасова, игравшая роль Тугиной.

Однако вскоре Тарасова ушла от Москвина и вышла замуж за генерал-майора Пронина. В дом Москвина на улице Немировича-Данченко снова вошла Любовь Васильевна, сын-вахтанговец, уже со своей семьей. Можно было репетировать дома, хотя репетиции зачастую прерывались сердечными болями, которые продолжали мучить Москвина.

Белобров – последняя роль Москвина, сыгранная им в апреле 1945 года. Это почти эпизодическая роль – контр-адмирал появляется лишь в одной картине. Но Москвин работал над ней глубоко и серьезно.

В начале февраля 1946 года он попадает в больницу. Утром 16 февраля Москвин сказал вошедшей медсестре: «Сегодня преставлюсь». Днем простился с родными. Вечером по радио было объявлено о смерти народного артиста СССР Ивана Михайловича Москвина, на следующий день во всех газетах напечатаны портреты, некрологи…

КАЧАЛОВ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (1875—1948)

Российский актер. С 1900 г. в МХТ. Роли: Тузенбах («Три сестры»), Трофимов («Вишневый сад»), Барон («На дне»), Гамлет («Гамлет»), Чацкий («Горе от ума»), Иван Карамазов («Братья Карамазовы»), Вершинин («Бронепоезд 14-69») и др.

Василий Иванович Шверубович (Качалов) родился в городе Вильно 30 января (11 февраля) 1875 года в семье священника отца Иоанна.

Увлечение театром у Василия началось в детстве, с подражания заезжим гастролерам (особенно ему запомнился Мамонт-Дальский). В гимназии Шверубович – участник всех спектаклей. Подколесин, Ноздрев, Хлестаков… Ученик шестого класса сыграл эти роли за один год. На

торжественном концерте в гимназии он так проникновенно читал «Илиаду» Гомера, что ему аплодировал весь зал. Монологи Гамлета, Отелло, Уриэля Акосты были в его репертуаре на переменах между уроками. Молодой актер П.Н. Орленев, послушав его декламацию, благословил Василия: «Вы просите у меня совета, поступить ли вам в драматическую школу. Да вы сам – школа! Вы учиться никуда не ходите. Вас только испортят. Поступайте прямо на сцену – страдайте и работайте».

Осенью 1893 года Шверубович стал студентом юридического факультета Петербургского университета. Он также поступил в театральный кружок Сидорова. Успешно сыграв роль Валера в мольеровском «Скупом», Шверубович перешел в любительский кружок прославленного актера В.Н. Давыдова.

Роль старого актера Несчастливцева принесла ему настоящий успех. Случилось это в ноябре 1895 года, когда в зале Благородного собрания в Петербурге прошел спектакль «Лес». Первая в жизни рецензия! И написал ее Н.Н. Гарин-Михайловский. «Нельзя не признать большого таланта в таком исполнителе, как Шверубович, игравшем Геннадия Несчастливцева».

Проучившись четыре года в университете, Василий не стал сдавать государственных экзаменов. В 1896 году студент-любитель Шверубович становится актером Качаловым. При поступлении в Суворинский театр он не знал, как подписаться. И тут его взгляд случайно упал на траурное объявление в «Новом времени»: «В бозе почил Василий Иванович Качалов». Шверубович решительно подписался: «Василий Качалов».

В суворинской группе Качалов играл третьестепенных, неприметных персонажей без имени и лица. Иногда звали выступить в чужих театриках и кружках. Соглашался он на любые роли, лишь бы играть и играть.

И было другое. Винные возлияния. Случайные увлечения… Беззаботная актерская братия увлекала на трактирные кутежи и утехи. Но Шверубович сумел вовремя остановиться.

Летом он гастролировал по городам России в труппе артиста В.П. Далматова, затем подписал контракт с казанским антрепренером М.М. Бородаем.

Труппа Бородая часть сезона проводила в Саратове. За два с половиной года Качалов переиграл свыше двухсот пятидесяти ролей! В свой бенефис он исполнил роль Шаховского в пьесе «Царь Федор». Саратовская газета писала: «Приятный, звучный голос, отличные, сдержанные манеры, умение преображаться в различных ролях от ворчливых стариков до бурливых молодцов и чванных джентльменов, естественная горячность в драматических местах – это Качалов…»

В Казани он познакомился со своей будущей женой. Нина Николаевна Литовцева вместе с ним играла в Казанском театре. Молодые мечтают опять работать в одном театре. Однако судьба пока разъединяет их.

27 февраля 1900 года Качалов приехал в Москву, чтобы стать артистом Художественно-Общедоступного театра. Для знакомства, или, как выразился режиссер Немирович-Данченко, чтобы «нащупать, что он может», Качалову следовало показаться в двух картинах «Смерти Грозного»: сначала в роли Бориса Годунова, потом царя Грозного. Актер

безнадежно провалился в обеих ролях. За кулисы к нему пришел К.С. Станиславский. Отметив «богатые данные», он тут же оговорился: «Вам предстоит ужасная работа над самим собой. Я даже не знаю, сумею ли объяснить вам, какая именно». Вскоре Качалова перестали вызывать на репетиции. Но он с завидным упрямством приходил в театр.

Роль царя Берендея в «Снегурочке» готовил Станиславский и еще два актера. Ни у кого из них образ не получался. Станиславский вдруг обратился к отверженному актеру: «Почитайте дома Берендея… Завтра мы вас посмотрим…»

На следующий день Качалов с таким вдохновением сыграл царя Берендея, что Станиславский обнял актера. «Нечего больше искать! У нас есть Берендей! – взволнованно заговорил он. – Это – чудо! Вы – наш! Вы все поняли. Поняли самое главное, самую суть нашего театра. Это поразительно! Я так рад!»

После триумфального дебюта 26 сентября 1900 года в спектакле «Снегурочка» Качалову доверили большую роль Рубека в пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Пройдет совсем немного времени, и Немирович-Данченко будет рекомендовать молодого актера на роль Тузенбаха в «Трех сестрах». В другой пьесе Чехова «Вишневый сад» Качалов предстанет в образе Пети Трофимова. «Отказав им [Тузенбаху и Трофимову] в импозантности, он наполнил их своим собственным оптимизмом, мягким юмором и душевной ясностью, – пишет биограф В.Я. Виленкин. – Они волновали зрителя значительностью своего внутреннего мира, в котором переплетались и тоска, и тревога, и невозможность примириться с окружающим, и жажда счастья, и одиночество и предчувствие надвигающихся бурь». Чехов писал 5 ноября 1902 года из Москвы: «Отсутствие Мейерхольда незаметно; в „Трех сестрах“ он заменен Качаловым, который играет чудесно…»

Одновременно произошла первая встреча Качалова с Горьким: он сыграл в пьесе «На дне». Актер воплотил в образе Барона «одну из самых катастрофических кривых человеческого падения». Горький после премьеры спектакля говорил по поводу Барона: «Я и не подозревал, что написал такую чудную роль. Качалов ее выдвинул и развил и объяснил великолепно».

Крупным событием в жизни театра был шекспировский спектакль «Юлий Цезарь». Через месяц после премьеры Немирович-Данченко написал Чехову: «От Цезаря все чурались, а я говорил, что это самая эффектная роль, и чуть не силой заставил Качалова прославиться». По мнению критиков, актеру удалось достигнуть великолепного сочетания «мрамора и бронзы». Пресыщенный властью честолюбец, счастливый баловень судьбы, обладающий острым умом и железной волей, Цезарь одновременно восхищал и отвращал своим сложным внутренним миром.

В 1903 году Качалов подружился с профессиональным революционером-большевиком – Николаем Бауманом, который, тайно вернувшись в Россию, несколько месяцев скрывался от полиции в квартире Василия Ивановича.

В декабре 1906 года Качалов сыграл на премьере «Бранда» Ибсена. Успех был грандиозным. Затем были роли адвоката Нуллюса в «Анатэме» Л. Андреева и Ивана Карамазова. Качалов говорил: «Я любил в Иване

Карамазове его бунт против Бога, навязанного человеку, как камень на шею, его страстную веру в силу разума, дерзновенно разрушающего все преграды на пути к познанию. И эта идея освещала для меня каким-то особенным светом каждое, пусть и страшное переживание Ивана». За такое исполнение роли, писал один из критиков после спектакля «Братья Карамазовы», «некогда венчали золотыми венками».

В 1909 году состоялся спектакль «У врат царства» по пьесе Кнута Гамсуна. Критики писали о качаловском герое Иваре Карено, что это «едва ли не самый совершенный из всех образов, созданных артистом» и что он «предстал прямо в ослепительном блеске». «Бунт Карено – это подлинно человеческий, благородный бунт», – говорил актер.

Вызвала общественную бурю и следующая роль Качалова. Однако на этот раз горячо обсуждалась «вина» артиста", дерзнувшего разрушить традиционную трактовку Глумова – героя комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Московские студенты даже обратились к Василию Ивановичу с письмом, в котором говорилось, что они привыкли видеть в нем путеводную звезду: «Качалов – Бранд, Качалов – Карено, Качалов – Тузенбах смутил нас, внес разлад в нашу душу, дав нам Качалова – Глумова. Зачем Вы заставляете нас сочувствовать Глумову против нашего желания, против нашей совести?»

Русская сцена еще не знала такого сатирического Глумова. «…Я поставил задачу, – писал Качалов, – показать, что Глумов не только умен, но и очень талантлив, что в нем живет нечто от сатирического Пушкина и эпиграммиста. И потом Глумов из тех натур, для которых жизнь – увлекательная игра. Эта игра сильнее тешит его, чем правит им злоба на людей или забота о карьере. В основе Глумова лежит чуткий наблюдатель, улавливающий все смешное в окружающих людях».

Тридцать пять разных ролей сыграл Качалов на сцене Художественного театра, прежде чем предстал в образе Гамлета. Постановка была задумана в театре в 1908 году, а премьеру удалось показать только через четыре года.

Известный английский режиссер Гордон Крэг, приглашенный в 1911 году для совместной работы, объяснит неудачу своего символистского замысла прежде всего тем, что Качалов ему не подчинился и захотел создать в Гамлете образ «живого человека». Василий Иванович говорил Н. Эфросу: «Меня больше всего волнует мировая скорбь Гамлета, которую дало ему презрение к жизни за ее несовершенство, скудость, бессмыслицу, зло. <…> Трагедия Гамлета – проклятие от двойного сознания: несовершенства жизни и невозможности обратить ее в совершенство».

Критики сходились во мнении, что Качалов нарисовал совершенно новый портрет принца датского, сведя его с привычного пьедестала, на котором он стоял сотни лет.

В «Бранде» и «Гамлете» Качалов был неудовлетворен собой, считая, что ему не удалось достигнуть предельной простоты и искренности. В «Горе от ума» он больше всего мучился тем, что искренность его Чацкого еще не охватывала «героической» сущности грибоедовского образа. И в первой постановке 1906 года и при возобновлении спектакля в 1914-м Качалова хвалили прежде всего за его чуткость к эпохе, чувство стиля, блестящее владение стихом. Много писали о его мягком обаянии. А для

него, как он сам говорил, «Чацкий был прежде всего дорог как борец, как рыцарь свободного духа и герой общественности».

В 1919 году начинаются скитания «художественников» по южным городам, затем смерч войны уносит дальше и дальше – за пределы родины. Труппа из 36 человек была радушно принята в Болгарии. Уже первые концерты с участием Качалова прошли с огромным успехом.

1921-й год встретили в Праге. На премьере «Гамлета», состоявшейся в старинном замке возле Праги, среди многих почетных гостей присутствовал немецкий актер Сандро Моисеи. С того дня между ним и Качаловым завязалась близкая дружба. Переводивший их творческие споры, сын Качалова – Вадим Шверубович вспоминал: "Одной из мыслей, которую я мучительно уяснял себе и переводил каждому из них, оказалась общая обоим и одновременно высказанная: «Самую большую радость (ликование) актеру дает абсолютно искреннее горе, отчаяние, не сыгранное, а ощущаемое им на сцене, – радость именно в самый момент самого сильного горя». У них обоих были слезы на глазах, когда выяснилось, что это у них – общее.

В Берлине Качалов часто выступал с концертной программой, впервые начал читать «Скифы» и «Двенадцать» А. Блока.

В сентябре 1922 года после короткого отпуска Качалов вновь выехал на гастроли. Прощаясь с родной землей, он ощутил неизбывную тоску. «Скучаю без Москвы, – писал Василий Иванович своим близким. – Скучаю самым настоящим образом. Утешаюсь работой, мечтой о роли царя Федора…»

Вновь Берлин, Прага, Загреб. В местном театре состоялась премьера спектакля «Царь Федор» с новыми исполнителями – Станиславским в роли боярина Шуйского и Качаловым в роли царя Федора. По общему мнению, новый исполнитель царя играл «хорошо, очень, очень хорошо».

Этим же спектаклем театр открыл зимний сезон в Париже. Город очаровал Качалова своей поэтичностью.

«Царем Федором» начались гастроли и в Америке. В первый же вечер Качалова встретили аплодисментами и проводили цветами. Не меньший успех имел он и в спектакле «На дне» в роли Барона. Работать приходилось много и напряженно. Иной раз в спектакле «Три сестры» Качалов, сыграв Тузенбаха, перегримировывался в Вершинина. Иногда из вечера в вечер, в продолжение недели, играл трудную роль Анатэмы.

Весной театр отправился в глубь страны – Чикаго, Филадельфию, Бостон. Гастроли и тут проходили с шумным успехом. Наибольшие лавры доставались Качалову, которого американская пресса признала величайшим артистом мира.

Летом 1923 года Художественный театр на два месяца прервал гастроли. Труппа вернулась в Европу для отдыха. Качалов с семьей поселился в тиши немецкой деревни в горах Гарца, у подножья Броккена. Сына своего, Вадима, он просто обожал. Отношения между ними были дружескими. Вадим всегда звал отца «Вася». С женой Ниной Николаевной Качалов прожил сорок восемь лет. Вместе с ней пережил трагедию ее ухода со сцены в связи с внезапно обрушившимся на нее несчастьем – хронической хромотой, а потом помог начать новую жизнь в театре, уже в

качестве режиссера.

Осенью гастроли возобновились. В Париже Качалов играл почти во всех спектаклях. Он сообщал: «За Ивана Карамазова я слышал от французов и от русских такие похвалы, каких, пожалуй, раньше не слышал, даже как-то неловко рассказывать».

В Америке зрители увидели качаловского Штокмана. Герой ибсеновской пьесы как будто родился вновь и начал жить по-другому. Штокман у Качалова – герой мужественный, умудренный жизненным опытом.

В августе 1924 года Художественный театр вернулся в Москву.

Ракитин в пьесе И. Тургенева «Месяц в деревне», Каренин в «Живом трупе» Л. Толстого, Гамлет Шекспира, Дон Гуан в «Каменном госте» А. Пушкина – вот далеко не полный перечень ролей, исполненных Качаловым в последующее время. Каждая из них вплетала новые лавры в венок, венчавший прославленного артиста. Как отмечает биограф В.Я. Виленкин, ему были даны «и статность фигуры, и пластичность жеста, и лишенная всякой слащавости мужественная, одухотворенная красота, и этот прославленный во всех возможных сравнениях голос, пленительный и завораживающий, поражающий своим диапазоном и неисчерпаемым разнообразием красок». Станиславский писал Качалову: «Счастливец! Вам дано высшее, что природа способна дать артисту: сценическое обаяние. Оно проявляется и в Вашем таланте, и в уме, и во всей Вашей личности. С этим волшебным даром Вы побеждаете людей всего мира, и в том числе меня…»

Качалов был прост в общении с людьми. В его доме бывал поэт Сергей Есенин, который сразу же подружился не только с хозяином, но и с его собакой. Красавец доберман Джим сразу же проникся симпатией к поэту, а тот написал знаменитое стихотворение «Собаке Качалова».

Василия Ивановича отличали доброта, деликатность, нежелание и неумение огорчать людей. По театру ходили анекдоты о том, как он при встрече хвалил актеров даже в тех ролях, которых они никогда не играли. В то же время Качалов был нетерпим ко всякому проявлению пошлости. Его возмущала неоправданная жестокость, несправедливость, грубость.

Свое пятидесятилетие в сезон 1925 года Качалов отметил созданием яркого образа царя Николая в пьесе «Николай Первый и декабристы» А. Кугеля. Спектакль был отлично поставлен режиссером Литовцевой под руководством Станиславского.

12 января 1928 года Василий Иванович Качалов получил звание народного артиста республики. Празднование этого события состоялось в антракте спектакля «Бронепоезд № 14-69» Вс. Иванова. Качалов играл роль сибиряка-крестьянина, партизана гражданской войны Вершинина. Многие изумлялись дерзновенной решимости артиста играть «мужика». «Ведь он привык играть Гамлета и его потомков», – сострил кто-то. И вдруг мужественный сибирский партизан. Но актер вновь одержал победу. Всеволод Иванов писал: «Качалов с поразительной силой сумел понять и развить весь подтекст „Бронепоезда“… Забыв о том, кто написал эту пьесу, я был захвачен монументальностью фигуры Вершинина».

На протяжении многих лет Гаева в «Вишневом саду» играл Станиславский. В октябре 1932 года его в этой роли заменил Качалов.

Легкими штрихами актер подчеркивал неумение Гаева хоть на чем-либо сосредоточиться, его бездумность, безответственность в любом серьезном вопросе.

11 октября 1935 года состоялась премьера пьесы М. Горького «Враги». Захар Бардин – последняя большая роль Качалова в Художественном театре. Сыгранная позже роль Якова Бардина не была столь значительной, а Чацкий в «Горе от ума» (постановка 1938 года) не новинка в качаловском репертуаре: в молодости он уже играл этого героя бессмертной комедии.

Радио, грамзапись, магнитофонная запись, непосредственное чтение стихотворных и прозаических произведений с эстрады были его второй стихией после театра. Концертный репертуар его огромен. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Тютчев, Чехов… Шекспир, Сервантес, Гете, Байрон, Шиллер… Горький, Блок, Маяковский, Есенин, Симонов…

«Илиаду» Гомера Качалов читал по-гречески, а речь Цицерона и отрывки из сочинений Горация – на латинском языке.

Величественный гоголевский образ «Тройки» из «Мертвых душ» и чеховская лирика в рассказе «Студент» в исполнении Качалова раскрывались во всей своей поэтической глубине.

На концертной эстраде Качалов воссоздал классические образы «Манфреда» Байрона и «Эгмонта» Гете. Чтение «Эгмонта» сопровождалось симфоническим оркестром. Волнующий монолог героя трагедии Гете и великолепная музыка Бетховена сливались в гармоническом дуэте.

В кругу друзей Качалов рассказывал различные смешные истории, анекдотические случаи из жизни. Особенно доставалось Немировичу-Данченко, который часто попадал в забавные ситуации.

Во время войны Качалов часто выступал на радио, выезжал с концертами на фронт. Медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» заслуженно украсила грудь патриота.

Накануне семидесятилетия Василий Иванович заболел и почти насильно был увезен в больницу для лечения: грипп дал осложнения на почки. Болезнь грозила роковым исходом.

Весной Качалов вернулся к искусству, без которого не мог жить. Даже участвовал в большом радиоспектакле по роману Сервантеса «Дон Кихот». Образ рыцаря из Ламанча в исполнении Качалова был проникновенно глубоким, волнующим своей искренностью и правдивостью.

Снова часто читал перед микрофоном и на концертах. Записывал чеховские рассказы и цикл стихов Лермонтова. Выступал на своих творческих вечерах.

А сколько еще начал новых работ! Притом крупных, таких, как радиокомпозиция «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова и рассказ «Холстомер» Л.Н. Толстого.

И были события, всегда печальные для артиста: прощание с любимыми ролями. Настали дни, когда Василий Иванович в последний раз сыграл роль «от автора» в спектакле «Воскресение» и Барона в «На дне».

Он очень любил природу. Летом отдыхал на даче на Николиной горе под Звенигородом. В дни молодости мог с женой долгими часами просиживать на берегу озера в Швейцарии и предпочесть наслаждение природой осмотру каких-нибудь местных достопримечательностей.

Незадолго до смерти Качалов сказал жене и сыну: «Любопытства нет, но и страха нет тоже».

Умер он внезапно – от кровоизлияния в легких – утром 30 сентября 1948 года.

НАЗИМОВА АЛЛА
(1879—1945)

Русская и американская актриса. Снималась в фильмах: «Невесты войны», «Чудесное явление», «Красный фонарь», «Камилла», «Кукольный дом», «Саломея» и др. В театре играла в пьесах Чехова, Ибсена, Шоу, Юджина О'Нила, Стриндберга, Гауптмана и др.

Аделаида Левентон (Алла Назимова) родилась 22 мая (4 июня) 1879 года в Ялте, в семье зажиточного еврейского аптекаря Якова Левентона. Шестилетнюю Аллу посылают в частную католическую школу в Швейцарию, в Монтре. Способная ученица быстро осваивает несколько европейских языков. Вернувшись через несколько лет на родину, Аделаида поступает в Одесскую консерваторию, где изучает игру на скрипке под руководством Римского-Корсакова.

Но она уже мечтает быть актрисой. Алла поступает в московское Филармоническое училище, в класс Немировича-Данченко. Через три года за роль в выпускном спектакле – «Маленький Эльф» Ибсена – юная актриса получает золотую медаль, почетную награду академии. После окончания училища она перестала быть Аделаидой Яковлевной Левентон, а приняла новое имя – Алла Александровна Назимова.

После студии – работа в Художественном театре. Первая эпизодическая роль – старуха-нищенка в толпе голодных в спектакле «Смерть Иоанна Грозного». Летом Назимова отправилась в Бобруйск, затем в Могилев, Минск и играла все подряд. Вернулась в Москву. Но в Художественном театре ролей для нее не оказалось.

Встреча с актером Павлом Орленевым резко изменила ее жизнь. Назимова полюбила его с присущей ей страстью и властностью. Она оставила мужа Сергея Головина (одно время был помощником министра финансов в кабинете Сергея Витте) и вышла замуж за Орленева. И началась для нее кочевая жизнь. Пятнадцать часов ежедневной работы в театре – разучивание ролей и репетиции днем, спектакли вечером… И бесконечные переезды, гастроли в провинции…

Орленев постепенно делает из нее звезду, помогая получить более двухсот ведущих ролей в театрах Костромы, Херсона, Вильно. Они были неразлучны и на сцене – если Орленев играет Дмитрия в «Братьях Карамазовых», то Назимова – Грушеньку, если он – Хлестакова, то Назимова – Анну Антоновну…

Назимова стала для него подругой, спутницей, музой, опорой, в чем так нуждался бесконечно одаренный, но слабый и подвластный огромным душевным перепадам талант. Алла почитала в нем художника, учителя, не скрывая, что всем ему обязана в формировании собственной личности.

Орленев и Назимова были первыми русскими гастролерами в Америке. 23 марта 1905 года после Берлина и Лондона труппа Орленева

дала первый спектакль «Евреи» Чирикова в нью-йоркском Нижнем Ист-Сайде, в театре «Геральд Сквер». Российский антисемитизм – беспроигрышная карта для кварталов нью-йоркской еврейской бедноты, но всех покорила вдохновенная игра блестящей пары. Гастролеры играли также запрещенного в России «Павла» Дмитрия Мережковского, «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе. Окрыленные успехом, все вырученные деньги они потратили на ремонт театра на Третьей улице Ист-Сайда, дав ему пышное название «Русский лицеум». В течение сезона 1905/06 годов в его репертуаре Гоголь и Чехов, Ибсен и Достоевский, Стриндберг и Гауптман. Восхищенные критики все чаще сравнивали хрупкую экзотичную Назимову с Элеонорой Дузе.

Алла Назимова быстро выучила английский язык. Она умоляла Павла заниматься английским вместе с ней, чтобы играть в Нью-Йорке. Но он отказался и домой возвратился один.

Театральный продюсер и владелец театров Л. Шуберт, видевший русские спектакли Назимовой, упрашивал выступить у него в любой роли – разумеется, на английском. Обучала ее тонкостям языка и ставила произношение мать знаменитого актера Ричарда Бартельмеса.

13 ноября 1906 года в театре «Принцесс» состоялся дебют англоязычной актрисы Аллы Назимовой в одной из лучших ее ролей – Гедды Габлер. Театральный Нью-Йорк был покорен, газеты писали, что эта «хрупкая русская превзошла всех нынешних любимцев публики». И вскоре большинство ибсеновских пьес, принесших ей заслуженную славу, она играет в Театре на 39-й улице, который Шуберт назвал «Театр Аллы Назимовой».

Она играла сильных, независимых, ярких женщин. Писали о ее терпком очаровании, совершенной пластике, громадном темпераменте. «Бледное лицо, черные волосы, выразительный рот, глубокие глаза…» – такой увидел ее восторженный зритель. В промежутках между серьезными ролями Хильды в «Строителе Сольнесе», Риты Алмерс в «Маленьком Эйольфе», Гедды Габлер актриса позволяла себе передышки в мелодрамах и водевилях. В «Графине-кокетке» и «Красавице» («Белла Донна») (1913) уже появляются штрихи к имиджу женщины-вамп.

С мелодраматическим антивоенным водевилем «Невесты войны» Назимова устраивает гастроли по всей Америке. А по ее возвращении режиссер Герберт Бренон предлагает Назимовой исполнить главную роль в фильме по этой пьесе.

В «Невестах войны» (1916) вместе с Аллой снимался Чарлз Брайант, ставший ее любовником (пожениться они не могли, поскольку развода Орленев давать не хотел) и партнером во многих фильмах. Она, конечно, сильно любила Чарлза Брайанта, который помогал в режиссерской работе над другими картинами, если не ставил их полностью сам. Но он не был единственным любовным увлечением Назимовой в Америке. В ее список входили богач Вандербильд, писатель Джером К. Джером, художник Ивановский, фотограф и оператор Ивано, актер Тайней… В ее жизни были и женщины. И всякий раз – бурные романы, страсти, разлуки… Она выбрала девизом – «Немного слез, немного смеха, много работы, много любви».

Предложения и заманчивые контракты с Голливудом после успеха «Невест войны» посыпались как из рога изобилия. Честолюбие и властность актрисы проявились в ее контракте с компанией «Метро» – он позволял Назимовой самой набирать съемочную группу, утверждать сценарий, режиссера, актеров.

Алла арендовала на 99 лет небольшую, испанского типа виллу на Сансет Бульваре. Особняк был похож на белую орхидею. Мощные кедры, пальмы, цветники, пруд с лилиями, тенистые дорожки – «Сад Назимовой», как его называли в Голливуде, был замечательный.

Легкая фигурка нимфетки, характерная южная внешность Назимовой идеально подходили для сентиментальных мелодрам. Уже в первой роли для «Метро» – фильме «Чудесное явление» (1918) – проступает ее излюбленная тема одинокой, ранимой женщины, прячущейся за маской хищницы-вамп, капризной и избалованной. Назимова создает убедительный образ Джолины, певички из кабаре в Латинском квартале Парижа.

Она играет в мелодрамах Альберта Капеллани «Око за око» (1918), «Из тумана» (1918), «Красный фонарь» (1919). В последнем фильме Алла исполнила роль полукитаянки Май Ли, что становится «Богиней Красной лампы», лидером боксерского восстания в Пекине. Раскосая героиня Назимовой Май Ли затмила многих американских кинозвезд. Алле не было равных в нарядах. Она была исключительно костюмной актрисой и умела в каждом новом наряде произвести фурор среди публики.

Не смешные и нелепые сюжеты мелодрам, но утонченная игра Назимовой почти сразу вывела ее в ряды ведущих голливудских «див» – в каждом списке любимых актрис ее имя стояло рядом с именами Мэри Пикфорд, Нормы Толмедж, Пирл Уайт, Маргерит Кларк. Она являлась на экране провозвестницей новых веяний, символом современной для тех лет женщины, страстной, сильной, желанной и ускользающей от мужчины.

В 1920 году фирма «Метро» подписала с Назимовой контракт, по которому она получала 1400 долларов в неделю – 50 долларов в час, подчеркивал Герберт Блаше, который снял Назимову в фильме «Отродье» (1919). У трагической актрисы обнаружился превосходный комедийный талант, раскрывшийся в фильме, действие которого разворачивалось за кулисами крупного мюзик-холла. «Может быть, правда, что я танцую свои рольки, – говорила она, – но если бы вы знали, как трудно мне это дается».

Назимова и ее подруга художник-декоратор Наташа Рамбова хотели экранизировать скандальную «Афродиту» Пьера Луи, которая шла на Бродвее при аншлагах. Но боссы «Метро» предложили Назимовой поставить не менее известный, но более приличный роман – «Даму с камелиями» Александра Дюма-сына.

Ее томная куртизанка Маргарита Готье – истинное творение парижского полусвета. В роли Армана Дюваля снимался тогда еще неизвестный статист Рудольфо Валентино. Алла пережила с ним роман, хотя она была старше Рудольфо на шестнадцать лет. Их связь была недолгой. Валентино женился на Наташе Рамбовой.

Игра Аллы в «Камилле» (1921), как всегда, была неподражаемой, но к тому времени контроль властной и строптивой звезды на съемочной площадке уже начинал беспокоить руководителей «Метро». Контракт был

расторгнут, и Назимова организовала свое собственное кинопроизводство.

Но мечту о независимости в настоящем искусстве пришлось подкрепить материально – почти все свои сбережения Назимова вкладывает в аренду небольшой студии Роберта Брайтона на авеню Мельроз и два фильма, снятые там, – «Кукольный дом» и «Саломею»(1923).

Первый проект особой славы Назимовой не принес. Хотя актриса внесла в роль Норы, когда-то сделавшей ее знаменитой по обе стороны океана, все свое театральное мастерство. Тогда кинозвезда-продюсер решила рискнуть своей карьерой и выбрала «Саломею» Оскара Уайльда. Хрестоматийный библейский сюжет о Саломее, падчерице царя Ирода и дочери Иродиады, по наущению матери станцевавшей для отчима свой эротический Танец с семью вуалями, дабы получить от него на серебряном блюде голову Иоанна Крестителя, в искусстве рубежа XIX—XX веков становится неожиданно популярным.

Алла предприняла попытку вернуться к стилю известного английского художника прерафаэлита Обри Бердсли и его потрясающих декораций к трагедии Уайльда. Эта была попытка создать кинематографический балет, что полностью соответствовало дарованию актрисы, которой французский киновед Деллюк дал такую характеристику: «…Алла Назимова – танцовщица, а не мим. <…> Назимова всегда славилась тонким пониманием кинематографа и работала со столь умелыми ассистентами, что ее кинематографический танец точно дозирован, прекрасно поставлен, всегда заканчивается в нужный момент и вписывается в общую идею фильма или психологию роли. Ее движения никогда не шокируют, часто увлекают и всегда соблазняют. Главная нить ее фильмов превосходна. <…> Отсюда возникает ощущение чудесных арабесок в черно-белом, которые остаются в памяти после встречи с Назимовой».

Ни на йоту не отступая от пьесы, Алла попыталась выразить и собственную трагедию. Саломея Назимовой – личность, но личность трагическая. Ибо ее гибель неизбежна, если она пытается утвердить свою индивидуальность, будь то в захваченной римлянами Иудее или Голливуде века джаза.

Гнев Саломеи и желание отомстить находят свой выход в кульминационной сцене – Танце с семью вуалями. К 1924 году этот танец стал популярным эротическим аттракционом в шоу и варьете самых разных столиц мира.

«Саломея» была любимым детищем Назимовой. На производство ушло 350000 долларов, по тем временам очень большие средства для такого камерного фильма.

Но прокатчики не торопились связываться с непривычной, чересчур «художественной» картиной. В итоге прокат, предпринятый «Юнайтед Артистс», не окупил и половины вложенных в нее средств. «Дикая орхидея декадентской страсти», как назвал фильм рецензент журнала «Фотоплэй», не смогла быть поддержана зрителями в силу глупейшей прокатной политики.

Это был крах одной из первых попыток сделать подлинно художественный фильм в Америке.

После «Саломеи» Алла решает порвать с Голливудом навсегда, но, подумав, соглашается на предложение компаний «Ферст Нейшенал» и «Витаграф» – продолжить свое инфернальное амплуа. И снова пошли «проходные» роли: в «Уличной мадонне» (1924) она – легкомысленная красотка, покидающая своего богатого содержателя и опускающаяся все ниже и ниже. В «Искупленном грехе» (1925) роковая обольстительница парижского дна совершает кражу в церкви, но раскаивается и возвращается на путь истинный. В «Моем сыне» (1925) рыбачка португальского происхождения, нежно любящая своего сына, она делает все, чтобы спасти его от хищных объятий юной вамп (восходящая звезда Констанс Беннет), и в финале фильма выдает сына за добродетельную соплеменницу.

В своем красивейшем доме в Голливуде Назимова устроила нечто вроде европейского салона, где можно было встретить знаменитостей мира искусства, где слышалась французская, английская, русская речь… Шаляпин, гастролировавший в Лос-Анджелесе в 1923—1925 годах, заезжал обычно после концертов в Сад Аллы съесть пару бифштексов и выпить русской водки. Великая Анна Павлова с балетмейстером Фокиным бывали в гостях вместе с четой Мэри Пикфорд – Дуглас Фэрбенкс. Назимова уговорила их в 1924 году сделать экранную пробу Павловой к новому фильму их компании «Юнайтед Артистс». Многие художники и писатели восхищенно вспоминают вечера в райском Саду Аллы…

Но в середине 1920-х Назимова в связи с финансовыми трудностями была вынуждена превратить свой Сад Аллы с особняком в отель, или, точнее, в нечто вроде пансиона с двадцатью пятью маленькими бунгало. Его тут же окрестили Садом Аллаха.

Но ожидаемой финансовой независимости не наступило. Меньше чем через год «Сад Аллаха», не выдержав конкуренции, оказался на грани банкротства. «Сад» пришлось продать в счет неуплаченных долгов и налогов. Однако актриса выговорила себе права на маленькую квартирку в пансионе и всегда, когда бывала в Голливуде, жила там, по-прежнему с королевским достоинством.

Годы принесли и личные утраты. Чарлз Брайант женился на молоденькой и состоятельной девушке. Голливудская карьера Назимовой клонилась к закату. В 1929 году, снова возвращаясь к театру, горестно обронила: «Ах, если бы я могла сжечь все свои фильмы – до последнего дюйма. Я стыжусь их».

Назимова играет во вновь организованном Евой Ле Гальенн в Нью-Йорке «городском репертуарном театре». 15 октября 1928 года премьера «Вишневого сада». В роли Раневской – Назимова. Она гастролирует в Лондоне и Париже. В ее репертуаре – чеховский «Вишневый сад», тургеневский «Месяц в деревне», «Призраки» Ибсена, Бернард Шоу, Юджин О'Нил… Актриса виртуозно демонстрировала смену настроений, от веселья к печали, от беззаботности к тревоге. Секрет игры Назимовой, отмечали критики, в том, что играет, говорит все ее тело с головы до ног, она постигает тайну гармонии речи и жеста. Театралы вновь избирают Аллу Божественную своей королевой. Теннесси Уильямс, еще студентом видевший ее в одном из спектаклей, признавался: «Это было одно из тех незабываемых впечатлений, которые заставили меня писать

для театра. После игры Назимовой хотелось для театра существовать».

12 декабря 1935 года Назимова сыграла фрау Альтинг в «Привидениях» Ибсена. Рецензент «Ивнинг джорнэл» восторженно писал: «Это не игра, это массовый гипноз».

В начале 1940-х Алла Назимова вновь приходит в кинематограф. Но теперь ее роли далеко не главные, хотя она по-прежнему остается звездой и превращает свой выход в маленький спектакль: у Мервина Ле Роя в «Побеге» (1940), у Рубена Мамуляна в «Крови и песке» (1941), у Роланда Ли в «Мосту через реку Сан-Луис» (1944), у Винсента Шермана в «Нашем времени» (1944) с Михаилом Чеховым и множеством других русских эмигрантов, у Джона Кромвелла в фильме «С тех пор, как ты ушла» (1944). Роли породистых аристократок, преимущественно почему-то польских графинь, преследовали ее в конце жизни. В это же время Назимова начала писать мемуары…

Круг друзей узок, но среди них немало бывших артистов из студии Художественного театра: Ричард Болеславский, Маруччa Успенская, Аким Тамиров, Михаил Чехов…

Алла Назимова, русская американка, реформатор театра и кино Америки, умерла 30 июня 1945 года в Лос-Анджелесе в госпитале «Гуд Самеритен» от коронарного тромбоза. Ей было шестьдесят шесть лет. Она навсегда осталась легендой Великого Немого…

МОИСЕИ АЛЕКСАНДР
(1880—1935)

Немецкий актер. С 1905 года в Немецком театре. Прославился в пьесах У. Шекспира, Г. Ибсена, Л. Толстого. Гастролировал в Европе и США.

Будущий актер родился 1 апреля 1880 года в Триесте, в семье албанского купца Константина Моисеи. В отличие от большинства албанцев род Моисеи исповедовал православную веру. Мать Сандро, Амалия, полуалбанка, полуитальянка, была дочерью писателя и врача.

Разорившись, Константин Моисеи вместе с пятилетним сыном уехал в Албанию. В школе мальчик учился греческому и албанскому языкам, забывая итальянский.

В 1887 году, по настоянию матери, Сандро вернулся в Триест, где продолжил образование уже на итальянском языке. Амалия Моисеи решила, что сын станет певцом, и в 1898 году юноша направился в Вену. Но вместо консерватории он поступил в знаменитый Бургтеатр на должность статиста.

Моисеи учился у крупнейших мастеров театра. Положение молодого актера осложнялось незнанием немецкого языка, на изучение которого уходило все свободное время. Ему помогала в этом Мария Урфус, первая любовь Моисеи. Она была старше его на три года.

Весной 1901 года Сандро уехал в Прагу. В Немецком театре за два пражских сезона он сыграл несколько десятков ролей – в трагедиях, комедиях, мелодрамах и даже опереттах. Моисеи выступал так часто, что едва успевал выучить текст. Среди крупных ролей: Франц Моор в «Разбойниках», Мортимер в «Марии Стюарт» Шиллера, Карлос в «Клавихо» Гете, Сирано де Бержерак в драме Ростана.

Весной 1904 года Моисеи возвращается в Берлин и поступает в Новый театр к Максу Рейнхардту. Затем на один сезон переходит в предместный Остендский театр. Большинство критиков не приняло его манеры игры. Настораживали южный темперамент актера, особая мелодика его речи (при всей правильности произношения в ней навсегда осталась итальянская напевность), необычность облика – хрупкая юношеская фигура, худое бледное лицо с горящими глазами. В печати появлялись необъективные рецензии и оскорбительные пасквили. И вряд ли Моисеи сумел бы пройти через такое испытание, если бы не помощь Рейнхардта. Недаром двумя десятилетиями спустя он написал: «Если Господь Бог очень расположен к актеру, то он посылает его к Максу Рейнхардту (ко мне он был расположен именно настолько). И с такой высокой рекомендацией Макс Рейнхардт (также знакомый с богами) берет его за руку и ведет по пути, приводящему актера к раскрытию всего его богатства».

Рейнхардт, пользуясь особенностью Моисеи – истинно мужская мощь при хрупком женственном облике, неизменно поручал ему роли молодых обольстителей. Начало этой веренице ролей было положено в 1905 году, когда Сандро сыграл роль коварного соблазнителя в пьесе «Граф фон Шароле» Вер-Шофмана.

Зрители и критика по-прежнему не признавали актера. Лед недоверия был сломлен в 1906 году исполнением роли Освальда Альвинга в драме Ибсена «Привидения», в которой Моисеи раскрыл трагедию современного ему человека. В период подготовки спектакля у него рождается методика работы над образом.

В статье «Лжет ли актер?» Моисеи утверждает, что за многие годы своего творчества (статья опубликована в 1927 году) он никогда не учился «представлять», но и не учился изображать из себя «другого человека». То есть Моисеи никогда не стремился стать актером перевоплощения, но и не был актером школы представления. Высказывание артиста подтверждает известный австрийский драматург Гуго фон Гофмансталь: «Моисеи – это актер такой большой самобытности, какой вряд ли обладал кто-либо еще. Он не принадлежит к артистам, силой которых является перевоплощение. Как раз напротив: его сила заключается в чистом и нежном выражении собственной натуры».

Упорная работа сделала Моисеи актером блестящей техники. Постоянная тренировка тела позволила ему добиться почти музыкальной пластичности. Он сумел разработать и свой голос, с годами ставший глубоким, богатым оттенками, с неповторимой мелодикой итальянского и своего родного языка.

Выступая в самых разных пьесах, Моисеи не стремился передать национальные черты характера. Его герой всегда оставался трагическим героем современной Европы.

За Освальдом последовал Гамлет (1909). Хрупкий и юный, с огромными печальными глазами – таким появлялся герой шекспировской трагедии в постановке Рейнхардта.

С годами образ Гамлета в исполнении Моисеи претерпел эволюцию. Вначале это был нежный, чувствительный юноша, а поэтому вдвойне

переживающий раскрывшуюся тайну убийства отца. Со временем датский принц становился правдоискателем, разумом доискивавшимся до причин постигшего его горя.

В 1909 году Моисеи влюбился в 25-летнюю актрису Иоганну Тервин, высокую, изящную брюнетку. Довольно долго ему удавалось скрывать свое новое увлечение от Марии Урфус. Но в 1910-м, когда Тервин переехала в Берлин, все открылось. В результате Моисеи был вынужден жениться на своей старой любовнице, которая ждала ребенка.

Ощущение смертельной усталости прорвалось у него в ту пору в сценическом образе – в роли Фауста. Совсем еще молодой, его Фауст был изможден страстями «Роль Фауста-ученого Моисеи исполняет прекрасно, – писал критик Якобсон. – Глаза его горят от бессонных ночей, этого беспокойно двигающегося человека легко представить себе средневековым немецким алхимиком, пусть итальянского происхождения. Зато Фауст-любовник Моисеи как будто вовсе не интересует. Его Фауст стоит как бы в стороне от всего, отвлекшись и задумавшись».

Моисеи устал быть любовником, устал играть любовь и жить любовью. И вот он появляется в образе маркиза Позы в шиллеровском «Доне Карлосе». Впервые Сандро сыграл не любовника, а человека, который любит, человека – опору мира.

В начале 1911 года Моисеи в составе труппы Рейнхардта отправился на гастроли в Санкт-Петербург. В далекой России он выступил в спектакле по пьесе Гофмансталя «Царь Эдип».

Эдип у Моисеи становился христианской интерпретацией языческой легенды. Своим страданием царь Эдип – почти Христос – искупал грехи всех и всех спасал. Как и в христианской легенде, царь был заведомо приговорен к страданию и изменить был ничего не в силах.

Успех Моисеи в этой роли был так велик, что актер наконец-то понял масштаб и специфику собственного таланта.

В Петербурге Моисеи получил известие о смерти отца и в тот же день – телеграмму о рождении дочери, Беаты. Теперь, когда дочь родилась «в лоне семьи», то есть охраняемая именем Моисеи, Мария Урфус давала ему свободу.

После русских триумфов Моисеи возвращает себе место премьера труппы. Его осаждают поклонники и поклонницы, его переманивают в другие театры, он получает баснословные гонорары, он веселится в кафе «Вестенс», прибежище берлинской богемы. Общества актера ищет утонченный поэт Гофмансталь и «больной гений» Эдвард Мунк, норвежский художник, все время находящийся на грани нервного срыва. У Мунка Моисеи покупает картины, щедро выбрасывая на них огромные суммы. С Гофмансталем он читает и слушает стихи, гуляет по берлинским пригородам, вспоминает Вену.

В эти же годы Моисеи начинает сниматься в кино. «Черный закон», «Глаза Оле Брандеса», «Последний день Помпеи» – типичные для того времени мелодрамы, костюмно-исторические трагедии. Моисеи увлечен мимической игрой. Он бешено вращает глазами, бьет себя в грудь, картинно отшатывается, отчаянно заламывает руки.

Кроме того, Моисеи пробует себя в качестве педагога – в актерской школе, открытой Урфус. Сама она живет в том же доме, где школа, и

Сандро часто навещает дочь Беату.

Размеренный ритм жизни нарушает Рейнхардт, подаривший Моисеи эпохальную роль – Федора Протасова в «Живом трупе» Л. Толстого.

В трактовке Моисеи Федор менее всего был русским барином; его Протасов, прежде всего, – человек с возвышенной, тонкой душой, переживающий огромную трагедию.

Моисеи чувствовал в толстовских образах многое, слишком близкое ему как художнику и как человеку. Поэтому не случайно, что во всех рейнхардтовских постановках произведений Толстого он играл главные роли: Протасов («Живой труп»), Никита («Власть тьмы»), Сарынцов («И свет во тьме светит»), Прохожий («От нее все качества»)…

11 августа 1914 года Моисеи пошел на фронт добровольцем. «Задачи Германии теперь, – писал он в письме от 28 августа 1914 года, – сражаться за идеи человечности и порядка…»

Став летчиком, Моисеи продолжал выступать в труппе Рейнхардта, только из Берлина перебрался в Киль, где актеры играли национальный классический репертуар: «Валленштейна» Шиллера, «Минну фон Барнхельм» Лессинга. В том же Киле он снимался в кино.

Летом 1915 года начались первые полеты разведывательного характера, оказавшиеся настолько успешными, что Моисеи получил Железный крест второй степени. Однако уже 8 июля он угодил в плен к французам.

Моисеи работал на одном из бельгийских военных заводов, потом бежал, был схвачен, заключен в лагерь. Там вспыхнула его старая болезнь, туберкулез.

Сандро отправили в Швейцарию, в лагерь, расположенный в горной деревушке Ароза. Приютив Моисеи почти на два года, Ароза подарила ему выздоровление – физическое и духовное. Уже с осени 1916 года он свободно разъезжал по Швейцарии, выступая с любительскими и профессиональными труппами в Берне, Цюрихе, Базеле.

Вернувшись из плена, 24 июля 1917 года Моисеи дал первое представление в Мюнхене. «Большой актер и отважный солдат возвратился», – ликовали местные газеты. Поначалу он играл в старых спектаклях Рейнхардта. Потом добавились еще четыре новые роли: Дантон в одноименной пьесе Бюхнера, Сарынцов и Никита в пьесах Толстого, Шейлок в трагедии Шекспира.

В 1919 году Моисеи развелся с Марией Урфус, женился на Иоганне и, по примеру Рейнхардта, переехал в Вену, в предместье которой купил небольшой дом.

31 января 1921 года Моисеи ушел из театра Рейнхардта и стал гастрольным актером, то есть актером, который либо набирает себе труппу на спектакль, либо ангажируется на спектакль в чужую труппу.

Началась его гастрольная эпопея. Германия, Австрия, Чехословакия, Румыния, Венгрия, Италия, Испания, Дания, Швеция, Норвегия, Англия, СССР, Новый Свет… Он неизменно собирал полные залы и делал хорошие сборы. «Жизнь для меня, – говорил Моисеи, – это путешествие. Я цыган по натуре. Любая оседлость и любая собственность, вынуждающая к оседлости, мне чужды. Месяц на одном месте – это для меня уже много. Я охотно живу в гостиницах. Сегодня здесь, завтра там. Чем чаще перемены,

тем лучше. Можно обойтись минимумом багажа. Все мои пожитки умещаются в одном старом чемодане. Нельзя становиться рабом коварного домашнего уюта». У него не было близких друзей – были приятели, которых он любил и которые его любили.

В пьесе Гауптмана Моисеи сыграл древнего императора ацтеков Монтесуму. Оскар Фонтана писал о спектакле: «…Моисеивский ацтек потрясал, когда он плакал, узнав о предательстве, когда в религиозном экстазе исполнял свой ритуальный танец. Подлинный король перед тем, кто, в сущности, рожден был рабом, вот кем он был, и вопль человеческого существа, которое мучают, звучал снова и снова с рыданиями и жалобами, словно он хотел донести их до престола Бога».

Подобно Рейнхардту, Моисеи был художником широкого диапазона. Перечень сыгранных им ролей поистине огромен. И в любой роли, будь то Фауст или Мефистофель, Ромео или шут в «Короле Лире», маркиз Поза в «Доне Карлосе» или Ихарев в «Игроках» Гоголя, актер умел затронуть проблемы, связанные с его эпохой.

Отелло у Моисеи не хотел убивать Дездемону, он любил ее и прощал, но он вынужден был ее убить – таковы обычаи страны, и, убивая ее, он убивал и себя. Сам же Отелло был существом наивным и чистым. «Моисеи, – писал Роберт Музиль, – играл то, что Флобер называл Африкой… узкоплечий Отелло с толстыми губами, обезьяна, на лбу которой клеймо невинности выжжено сильнее, чем у любого европейца… в нем была неодолимая сила, которую Ницше называет сухой, горячей музыкой…»

В 1924-м и 1925-м Моисеи гастролировал в СССР, скандинавских странах, на Кубе. В 1927 году он выступал с «Гамлетом» и «Живым трупом» в Париже. Гастроли длились всего неделю, но привлекли к себе внимание французской прессы.

Ошеломляющий успех ждал Моисеи в США. Он приехал туда в составе труппы Рейнхардта, в качестве одной из ее звезд. Гастроли начались в ноябре 1927 года и длились четыре месяца. Моисеи был занят в четырех спектаклях.

В октябре следующего года актер рискнул посетить Америку уже без Рейнхардта, с собственной труппой. Он также снялся в Голливуде, в фильме «Королевская ложа» по пьесе Дюма-сына «Кин, или Гений и беспутство».

В конце 1920-х годов Моисеи неустанно разъезжает по Европе, очертив для себя постоянный маршрут, по которому он перемещается каждое лето: Вена, Бухарест, Будапешт, Загреб, Прага. И лишь в конце сезона, осенью – Берлин, где Моисеи выпустил пластинку с записью монолога из «Фауста».

В 1932 году актер тяжело заболел. Началась болезнь как бессонница, изнурительная, многодневная. Никакие снотворные не помогали: Моисеи похудел, осунулся, сгорбился. Он на месяц лег в санаторий – в Грюневальде, под Берлином. Его лечили наркотиками: сначала пантопоном, потом морфием. Покинув санаторий, он уже не расставался с этим лекарством. В Грюневальде Моисеи поправился, даже пополнел. От этой полноты он уже не избавится. И бессонный взгляд, устремленный мимо и за собеседника, тоже останется у него теперь

навсегда.

Недолго пожив в Вене, Моисеи поехал в Италию. Его сопровождала молодая возлюбленная – спокойная и нежная Хильда Вагенер, актриса Бургтеатра, прославленная венская Джульетта.

В Италии Моисеи получил от властей субсидию в пятьсот тысяч лир и собрал вокруг себя труппу из актеров высшего класса. Труппа имела традиционный для Италии статус бродячего театра и разъезжала по городам страны. Моисеи сыграл в кино роль Лорензаччо в костюмно-историческом фильме «Лорензаччо ди Медичи» (1934).

Судьба отмерила актеру короткий срок. Моисеи скончался в Вене, на рассвете 22 марта 1935 года. Через неделю ему исполнилось бы пятьдесят шесть лет.

Тело Александра (Сандро) Моисеи было сожжено, а урну с прахом Иоганна отвезла в Швейцарию, в местечко Моркоте на берегу озера Лугано, где он завещал себя похоронить.

НИЛЬСЕН АСТА
(1881—1972)

Датская актриса. Мировую известность получила в немом кино. Снималась в фильмах: «Гамлет», «Безрадостный переулок», «Идиот», «Фрекен Юлия», «Танец смерти» и др.

Аста Нильсен родилась 11 сентября 1883 года в Копенгагене в бедной семье. Отец часто болел и не имел постоянной работы. Мать нанималась в богатые дома приходящей прачкой. Семья часто переезжала. Первые сознательные годы в жизни Асты прошли в шведском городке Мальме. Самые сильные детские впечатления связаны с пьесами Ибсена, точнее, с образами ибсеновских женщин – Агнесой («Бранд»), фру Ингер из Эстрота, Геддой Габлер. В тринадцать лет Аста решила стать актрисой, а через год пришла на испытание к своему будущему наставнику Петеру Йерндорфу.

Аста Нильсен, мечтавшая о сложных драматических ролях, за годы ученичества у Петера Йерндорфа, а затем в школе Копенгагенского Королевского театра восполнила пробелы в своем воспитании. Ее ввели в мир скандинавской мифологии, познакомили с классическим искусством и литературой Нильсен приобрела хороший вкус, актерскую культуру. С 1901 года она не без успеха выступала в различных копенгагенских театрах, ездила на гастроли в Швецию, Норвегию, Финляндию.

К театру Аста Нильсен относилась с пиететом. Великая актриса, на протяжении двадцати лет царившая в кино, считала себя изгнанной из храма настоящего искусства.

По странному недоразумению Нильсен считали преимущественно актрисой комедийной. Она легко осваивала самые разнохарактерные амплуа комических старух, субреток, травести. В прессе писали об оригинальности трактовок и необыкновенном темпераменте артистки. По ее собственному выражению, она нередко получала похвалы «за то, что резвилась, как необъезженный жеребенок, или нарушала своей игрой все рамки роли». В театрах, где она работала, ставили пьесы Ибсена и Свена Ланге, «Даму с камелиями» Дюма. Но Аста Нильсен постепенно потеряла

всякую надежду выйти на сцену в роли Норы или Маргариты Готье.

В 1910 году молодой журналист Урбан Гад предложил киностудии «Нордиск» поставить фильм по написанному им сценарию, с Астой Нильсен в главной роли. «Я сразу загорелась наконец-то у меня будет значительная трагическая роль», – восклицает актриса.

Героиня «Бездны» – учительница музыки Магда встречает циркача Рудольфа, влюбляется в него и порывает со своим женихом, инженером Кнудом. Вместе с Рудольфом она выступает в варьете, где исполняет эротические танцы. Вскоре Рудольф охладевает к ней. Магда в отчаянии убивает неверного любовника. Ее ведут в тюрьму двое полицейских. И она идет – несчастная, раздавленная горем женщина. Эта движущаяся в кадре женщина потрясает и сегодня. В момент же выхода фильма на экраны это было открытием, взрывом.

В своих мемуарах Аста Нильсен нисколько не преувеличивает, говоря, что «Бездна», шедшая с успехом во всем мире, была воспринята как перелом в истории кино. Прежде к актерам, выступавшим на экране, относились как к марионеткам. Появление Асты Нильсен на экране заставило самых суровых критиков признать кино искусством. Ее дебют, как и становление ее славы, неотделим от имени режиссера Урбана Гада. Ставший в 1913 году мужем Асты Нильсен, он снимал почти все фильмы с участием актрисы в предвоенную пору и в годы Первой мировой войны. Урбан одним из первых открыл пластическую выразительность кадра.

После феноменального успеха «Бездны» представитель одной из крупнейших немецких кинофирм предлагает ей громадный гонорар и исключительные условия для работы в Германии. Аста Нильсен переезжает в Берлин, становится родоначальницей немецкой школы киноактеров, столь прославившейся в годы расцвета «великого немого». Фильмы с участием Асты Нильсен пользовались неимоверным успехом. Любопытно, что несколько позднее немецкий юмористический журнал изобразил в виде Адама и Евы Асту Нильсен и Чарли Чаплина…

Ее сравнивали также с Сарой Бернар и с Элеонорой Дузе. Все, кто писал об Асте Нильсен, подчеркивают сексуальный характер ее образов, экзотику сюжетов. Созданный ею тип «женщины-вамп», роковой женщины стал первым «классическим» типом экрана. И все-таки главное в ее таланте – мотив страдания, поруганной любви. Воспитанная драмами скандинавских авторов, Нильсен почти достигла уровня подлинной психологической драмы. Она любила великую русскую литературу, образ Настасьи Филипповны был ей дороже многих других. Катерину из «Грозы» она позже воплотила на экране.

Не слишком молодая, не претендовавшая на ослепительную красивость датская актриса в один вечер покорила весь мир. У нее было на редкость выразительное лицо, отмеченное неповторимостью. И в то же время многие женщины находили, что похожи на Асту Нильсен. Она была и обыденна и таинственна в туалетах, которые носили все, – и все могли чувствовать себя столь же обворожительными, столь же загадочными, столь же неповторимыми.

Аста Нильсен принесла в кино высокую театральную культуру. Она, пожалуй, первой из актеров кино поняла, что на экране важнее всего максимальная экономия жеста, мимики. Кто видел глаза Асты Нильсен,

читал в них много больше того, что могла дать самая изощренная игра на сцене. По существу, это означало революцию в актерской технике.

В воспоминаниях артистка говорит о своем методе работы: «Я видела, что главная сторона кино – зрительная, лицо и движения сами должны выражать душу, делать ее зримой. Приходя в просмотровый зал, я смотрела на себя глазами строгого критика – образцов для подражания у меня ведь не было. Здесь я узнавала, как слово можно заменить мимическим выражением или движением, и что эти движения можно ограничить одним намеком, воспринимаемым камерой и незаметным для глаза оператора (вот, кстати, причина того, что режиссер так часто заставляет актеров утрировать игру)».

Среди поклонников таланта Асты Нильсен были видные критики, поэты, драматурги начала века. О ней восторженно писали Георг Брандес, Герман Банг, немецкий режиссер Леопольд Йеснер. «У нее грация японки из порочнейших листов Утамаро и вдохновение Иветты Гильбер – восклицал в 1911 году Гийом Аполлинер. – Она – все! Она – видение пьяницы и мечта одинокого. Она смеется, словно юная девушка, так беззаботно и счастливо, а в ее глазах видится нечто, что никогда не обретет выражения в словах, слетевших с ее губ. Когда в ее глазах сверкает ненависть, мы сжимаем кулаки, когда она распахивает их, нам кажется, что это звезды светят».

Позже она скажет, что ей по душе всегда были роли комедийные. В фильме «Ангелочек» (1914) Аста играла девчонку-сорванца, которой отец покупает куклы, не замечая, что дочь успевает затевать флирт едва ли не с каждым встречным мужчиной.

После окончания Первой мировой войны Нильсен организовала в Берлине собственное кинематографическое общество «Артфильм». Это позволило ей обратиться к литературной и театральной классике.

В двадцатые годы Аста Нильсен осуществила наконец свою давнишнюю мечту: она сыграла на экране многие из тех ролей, ради которых некогда пошла на сцену. Среди лучших ее работ этого времени Настасья Филипповна в «Идиоте» по роману Достоевского (1921), Фрекен Жюли по знаменитой пьесе Стриндберга «Фрекен Жюли» (1921), Ванина в экранизации стендалевской «Ванины Ванини» (1922), Лулу в экранизации драматической поэмы Франка Ведекинда «Дух земли» (1923), Гедда Габлер в «Гедде Габлер» Ибсена (1925).

Вершиной этого цикла классических ролей актрисы является работа над образом Гамлета в фильме, поставленном режиссером Свеном Гадем и Гейнцем Шаллем в 1921 году.

Нильсен воспользовалась версией американского шекспироведа Эдварда Вейнингера, считавшего, что Гамлет – переодетая женщина. Сцены из этого немого фильма впоследствии неоднократно приводились как пример особой выразительности мимического диалога.

У Асты Нильсен Гамлет – умная и нежная принцесса, рожденная в смутное военное время. Она любит Горацио, своего однокашника по университету. Актриса играла женщину, взявшую на себя мужскую миссию и сломленную непосильным бременем. Тайная страсть к Горацио усугубляла тяжкие метания принцессы, ее трагическую судьбу. Трактовка роли, таким образом, оказалась сугубо романтической.

Постоянным партнером Нильсен был в эти годы Пауль Вегенер – крупный немецкий актер и режиссер. В 1922 году они исполнили главные роли в фильм Артура фон Герлаха «Ванина». Сюжет, заимствованный из новеллы Стендаля, был разработан сценаристом Майером в духе мистических баллад эпохи романтизма. Критики отмечали выдающуюся игру артистов, «захватывающие сцены страсти и отчаяния», мятежность образа, который создала Аста Нильсен. «Благодаря таким актерам, как Аста Нильсен и Пауль Вегенер, Артур фон Герлах превратил это исследование садизма в фильм, который прославлял высокие человеческие чувства, бьющиеся в тисках тирании», – писал впоследствии Кракауэр в книге «От Калигари до Гитлера».

В 1924 году актриса снялась в фильме «Гедда Габлер» (режиссер Экштейн). Эта экранизация, имевшая большой успех, бросила запоздалый отсвет на все прежние работы Асты Нильсен. Отныне, возвращаясь к ее довоенным лентам, стали писать, что, несмотря на схематизм и откровенную банальность мелодраматических сюжетов, «Ибсен, ибсеновские женщины прошли по всем ее ролям».

Все сделанное актрисой в эти годы венчает образ Мицци (Марии) Лехнер в фильме крупнейшего австрийского режиссера Георга Вильгельма Пабста «Безрадостный переулок» (1925), где снимался также бывший артист Московского Художественного театра Григорий Хмара, который стал новым мужем Асты Нильсен.

Фильм был прекрасным по смелому показу жизни в послевоенной Австрии. Аста Нильсен достигла подлинно трагических высот Мицци, обманутая своим возлюбленным, разорившимся аристократом, убивала его новую любовницу, а потом продавалась первому попавшемуся нуворишу. Преступление оставалось нераскрытым, пока преступница, измученная угрызениями совести, сама не доносила на себя.

«Нильсен рассказывала не о социальных драмах, а о трагедиях души, об омуте страстей. Все ее фильмы были вариантами одной судьбы. На преступления, самоубийства, словом, в бездну всегда толкала ее героинь любовь, женщина, зажигавшая сердца своим одухотворенным эротизмом, сама же становилась его жертвой. Именно эта неизменность основного мотива и его органическая связь с глубинной сущностью натуры и таланта Асты Нильсен выдвинули ее в число любимиц публики», – пишет киновед А.Л. Сокольская.

Сама Нильсен считала, что зрителей привлекала жизненность, «горькая правда» ее образов. Актриса пишет, что пришла в кино с намерением опровергнуть идиллическую ложь экранного мирка, «реалистически представить… неудачниц, больных, несчастных, отверженных», – людей, которые были близки ей с детских лет.

Аста Нильсен открыла многое из того, что стало затем разрабатываться более пристально, более детально. Именно она начала рассказывать легенду, которую значительно позже привыкли связывать с именем французской актрисы Симоны Синьоре: стареющая женщина всеми силами пытается сохранить любовь.

«Трагедия проститутки» (1927) знаменовала возвращение в кино Асты Нильсен после двухлетнего отсутствия. По мнению «Ле синема

реалист альман», в этой сентиментальной истории о стареющей проститутке «расставлены верные акценты»: «ею движет социальное течение, затушевывающее мелодраму. Горести Асты Нильсен забываются ради восприятия атмосферы растерянности и волнения, царившей в Германии перед приходом к власти нацистов».

В конце двадцатых годов Нильсен вернулась в театр. Страсть к сцене снова одержала верх: актриса создала собственную труппу и гастролировала с ней по городам Германии.

Ажиотаж, который вызывали выступления датской звезды в «Даме с камелиями» Дюма, «Грозе» Островского и ряде других пьес, связан не только с ее кинематографической известностью. Ее талант, отточенное мастерство, большую театральную культуру единодушно отмечали самые серьезные критики.

В 1932 году кинозрители впервые услышали ее голос на экране: она сыграла главную роль в звуковом фильме «Недопустимая любовь» (режиссер Э. Вашнек). Появление звука могло расширить арсенал ее выразительных средств.

«Для большинства звезд немого кино приход звука означал конец их артистической карьеры, – замечает кинокритик В. Кисунько. – И лишь некоторых звучащее слово еще крепче связало со зрителями. Голос Асты Нильсен не разрушил образа, утвердившегося и царившего на экране в течение двух десятилетий. Высокая театральная культура актрисы, неразрывно связанная с отточенной кинематографической пластикой, и в новых, совершенно необычных условиях дали интересные результаты. Аста Нильсен сохранила здесь свое главное достоинство – искренность. Умная актриса, умная женщина, она не цеплялась за роли молодых героинь и, вступая в шестой десяток, открывала для себя и для зрителя новые судьбы, новые драмы».

И тем не менее звездой звукового кино Аста Нильсен не стала. Фильм «Невозможная любовь» завершил ее творческий путь. В 1933 году актрису пригласили на званый вечер для берлинских артистов. Об отказе не могло быть и речи. Асте Нильсен было оказано исключительное внимание: фюрер сидел с ней за отдельным столиком. Геббельс предлагал ей создать для нее особую киностудию. Однако Аста Нильсен заявила, что не в восторге от того, что делают нацисты в Германии. На следующий же день она уехала в Данию.

Кинематограф на ее родине влачил жалкое существование. Все попытки вернуть Асту Нильсен в кино оказались безуспешными, так же как попытки самой актрисы возродиться на театральной сцене.

В театре она выступила в последний раз перед войной. Прощальный вечер «Датской Дузе», как называли Асту Нильсен, состоялся в копенгагенском Народном театре в 1939 году.

Больше всего радости приносила ей дочь. «Она была музыкой моей жизни, но, правда, несколько иной, чем обычно. Единственным и действительно большим событием для сердца стал мой ребенок, моя единственная дочь…»

На Венецианском фестивале 1958 года публика увидела многие из лент с участием Асты Нильсен. И два слова «великая актриса» – звучали как признание таланта, неповторимой индивидуальности, восхищение

человеком, бесконечно преданным искусству.

Весной 1961 года жительница Копенгагена Аста Нильсен писала: «Давно уже я отказалась от всех публичных выступлений, что отнюдь не означает тихого существования. Моя тяга к искусству находит выход в давнишней любви к живописи. Я придумала новую форму живописи и работаю не кистью и красками, а с помощью цветной материи, из которой создаю людей и зверей, пейзажи и цветы. Два датских торговца произведениями искусства устраивали мои творческие выставки: снова судьба мне улыбнулась и одарила новым успехом. Так жизнь после множества чудесных событий и некоторых бурь стала гармоничной; кому дано слышать музыку тишины, тот услышит симфонию небывалойкрасоты».

В 1968 году актриса поставила фильм «Аста Нильсен», в котором рассказала о своей творческой деятельности.

Аста Нильсен умерла 25 мая 1972 года. Она вошла в историю культуры XX столетия как легендарная кинозвезда, первая вамп, родоначальница серийных образов фатальных женщин. Но вместе с тем – как первая трагическая актриса кинематографа.

ФЭРБЕНКС ДУГЛАС
(1883—1939)

Американский актер, продюсер. Один из основателей кинокомпании «Юнайтед Артистс». Снимался в фильмах: «Знак Зорро», «Робин Гуд», «Багдадский вор», «Черный пират», «Железная маска» и др.

Дуглас Элтон Ульман (Фэрбенкс) родился в Денвере, штат Колорадо, 23 мая 1883 года. Его отец, Г. Чарлз Ульман, известный нью-йоркский адвокат, вложив все деньги в добычу серебра, переехал в Денвер. Однако дело у него не пошло, он начал пить и в 1889 году оставил семью. Мать Дугласа, Элла, поменяла фамилию трех сыновей на Фэрбенкс (ее первый муж, Джон Фэрбенкс, плантатор из Нью-Орлеана, умер от туберкулеза).

В детстве Дуглас занимался верховой ездой, фехтованием, легкой атлетикой, играл в любительских спектаклях, читал Шекспира и Байрона. Окончив школу, Фэрбенкс готовился стать горным инженером, но затем уехал в Европу. В Париже строил метро, был докером в Лондоне. Сменив несколько мест работы, он нанялся матросом на грузовое судно.

По возвращении в Америку Фэрбенкс обосновался в Нью-Йорке. И здесь ему пришлось нелегко. Он работал помощником биржевика, секретарем адвоката, комиссионером, но мечтал стать актером. Дуглас с завидным упорством осаждал театральные агентства, пока ему не улыбнулась удача.

Он женился на Бет Салли из богатой семьи. Детство девушки прошло в поместье отца на Род-Айленд и в особняке на Манхэттене. Все это притягивало Фэрбенкса, поднимавшегося по социальной лестнице. 9 октября 1909 года в семье родился сын Дуглас-младший.

Легкий и жизнерадостный, Фэрбенкс выступал на Бродвее и пользовался успехом, играя в незатейливых спектаклях типа «Театральная лавочка», «Новая Генриетта», «Он приходит с улыбкой», «Джентльмен с Миссисипи» и т.д. В конце 1914 года его начала обхаживать кинокомпания

«Триэнгл», во главе которой стояли Д.У. Гриффит, Томас Инс и МакСеннет.

Первый фильм Фэрбенкса «Ягненок», поставленный по сценарию Гриффита, вышел на экраны 7 ноября 1915 года. Герой Дугласа, слабый, бесхарактерный юноша, попав в критическую ситуацию, обретает мужество. Он совершает побег из тюрьмы, скачет на коне и сражается с бандитами. Подобные персонажи всегда нравились зрителям. Но Фэрбенкс привнес в традиционный тип столько жизненной силы и оптимизма, что публика безоговорочно отдала симпатии его герою.

Фэрбенкс сразу стал модной звездой. «Триэнгл» принялась одну за другой выпускать картины с его участием: «Безумие Манхэттена», «Метис», «Двойные хлопоты», «Флирт с судьбой», «Добрый негодяй»… Всего двенадцать за год и три месяца.

Бет Салли была счастлива в семейной жизни, несмотря на то что Фэрбенкс мало времени уделял сыну. Он часто увлекался женщинами. Никто не знает точно, когда начался его роман со знаменитой актрисой Мэри Пикфорд. Очевидно, Дуглас нуждался в ее советах и связях в кинематографическом мире.

Фэрбенкс быстро разбогател. В 1916 году он перевез семью в Лос-Анджелес, где каждый месяц выходил его новый фильм. Дуглас купил дом на авеню Ла-Бреа, сделал братьев Джона и Роберта своими деловыми партнерами и устроил сына в престижную школу. Он вступил в концерн «Феймес Артистс – Ласки», основал собственную кинокомпанию, доверив прокат своих картин престижной фирме «Арткрафт».

Фильмы с его участием ставились гриффитовскими режиссерами, но сам мэтр, предвидя кризис жанра, все меньше интересовался экранными историями Фэрбенкса.

Режиссер Джон Эмерсон и сценаристка Анита Лус предложили Дугласу играть не только героя, но и свое отношение к нему: немного снисходительное, ироничное, тем более что поводы для забавных коллизий всегда находились в повседневной американской жизни. Этот совет оказался как нельзя кстати.

Кинокарьера Фэрбенкса снова пошла в гору. Он высмеивал стремление американцев к популярности («Его портрет в газетах»), нравы высшего общества («Мистер Устройте»), назойливость репортеров («Скажите, молодой человек»), увлечение спиритизмом («Когда приходят облака»).

Настоящим триумфом Дугласа стал последний фильм для студии «Трайэнгл» – «Американец», в котором актер, по едкому замечанию французского киноведа Жоржа Садуля, «с присущим ему благодушием подавляет вооруженное восстание в Южной Америке». Картина получила восторженный прием в США и в европейских странах, сражавшихся с Германией.

Работая в компании «Парамаунт», актер продолжал развивать принципы полуприключенческого-полукомедийного жанра, используя насмешливую интонацию не только в своих сатирических киноскетчах, но и в других сюжетах, в частности ковбойских («Дикий и лохматый», «Аризона», «Человек из Пейнтед Пост», «Денди в трусиках»).

В 1918 году вместе с Чаплиным и Мэри Пикфорд Фэрбенкс предпринял поездку по штатам, распространяя военный «Заем свободы».

Турне самой знаменитой тогда артистической тройки способствовало успеху акции.

Год спустя, незадолго до окончания войны, Чаплин, Фэрбенкс, Пикфорд совместно с Дэвидом Гриффитом основали собственную независимую кинокомпанию «Юнайтед Артистс». Первый фильм, созданный для нее Фэрбенксом, назывался «Его величество – американец» и рассказывал о похождениях молодого янки в Европе.

Американский историк кино Л. Джекобс отмечал: "…Фэрбенкс создал образ честолюбивого, прямого, молодого американца демократа… непобедимого и бесстрашного человека, «сделавшего самого себя»…

В воскресенье 28 марта 1920 года Фэрбенкс и Пикфорд поженились (Дуглас заверил Мэри, что эта дата особенно благоприятна, согласно астрологическому календарю). Он подарил жене Пикфэр, просторный дом в Беверли-Хиллз.

Новый виток популярности Фэрбенкса связан с костюмными фильмами. Для начала он облачился в маску и плащ и сделал ставку на картину «Знак Зорро». Загадочный благородный разбойник заступается за слабых и обиженных, неизменно оставляя шпагой свой знак – букву "Z". В «Знаке Зорро» Дуг играл два совершенно противоположных характера: в финале выясняется, что бездельник и благородный разбойник – одно и то же лицо. Конечно, оба характера были сделаны в условной «фэрбенксовской» манере, но сделаны безукоризненно.

«Знак Зорро» имел такой успех, что актер на целое десятилетие стал главным романтическим героем экрана. В своем новом облике он как бы восстанавливал утраченный мужской идеал нации. «Мушкетерская сторона ослепительна, но и линия „истомы и пресыщения“ вызывает восторг», – писал в те годы молодой идеолог французского «авангардистского» кино Луи Деллюк.

Фильм был мастерски поставлен Фредом Нибло. Он же был режиссером «Трех мушкетеров» (1921), где Фэрбенкс виртуозно фехтует на шпагах в роли д'Артаньяна. Фильм был снят в хорошем темпе, с использованием тщательно изготовленных, красивых декораций. Благодаря ежедневным тренировкам, пластичность, легкость, артистизм с годами не покидали Дуга.

В следующем, 1922 году Аллан Дуэн ставит «Робин Гуда», экранное переложение английской народной легенды в вольной голливудской трактовке. Сюжетная канва щедро расцвечена сценами рыцарских турниров, грандиозных битв и другими зрелищными аттракционами. Фэрбенкс приобрел совместно с женой громадные студии Хэмптон (бульвар Санта-Моника), и вскоре там уже высились огромные декорации средневекового замка и города Ноттингем. Робин Гуд – Фэрбенкс, с короткой бородкой и в шляпе с пером, весело переносится на веревке с одного конца замка на другой, всегда поражает цель стрелой из лука, одним ударом скидывает с лестницы полсотни человек… Но Дуглас не превратился в супермена, поскольку грубовато подсмеивается над своим персонажем.

«Первому любовнику» исполнилось сорок. Он занимался всеми видами спорта и любил показывать гостям акробатические упражнения. Десятками тысяч экземпляров на разных языках продавалась книга

«Смейтесь и живите», где Фэрбенкс в афоризмах раскрывал секрет своих успехов. Среди них, например, такой: «Счастье есть состояние духа. Оно приходит к тем, кто стремится быть счастливым, а счастлив тот, кто смеется».

Популярность актера достигает всемирного масштаба. Фэрбенкс вместе с женой много путешествует. В 1921 году они посетили Италию, Францию, Швейцарию, Ближний Восток и Африку. В 1924-м – всего за три месяца побывали в Лондоне, Париже, Мюнхене, Берлине, Осло, Копенгагене, Амстердаме и Брюсселе. Через два года их восторженно встречали в России.

Вершиной славы Фэрбенкса стал феерический «Багдадский вор» (1924). Этот фильм отличался большой изысканностью и экзотикой («Это поэзия в движении, – с гордостью отзывалась о нем Мэри Пикфорд и добавляла: – Фильм обошелся студии в миллион семьсот тысяч долларов»). Фэрбенкс после выхода картины писал: «Кто из нас не строит воздушных замков, но никому никогда не может прийти в голову, что воздушные замки могут превратиться в действительность. Я хотел вдохнуть в эту картину то нереальное, несбыточное, фантастическое, что так чарует нас в сказках „Тысячи и одной ночи“. Мой фильм – это сказка для взрослых, и главной ее идеей является девиз: „Сам создавай свое счастье“».

Фэрбенкс добился блестящего успеха в фильме «Дон Ку, сын Зорро» (режиссер Крисп, 1925), где играл старого идальго и его сына. Затем Дуглас прибегнул к цвету в «Черном пирате» (режиссер Паркер, 1926), что позволило снять великолепные подводные сцены… В одном из эпизодов «Пирата», сделанного чуть ли не методом «техноколор», Фэрбенкс перебирается по канату с одного корабля на другой.

Российский киновед А. Разумовский справедливо замечает: «…Фэрбенкс не ставил перед собой задачи глубокого психологического раскрытия образа, да и весь строй, вся устремленность его картин исключали эту возможность. Но актер безукоризненно владел своим телом, был необычайно легок, ловок, пластичен, его жизнерадостность не вызывала сомнений в своей искренности, а обаяние… Вот уж это качество нельзя ни „отработать“, ни „сыграть“! А им актер обладал в полной мере! Кроме того, Фэрбенкс владел чувством актерского такта и… как ни парадоксально для экранного актера – „чувством зрителя“. Словом, Фэрбенкс безукоризненно решал задачи, которые ставили перед ним его жанр, его сценарии, его режиссеры и он сам».

Его маленький рост поражал всех, кто впервые встречался с ним в жизни. Обычно он выбирал для своих фильмов людей ниже среднего роста и на голову превосходил их. Но он смягчал такое впечатление о себе любезностью и акробатическими проделками, когда принимал гостей у себя дома в Голливуде. Ферри Пизани, который не жаловал Дугласа, злословил «Дуглас любил хвастаться своими талантами перед гостями. Он как бы изображает ребенка, когда срезает ударом кнута сигарету у самых губ ассистента или демонстрирует публике свою гибкость. На самом деле все это – рекламная постановка. За его ребячеством скрывается расчетливый и практичный ум. Горе тому смельчаку, который, приняв за чистую монету вызов Дугласа, захочет доказать свое превосходство».

В 1927 году была образована Академия искусства кино. Дуглас Фэрбенкс стал ее первым президентом (он занимал этот пост в течение трех лет).

Между тем «великий немой» заговорил. Поначалу Фэрбенкс с энтузиазмом отнесся к звуковому кино. «Железная маска» (1929) была немой картиной, но в прологе он читал поэму так прочувствованно, что перегорела звуковая лампа. Дуглас прекрасно играет пожилого д'Артаньяна. Он плачет, по-отечески относится к молодому королю и умирает.

Увы, в жизни Фэрбенкс слишком поздно научился играть роль отца. «Я нехотя признавал в нем отца», – писал Фэрбенкс-младший. Дуглас редко виделся с сыном, и даже о дне его рождения актеру напоминали друзья. Месяцами он для него словно не существовал. Зато с Чаплиным Фэрбенкс почти не расставался. В книге «Моя биография» Чаплин много и тепло рассказывает о своем друге. Вспоминает его романтический характер и неожиданный при этом практицизм, отдает должное большому артисту… В конце жизни Чаплин назвал Фэрбенкса единственным человеком, которого считал близким другом.

Дуглас Фэрбенкс решил впервые сняться в фильме вместе с женой. Но свободная экранизация пьесы Шекспира «Укрощение строптивой» (1929) вызвала лишь любопытство.

Последние же фильмы Дугласа терпят провал. Уже «Полет на Луну» («Достать луну с неба») (1931) показывает, что творческий запал Фэрбенкса иссякает. Он играет вальяжного барона с Уолл-стрит, который преследует Бибе Даниелс на сверкающем корабле. За улыбкой актера чувствуется отчаяние. В сцене, когда он теряет девушку, на его лице появляется тень неподдельного одиночества. «Для постороннего наблюдателя, – писал позднее Фэрбенкс-младший, – он оставался все тем же энергичным лидером, но его действия носили уже лишь автоматический характер».

Дуглас отправился в Англию играть в гольф, затем путешествовал в чисто мужской компании с Чаком Льюисом и режиссером Виктором Флемингом. В Японии Фэрбенкс увлекся фехтованием и джиу-джитсу. В Шанхае он посещал опиумные притоны. В Бангкоке встречался с местным королем. Во время сафари в Индии Дуглас, сидя на слоне, убил трех леопардов, тигра и пантеру.

Он снялся еще в двух картинах – «Вокруг света за восемьдесят дней» (1931) и «Робинзон Крузо» (1932), которые сам продюсировал. Успеха фильмы не имели.

Фэрбенкс снова отправился в путешествие. Он исследовал Филиппины, Суэцкий канал, Сибирь, Маньчжурию, Монголию и Марокко. Он играл в гольф с принцем Уэльским. В Англии и Европе Фэрбенкс удовлетворял свою слабость к общению с аристократией. Весной 1932 года в Лондоне на приеме, посвященном приезду короля Испании, он увлекся леди Сильвией Эшли, красавицей со скандальной репутацией.

Мэри Пикфорд все реже виделась с мужем: «Просто не могу поспевать за человеком, само существо которого олицетворяет движение, пусть и бесцельное». 8 декабря 1933 года она подала на развод. В качестве причины была названа «психологическая несовместимость».

Фэрбенкс выпустил на экраны фильм «Частная жизнь Дон Жуана» (1934). В роли Дон Жуана он прощался с молодостью. В финале великий любовник, устав от бесконечной погони за наслаждениями, передает факел своему сопернику и исчезает…

10 января 1936 года Мэри, наконец, получила разрешение на развод. Суд сохранил за Фэрбенксом его ранчо в Санта-Монике, а Мэри оставил Пикфэр. В марте Дуглас женился на леди Эшли. Через несколько лет супруги поселились в доме на побережье. Фэрбенкс играл в карты, рассказывал гостям забавные истории и по-прежнему обожал гольф. Но случались дни, когда он бросал все, чтобы провести вечер в Пикфэре. Дуг сидел у кромки бассейна рядом с Пикфорд. «Какая ошибка, Мэри», – признался он ей однажды. Пикфорд посмотрела в сторону горизонта и ответила: «Мне очень жаль»…

Фэрбенкс умер от сердечного приступа 12 декабря 1939 года.

Лучшие его фильмы выдержали проверку временем. Они существуют как живые произведения киноискусства. Не многим старым лентам мирового кино удалось выдержать столь строгое испытание.

ЛИНДЕР МАКС
(1883—1925)

Французский киноактер. Снимался в фильмах: «Макс-тореадор», «Чемпион по боксу», «Три пройдохи», «В маленьком кафе» и многих других. В 1963 году во Франции создан монтажный фильм «В компании Макса Линдера».

Габриэль Максимилиан Левьель (Макс Линдер) родился 16 декабря 1883 года в Сан-Лубе (департамент Жиронда) в семье богатого винодела. Когда Габриэль объявил о решении стать актером, разразился скандал. Несмотря на протесты родителей он уехал учиться актерскому мастерству в Бордоскую консерваторию. Окончив ее, Левьель играл в местном театре – в спектаклях «Романтики» Эдмона Ростана, «Андромаха», «Проделки Скапена», «Севильский цирюльник». Большого успеха он не добился (через несколько лет театр обанкротился, в его помещении крутили кино, главные сборы давали ленты с участием Макса Линдера).

В 1904 году Левьель приезжает в Париж, где пытается поступить в Консерваторию. Потерпев неудачу, он пробует свои силы в небольшом театре «Амбигю».

Посетив знаменитый театр «Варьете», Габриэль пришел в восторг от игры таких актеров, как Альбер Брассер Барон, Ева Лавальер, Мари Монье. Но особенно ему запомнились Макс Дирли и Марселла Линдер. Плененный мастерством этих двух актеров, Левьель принял псевдоним – Макс Линдер.

В 1906 году Габриэлю удается перейти в «Варьете», где ему достаются совсем незначительные роли, но – рядом с Дирли!

Получал он немного, поэтому приходилось давать уроки фехтования, искать приработка в кино. Маленький рост (158 см) обрекал его на роли школьников, юнцов. Пятиминутная комедия «Первый выход гимназиста» была снята за несколько часов режиссером Луи Ганье. Это произошло в июле 1905 года. В последующие два года Габриэль Левьель снимается в мелодрамах («Яд», «Смерть тореадора»), маленьких комедиях.

Успех пришел неожиданно. В очередной комедии он должен был играть конькобежца. Встав первый раз на коньки, Макс Линдер делал все возможное, чтоб удержаться на ногах… За несколько часов мучений он получил лишь двадцать франков без страховых и… признание публики.

Когда в 1908 году фирма Патэ осталась без главного комика (Андре Дид уехал в Италию), Макс Линдер уверенно занял его место. Вскоре за ним укрепляется титул короля смеха, короля экрана. Ни Сара Бернар, ни Муне-Сюлли не знали во Франции такой популярности.

Решающую роль в триумфе Макса Линдера сыграли симпатии зрительниц. На экране он – типичный франт, само изящество, жизнерадостность. Особенное значение актер придавал своему туалету, в котором не было ничего от цирковой комической неправдоподобности. В газетах сообщалось, что Макс Линдер одевается только в «Белль Жардиньер» и у светских портных. Цилиндр (актер сделал этот головной убор всемирно известным) или мягкая шляпа, визитка или безукоризненно сшитый пиджак, модные брюки в полоску, гетры, тросточка – все было обыграно Линдером в полную меру, так же как и ослепительная, почти неизменная улыбка и чисто французские усики.

Макс Линдер был одним из первых, если не первым кинематографическим актером. «Отличием Линдера от Дида и прочих, – пишет киновед Л. Трауберг, – было то, что в самых затруднительных положениях актер не старался изобразить идиота, не позволял всевозможным предметам выйти на первый план. Это было огромным искусством – умение в самых неправдоподобных ситуациях сохранять образ, реагировать сдержанно, скажем даже – тонко, не гримасничать».

В конце 1910 года на Больших бульварах было открыто кино «Макс Линдер», где почти каждую неделю проходили премьеры его новых картин. Когда Макс серьезно заболел, весь Париж следил за его температурой.

За десять лет работы, до начала Первой мировой войны, он выпускает около пятисот (!) короткометражных десятиминутных комедий, причем пишет сценарии и режиссирует преимущественно сам. Его герои – студент, бандит, боксер, флейтист, гипнотизер, дуэлянт, фермер, учитель танцев, жокей, повар, врач, шпион и даже тореадор и аэронавт! Сюжеты фильмов Линдера не отличаются разнообразием (иначе и невозможно было: каждую неделю в течение почти пяти лет появлялась новая лента). Все сводится к брачным или предбрачным передрягам. Достаточно перечислить небольшую часть названий его фильмов: «Брачная ночь Макса», «Новый роман Макса», «Макс и его соперники», «О женщины!», «Макс ищет невесту», «Макс теряет выгодный брак», «Макс и его теща», «Ревнивый Макс» и т.д.

В ленте «Макс – профессор танго» герой перед визитом в светский дом для бодрости слегка выпил в ресторане. Принятый гостями, хозяевами и их приемной дочкой за преподавателя танцев, Макс учит их танцевать танго, делая фантастические па, которым все старательно подражают. В репертуар приемов Линдера не мог не войти цирковой или эстрадный эксцентризм. Так, например, в одном из фильмов Макса в брачную ночь терзает блоха. Он пытается уничтожить ее с помощью револьвера. В другой ленте ему поручено ощипать курицу. Не зная, как это делается, он

начинает ее брить.

Критики отмечают, что от фильма к фильму мастерство Макса Линдера растет. Его мимика становится все сдержаннее, все тоньше. С природным чувством ритма и меры он распределяет смешные места по всему фильму, нагнетая их силу к финалу, искусно перемежая их паузами, титрами, информационными кадрами. Актер знает силу крупного плана и детали. Умеет улыбнуться одними глазами, выделить нужный предмет – кошелек, бутылку, платочек, цветок. Рядом с юмором в его фильмах живет сатира. Клоунские антре, акробатические номера Макс проделывает с неподражаемым изяществом. И достигает смеха тем, что вводит эти трюки в обыденную жизнь.

В Германии, в Испании, в России Линдер олицетворяет идеального француза. Изящного, остроумного, непостоянного. Он отправляется в зарубежные гастроли.

В июле 1912 года Линдер выступает в Берлине, где успевает снять четыре фильма. В сентябре вместе с балериной Наперковской он гастролирует в Барселоне, где сражается с настоящим быком. И его дуэль, увековеченная в фильме «Макс-тореадор», заставляет хохотать, ужасаться и даже падать в обмороки.

Через год актер посещает Россию. Санкт-петербургская публика выпрягает лошадей и тащит его экипаж от вокзала до гостиницы. Газета «Новое время» писала: «Макс Линдер – самое популярное имя в современной европейской культуре. До сих пор, пожалуй, с ним старалось бороться имя Толстого. Но Толстой умер, и Макс завладел Европой».

29 июля 1914 года началась Первая мировая война. Для Макса это был драматический день. Едва оправившись от тяжелой болезни, он вступает в армию, попадает на фронт, потом, вновь заболев, переходит в распоряжение военного и дипломатического начальства, выполняя ряд официальных поручений. При этом он находит время сниматься, правда, не слишком часто. Макс со своей новой партнершей, прелестной Габи Морлей, выпускает комедии «Макс и сжимающая рука», «Макс и шпион», «Макс и сакс». В 1916 году он демобилизуется по непригодности и долго лечится в санатории «Шатель Гюйон».

За годы войны французская кинокомедия потеряла ведущие позиции. Пальма первенства перешла к американцам, к Маку Сеннету и его ученикам. Слабым утешением для Макса Линдера был тот факт, что очень многое Сеннет перенял у европейцев. Именно у Линдера, в ленте «Макс – повар из-за любви» появилось бросание тортов с кремом в лицо партнера. В другом фильме, желая покорить невесту своей игрой на пианино, Макс великолепно музицирует… на механическом инструменте, который, увы, продолжает играть и тогда, когда виртуоз раскланивается. Почти все американские кинокомики и даже знаменитый клоун Грок использовали эту блестящую находку Линдера.

В 1916 году, когда Чаплин ушел из фирмы «Эссеней», ее руководители не пожалели полутора миллионов, чтобы заманить к себе Линдера.

В Америке французскому актеру устраивают пышный прием. Чаплин дарит ему свой портрет с надписью: «Максу, единственному, несравненному, моему учителю – от ученика». Однако вместо планируемых

двенадцати картин выходит только три «Макс едет в Америку», «Макс хочет развестись» и «Макс в такси». Фильмы Линдера не были приняты американской публикой, так как повторяли во всем его довоенное творчество, увы, вышедшее из моды. Французский актер тяжело заболевает и возвращается домой. В тихом санатории в Шамони он пытается разобраться в причинах провала.

Во Франции его продолжают ценить и поддерживать. Даже такой строгий критик, как Луи Деллюк, писал: «Макс Линдер величайший человек французского кино. Я его обожаю. Именно он – и притом он один – раньше других добился простоты, необходимой кино… Если лет через десять начнут изучать его фильмы – все поразятся, как много в них заложено».

Макс Линдер вместе с юным Раймоном Бернаром, сыном известного драматурга Тристана Бернара, экранизирует его пьесу «В маленьком кафе». Французы, которым было приятно вспомнить безмятежные довоенные времена, награждают актера восторженными аплодисментами. Однако следующая комедия с участием Макса Линдера «Священный огонь» прошла не столь успешно. Он снова отправляется покорять Америку.

В течение 1921—1922 годов на свой страх и риск Линдер делает три полнометражных фильма. Картина «Семь лет несчастий» привлекает к нему всеобщее внимание, «Будь моей женой» – встречена тоже неплохо, а фильм «Три пройдохи» (остроумная пародия на «Трех мушкетеров») вызывает восторг.

«Три пройдохи» действительно поразительный фильм, поставленный и блестяще сыгранный сорокалетним, больным, страдающим сильной неврастенией актером. Впервые он снимался в историческом костюмном фильме. Линдер одним из первых в кино вводит в ленту о XVII веке смелые анахронизмы, служащие источником искреннего, жизнерадостного комизма: телефон, мотоцикл и т.п. Эта картина, несомненно, повлияла на выпущенные позже шедевры Бастера Китона «Три эпохи» и «Наше гостеприимство».

Линдер сумел сохранить национальные качества романа Дюма, его превосходный темп, его непревзойденный оптимизм. Никогда Сеннет не додумывался до таких простых и замечательных находок – кольцо врагов готовится пронзить героя, он приседает – враги протыкают друг друга. Макс фехтовал не хуже Фэрбенкса. Трюки были изящны и ироничны. А Линдер – сама французская галантность. Безусловно, это была вершина творчества актера, одна из лучших пародий в истории мирового кино. Критики по обе стороны Атлантического океана ставили Макса Линдера на один пьедестал с Чаплином.

Во Францию он вернулся триумфатором. Король вновь воцарился на экране. В 1923 году Макс Линдер выпускает в сотрудничестве с Абелем Гансом комедию «На помощь!». Немного позднее призывает к сотрудничеству двадцать знаменитых писателей и драматургов, но предложенные ими сюжеты либо некинематографичны, либо дороги.

Неудачи начинают преследовать Линдера. Блистательный комический актер, уже в сорок два года потерявший жизненный задор, пытался вернуть его. Им увлечена восемнадцатилетняя красавица фламандка Элен Петерс. Ее отец, почтенный коммерсант, и слышать не хотел о зяте-комедианте Тогда Макс Линдер похищает девушку и 2 августа

1923 года женится на ней.

Но счастье новой любви сменяется ссорами, подозрениями, мучительной ревностью. Макс увозит молодую жену в Вену и там создает свою последнюю по-венски парадную, стремительную комедию «Король цирка». 27 июля 1925 года рождается маленькая Мод, та самая Мод, которая долго не будет знать о своих настоящих родителях, а потом сделает так много для возрождения славы отца: будет разыскивать по всем фильмотекам мира его старые короткометражки, выпустит в 1963 году сборник «В компании Макса Линдера», включающий три лучших американских фильма. Но и радость рождения дочурки не может развеять мрачность Макса. Проживая в Швейцарии, Линдер и его жена Элен пытаются свести счеты с жизнью, приняв сильную дозу снотворного. В первый раз их удалось спасти, но через некоторое время 30 октября 1935 года супруги Линдер были найдены в комнате на авеню Клебер со вскрытыми венами. К тому же они приняли смертельные дозы веронала и морфия. Рассказывают, что перед смертью Макс и его молодая жена еще раз перечитали роман Генрика Сенкевича «Quo vadis?», где есть сцена самоубийства автора романа «Сатирикон» Петрония и его рабыниЭвники…

Макс Линдер похоронен на родине, в Сан-Лубе.

ЧАПЛИН ЧАРЛЗ
(1889—1977)

Английский актер и кинорежиссер. Начиная с 1910-х годов создал в немых комедиях облик бродяги Чарли, сочетавшего набор примет: усики, котелок, тросточка. Снимался в фильмах: «Золотая лихорадка», «Цирк», «Великий диктатор», «Огни рампы», «Огни большого города», «Новые времена», «Месье Верду», «Король в Нью-Йорке», «Графиня из Гонконга» и др.

Чарлз Спенсер Чаплин родился 16 апреля 1889 года в Лондоне, вырос в ужасающей бедности. Его мать, Ханна Хилл, – актриса мюзик-холла с неудавшейся карьерой. Отец, Чарли, тоже артист, сначала играл мимические сценки, потом стал, как тогда говорили, «драматическим и жанровым певцом». В 1890 году Чаплин-старший отправился на гастроли в Америку. Пока его не было, Ханна завела нового мужа – певца мюзик-холла Лео Драйдена и родила ему сына. Но через шесть месяцев Драйден исчез вместе с шестимесячным малышом.

Чаплин-старший практически ничем не мог помочь бывшей жене, своему сыну Чарли и пасынку Сиднею (он был старше брата на четыре года). Ханна то нанималась сиделкой, то шила на членов церковной общины. В 1894 году ее взяли в варьете, но однажды у нее сорвался голос. В этот же вечер, спасая положение, на сцену вышел маленький Чарли и спел забавную песенку.

Ханна едва сводила концы с концами, но сыновья запомнили не столько бедность, сколько попытки внести в их жизнь веселые и маленькие радости. Однако положение стало совсем отчаянным, когда мать сначала положили в клинику для душевнобольных, а затем поместили в работный дом. Дети оказались в приюте.

Ханне становилось то лучше, то хуже. 12 ноября 1898 года ее выпустили из больницы. Они поселились втроем на Метли-стрит. Чарли

предстояло стать профессиональным актером. В девять лет он уже выступал в пригородных мюзик-холлах в варьете «Восемь ланкаширских парней», а когда ему было четырнадцать, управляющий «Театра герцога Йоркского» Хэмилтон сразу взял Чаплина на роль рассыльного Билли в пьесе Джиллета «Шерлок Холмс».

В 1906 году Чаплин выступал в номере молодых комиков «Цирк Кейси». Затем он подготовил сольный номер, в котором пытался изобразить смешного старого еврея. Но первый – и последний – выход кончился провалом. Через пятьдесят с лишним лет Чаплин сказал: «В театре я был, вообще-то, превосходным комиком. Ну, в шоу и во всем таком прочем. Но я не научился завлекать, а без этого комику нельзя. Разговаривать с публикой не умел. Я слишком хорошо играл. Серьезно, что ли… да, серьезно».

Наконец он оказался в труппе Фреда Карно. Чарли пел, танцевал, жонглировал, делал акробатические номера. В 1910 году Чаплин сыграл главную роль в новом спектакле «Бесстрашный Джимми, или Юный герой». Молодого актера заметили критики.

Вместе с труппой Карно Чаплин приехал на гастроли в США. Выступления прошли довольно успешно. Чарли был очарован этой страной. Репортеры писали, что он – из семьи еврейских водевильных актеров. Биограф Д. Робинсон тщательно изучил четыре поколения и не нашел свидетельств о еврейском происхождение актера как по линии Чаплинов, так и по линии Ханны Хилл.

Во время следующих гастролей в США, в конце 1912 года, на спектакле «Вечер в английском мюзик-холле» побывал Мак Сеннет – родоначальник американской комедии. Фирма «Кистоун» пригласила Чарли сниматься в кинокомедиях за сто пятьдесят долларов в неделю.

Чаплина одели в серый щегольский сюртук, цилиндр, монокль, назвали Чэзом, персонажу дали отрицательные качества – раздражительность, заносчивость, коварство, грубость. Злобный фат участвовал в нескольких картинах. Первый фильм Чаплина назывался «Зарабатывая на жизнь». Кроме двух-трех удачных трюков, в этой ленте нет и намека на образ, который он создаст впоследствии.

Мак Сеннет и его сотрудники были неистощимы на выдумки и не боялись повторений и заимствований. Чаплин принес с собой высокую английскую традицию. Она сразу выделила его, сделала автором, режиссером.

Чарли утверждал, что впервые свой знаменитый костюм, в котором его узнавали повсюду, он надел в фильме «Невероятно затруднительное положение Мейбл» (февраль 1914). По его словам, он хотел соединить противоположное – маленькую шляпу и огромные ботинки, мешковатые брюки и тесный пиджачок. Большие печальные глаза контрастировали с маленькими кокетливыми усиками. Характерная походка родилась иначе. Чарли перенял ее у старика по прозвищу Чудила Бинкс, который присматривал за лошадьми у кабачка его дядюшки Спенсера.

Кинокомедии с участием Чаплина имели успех. Однако режиссеров часто раздражали его советы, и тогда он решил сам снимать фильмы по собственным сценариям. Его первая лента «Застигнутый дождем» оказалась одной из лучших в «Кинстоуне».

В 1915 году он снял 12 фильмов для чикагской фирмы «Эссеней», по одному в месяц, среди них большим успехом пользовались «Чемпион», «Бродяга», «Женщина», «Вечер в мюзик-холле». В этих простеньких комедиях бродяжка Чарли ожесточенно боролся за существование: слабый, доверчивый, беззащитный, он мог быть и ловким, упорным, даже коварным. Он не только оборонял себя, но и боролся за справедливость, защищал слабых, наказывал порочных. За что только не брался Чарли: он был и банкиром, и маляром, и попрошайкой, и полицейским, и механиком, и батраком, даже Тарзаном, даже… красавицей Кармен! Когда срок контракта истек, Чарли запросил при подписании нового контракта сто пятьдесят тысяч долларов наличными. Это было его главным условием. Фирма «Эссеней» ответила отказом. Закончив съемки фильма «Кармен» (пародия на нашумевшую экранизацию оперы), Чаплин отправился в Нью-Йорк, где брат Сидней рассматривал все поступившие в его адрес предложения о работе от других кинокомпаний.

Чаплин и не подозревал, какой невероятной популярностью пользуются его фильмы в Нью-Йорке, а потому обрушившаяся на него слава буквально ошеломила его. Он стоял в толпе на Таймс-сквер, когда на световом табло здания, где помещалась редакция газеты «Таймс», побежали буквы: «Чаплин подписывает контракт с „Мьючуэл“ на 670000 долларов в год». Мечты сбывались. С нищетой и унижениями было покончено навсегда.

Первый же фильм «Контролер универмага», снятый Чаплином в «Мьючуэл», имел большой успех. Вскоре он втянулся в работу и каждый месяц выпускал по одной комедии в двух частях – «Пожарный», «Скиталец», «В час ночи», «Граф», «Лавка ростовщика», «За экраном»…

«Пожалуй, работа в „Мьючуэл“ была самым счастливым периодом моей творческой жизни, – писал актер. – Мне было двадцать семь лет, меня не обременяли никакие заботы, а будущее сулило быть сказочным. Скоро я должен был стать миллионером – все это чуть-чуть смахивало на бред. Деньги лились рекой… Бесспорно, успех меняет в жизни человека все. Когда меня с кем-нибудь знакомили, новый собеседник неизменно смотрел на меня с огромным интересом. Хотя я был всего только выскочка, мое мнение приобрело большой вес». Чаплин обзавелся секретарем, лакеем, автомобилем и шофером.

Из четырех последних лент для «Мьючуэл», сделанных в 1917 году, – две считаются шедеврами. Это «Тихая улица», которую Уолтер Керр назвал «прелестной маленькой комедией» и «Иммигрант».

«В основе всех моих фильмов лежит такой ход: я попадаю в какую-нибудь неприятность, передрягу, но несмотря ни на что, с безнадежной серьезностью делаю вид, будто со мной ровным счетом ничего не произошло. Поэтому, каким бы отчаянным ни было мое положение, я не выпускаю из рук тросточку, мигом поправляю съехавший набок котелок или галстук, пусть даже только что я летел вверх тормашками», – писал Чарли Чаплин.

Закончив работу в «Мьючуэл», он подписал контракт с «Ферст нейшнл», решив при этом построить собственную студию. «…Писать сценарии, играть самому и ставить фильмы пятьдесят две недели в году –

это требовало все-таки неимоверных усилий, изнурительного расхода нервной энергии. После каждой картины я чувствовал себя разбитым и вконец измученным – мне необходимо было хотя бы день пролежать в постели… Я старался, чтобы романы не мешали моей работе. А когда страсть все-таки прорывалась сквозь преграды, все обычно выходило не слава богу – либо перебор, либо недобор. Но работа всегда была для меня важнее всего».

Первый фильм новой студии назывался «Собачья жизнь» (1918). Киновед Луи Деллюк назвал его «первым произведением искусства в кинематографе». Это рассказ о бездомном существовании, о жизни низов, о нищете и голоде, проституции и несправедливости. Чарли сравнивает существование бездомной собаки по кличке Скрэпс и житье двух неудачников – Чарли-Бродяги и Эдны-певички.

В начале апреля Чаплин вместе с Фэрбенксом, Пикфорд и Вагнером отправился на восточное побережье рекламировать «Заем свободы». Он не без успеха призывал пожертвовать деньги на великую армию. Чаплин вернулся в Голливуд в начале мая. К этому времени у него созрел замысел нового фильма, получившего название «На плечо!». Этот фильм, показывавший бессмысленную жестокость войны, явился одной из величайших удач Чаплина, чего нельзя сказать о его браке с юной актрисой Милдред Харрис. Чарли познакомился с ней в конце 1917 года, на вечеринке у Сэма Голдвина. Милдред было всего четырнадцать, но в сексе она уже знала толк. «Последовали обеды, танцы, лунные ночи, прогулки по морю – и произошло неизбежное. Милдред встревожилась». 23 сентября 1918 года Чарли вступил с ней в брак. Досадней и горше для него было то, что беременность, из-за которой он скоропалительно женился, оказалась ложной тревогой.

У Чаплина наступил творческий кризис. В 1919 году он снял всего две ленты – «Солнечная сторона» и «День развлечений». Работа шла мучительно, и артист во всем винил неудачный брак. 7 июля Милдред родила Нормана, но прожил он всего три дня.

Через десять дней после смерти сына Чаплин уже делал пробы нового фильма, снимал детей. Главного партнера он нашел еще раньше. В «Орфеуме» Чарли увидел на сцене танцующего четырехлетнего мальчугана Джекки Кугана.

Работа над «Малышом» (1920) была долгой, трудной, принесла много волнений. Начиная подготовку к съемке фильма, Чаплин заявил: «Я хочу сделать серьезную картину, в которой за комическими и бурлескными эпизодами будет скрываться ирония, жалость, сатира». Он потратил на съемку фильма из шести частей более года, вложив в него 300 тысяч долларов. Некоторые сцены переснимались более ста раз!

Между Чаплиным и Куганом установилось полное взаимопонимание. В сцене разлучения с малышом, которого похищают, Чаплин достиг вершины драматической напряженности. Растерянность на его лице была кульминацией его искусства и откровенности. В конце концов бродяжка Чарли бросается в погоню за похитителями и настигает их на соседней улице.

В это время Чаплину снова начали докучать семейные дела. Он мирно расстался с Милдред Харрис. Однако журналисты сумели раздуть

скандал. В результате Харрис обвинила мужа в жестокости. Во время бракоразводного процесса адвокаты поговаривали о конфискации его ленты «Малыш». Чаплин бежал в Солт-Лейк-Сити, чтобы укрыть негатив в столице мормонов. Одной угрозы хватило, чтобы он признал свое поражение и уступил Милдред по всем статьям. Развод дорого обошелся актеру.

После успеха «Малыша» и скандального развода Чаплин позволил себе некоторую передышку. В 1922 году он снял для «Ферст нейшнл» «День получки», в следующем – «Пилигрима», и на этом распрощался с этой компанией.

Стремясь к творческой самостоятельности, Чаплин вместе с самыми знаменитыми кинематографистами Америки – Дэвидом Гриффитом, Мэри Пикфорд и Дугласом Фэрбенксом – в 1919 году организует кинокомпанию «Юнайтед артистс», финансирующую и прокатывающую их картины.

Чаплин снимает для «Юнайтед артистс» сентиментальную драму «Парижанка» (1923). В главных ролях блистали Эдна Первиэнс и Адольф Менжу. Чаплин лишь на одно мгновение показался на экране в образе носильщика на вокзале. Но и эта крошечная роль запомнилась. Критика была от фильма в восторге, Чаплина называли гением.

Теперь Чарли предстояло снять фильм, благодаря которому, как он любил говорить, ему больше всего хотелось остаться в памяти потомков. «Несколько недель я мучился, выискивая тему. Я все время твердил себе: „Этот фильм должен быть величайшим фильмом эпохи!“ – но ничто не помогало». Однажды Чаплин взял в руки стереоскоп, и фотография золотоискателей на Клондайке произвела на него столь сильное впечатление, что у него возникла идея снять картину на эту тему.

«Золотая лихорадка» (1925) – один из лучших фильмов всех времен и народов, с редкой изобретательностью заставляющий романтические и даже трагические ситуации неожиданно переходить в комические. Чаплин и сам считал эту картину шедевром.

Действие «Золотой лихорадки» относилось к 1898 году. По ледяным пустыням Аляски движется цепочка золотоискателей. Один из них – Чарли, маленький, добрый, влюбчивый человек, пытающийся жить среди грубых, жестоких, одержимых жаждой наживы людей. Его хлипкая хижина кренится над ледяным обрывом. Снежная пустыня Аляски грозит голодной смертью. Но Чарли беззаботно балансирует над пропастью и поедает собственные ботинки, втягивая шнурки, как спагетти, обсасывая гвозди, как косточки, подошву разрезая, как бифштекс. Он убегает от медведя, Большой Джимми Мак-Кей (Мак Суэйн) спасает его от злодея Ларсена (Том Меррей). Они становятся друзьями.

Над ним злобно издеваются, когда он влюбляется в девушку из салуна, где пьянствуют, играют в карты и пляшут удачливые старатели и наглые авантюристы. В салуне Чарли мужественно противостоит драчливым силачам. Чтобы развлечь любимую девушку, он показывает танец булочек – шедевр мимического искусства: две булочки, с воткнутыми в них вилками, изображают ноги танцора; глаза, брови, губы Чаплина придают танцу лирическую грусть, необычайную выразительность.

«Золотая лихорадка» заканчивается хорошо: золото найдено, разбогатевший Чарли триумфально возвращается на пароходе, готовый

осчастливить всех своих друзей.

Теодор Хафф, отмечая игру Чаплина, писал: «Его пантомима действеннее, чем когда-либо. Стоя спиной к камере в сцене в танцевальном зале, он выражает плечами больше, чем многие актеры – глазами и губами. Вопросительно приподнятая бровь, движение его шляпы вызывают удивительные по разнообразию эмоции».

«Золотая лихорадка» обошлась Чаплину в 923886 долларов; со временем она принесла ему свыше шести миллионов. В берлинском «Капиоле» знаменитый «Танец булочек» привел зрителей в такой восторг, что фрагмент тут же был прокручен еще раз.

Во время съемок Чарли Чаплин был вынужден жениться на пятнадцатилетней Лите Грей, которая ждала от него ребенка, в противном случае актеру угрожало тюремное заключение сроком до 30 лет! «Я не стану касаться подробностей этого брака, – писал позже Чаплин, – у нас двое взрослых сыновей [Сидней и Чарли], которых я очень люблю. Мы прожили с женой два года, пытаясь создать семью, но ничего не получилось; у обоих осталось лишь чувство горечи».

15 января 1926 года он приступает к съемкам «Цирка» и работает над фильмом до конца года. Но его ждет новый скандал: в начале декабря Лита Грей вместе с сыновьями переезжает к матери. 10 января 1927 года ее адвокаты подали иск о разводе. Начинается битва. Перепуганный Чаплин бежит из Голливуда и прячется у своего адвоката, а против него начинается разнузданная кампания. К адвокату Натану Беркену присылают специалиста по нервным заболеваниям. Общество взбудоражено слухами о безумии и даже самоубийстве Чаплина.

Лита обвиняла Чарли в жестокости и аморальности. Ее заявление в суд состояло из 42 страниц. Оно было перепечатано и продавалось на улицах по 25 центов за копию. Жена Чаплина раскрыла в заявлении некоторые подробности их семейной жизни: за эти два года у него якобы было пять любовниц, он неоднократно угрожал ей заряженным пистолетом, несколько раз предлагал заняться групповым сексом, а также предаваться с ней любви перед зрителями…

После бракоразводного процесса, по решению которого Лита Грэй получила миллион долларов и солидную пожизненную ренту, Чарли попал в клинику для нервнобольных. Впрочем, сам он объяснял свой нервный срыв по-иному, дескать, почувствовал себя плохо после премьеры «Золотой лихорадки» в Нью-Йорке, которая прошла с большим успехом.

Из клиники он выходит совершенно седым. Задуманный как веселая комедия, «Цирк» (1828) приобретает мрачные интонации: случайно попавший в цирк бродяжка испытывает превеликие неудачи и на арене и в любви. Особенно многозначительна сцена, где Чарли идет по высоко натянутому канату, а маленькие злые обезьянки бегают, кусают и щиплют его. Животные принадлежали четырем разным дрессировщикам, и каждый хотел стать звездой. Обезьяны перепугались и так сильно покусали Чаплина, что ему пришлось лечиться целых шесть недель. Так посредством кино он поведал о своих муках.

Когда «Цирк» вышел на экраны, некоторые лиги призывали к бойкоту фильма. Но призыву никто не последовал. Фильм принес доход 2,5—3 миллиона долларов и имел достаточный успех, чтобы Чаплин мог

поправить свое финансовое положение и в марте 1928 года приступить к работе над картиной «Огни большого города»: «Наступали сумерки немого кино, и это было грустно, потому что оно начало достигать совершенства… Однако я твердо решил по-прежнему делать немые фильмы». Чаплин удивил Голливуд, когда ввел в фильм звуковое сопровождение и музыку, но без диалогов.

Его первый звуковой фильм, не содержавший ни одного слова, был пронизан, напоен очаровательными мелодиями. «Огни большого города» (1931) строились на сочетании двух сюжетных линий: любви маленького бродяжки Чарли к слепой продавщице цветов и его дружбы с алкоголиком-миллионером.

Бродяжка Чарли, разыгрывая богача, старается помочь ей вылечиться. Невозможно забыть комедийные трюки Чаплина: как он тонет, вытаскивая пьяного миллионера из воды, как поглощает длиннейшие макароны в ресторане, как икает со свистком в горле, как извивается в кресле, когда цветочница, случайно ухватив ниточку на его жилетке, принимает ее за конец своей пряжи и, любезно беседуя, сматывает нижнее белье Чарли в большой клубок… Но еще сильнее сцена, когда прозревшая цветочница узнает своего благодетеля в жалком оборванце. Лицо Чарли под ее вопросительным, а потом понимающим взглядом – один из самых выразительных крупных планов в истории мирового кино. Смущенная и робкая улыбка, и боль, и любовь, и надежда в глазах! Сам Чаплин говорил: «Да, я знаю, что там все, как надо».

На премьере фильм был принят с восторгом. «Огни большого города» (1931) не сходили с экрана три месяца.

Пока шли съемки над «Огнями большого города», на светскую жизнь у Чаплина не оставалось сил. Единственное, что он мог себе позволить – игру в теннис. Он достиг в ней удивительного мастерства и любил посоревноваться с профессионалами. Чарли утверждал, что теннис помогает ему избавиться от подсознательных страхов. Чаплин увлекался им до глубокой старости. Когда в 1953 году он обзавелся собственным домом в Швейцарии, то первым делом рядом был построен теннисный корт.

Чарли Чаплин повез «Огни большого города» в Европу, где у него было много интересных встреч с великими людьми – Черчиллем, Уэллсом, Бернардом Шоу, принцем Уэльским. Актер побывал в гостях у Эйнштейнов. Он пришел в восторг, когда ученый завершил оживленную беседу о мировой экономике комплиментом: «Вы не комик, Чарли, вы – экономист».

Лишь спустя восемь месяцев Чаплин вернулся в Беверли-Хиллз. В июле 1932 года он познакомился с актрисой Полетт Годдар. Она была весела и забавна. Их связывало одиночество – Полетт никого не знала в Голливуде. По выходным они совершали дальние автомобильные прогулки, ходили на яхте на Каталину.

После путешествия Чаплин начал снимать новый немой фильм – «Новые времена» (1936) с Полетт Годдар в главной роли. Обладая крупным состоянием, он особенно интересовался проблемами экономики. В 1928 году Чарли обратил свои акции в ценные бумаги и ликвидный капитал, избавив себя тем самым от последствий биржевого краха. Фильм «Новые времена» – это эмоциональный, выдержанный в комическом ключе отклик на проблематику эпохи. Он начинается с символического сопоставления

стада баранов с толпой рабочих, извергаемых фабрикой. Бродяжка Чарли попадает на американский завод, где вынужден до безумия повторять одно и то же движение у стремительно мчащегося конвейера.

Едва-едва вырвавшись из тисков машины, бродяжка не теряет достоинства, находит в себе силы покровительствовать юной и столь же беззащитной девушке, возвышается над горестными обстоятельствами благодаря силе духа и чистоте своей любви. Он гордо, несмотря на свой малый рост, тихую походку и убогую одежду, берет свою любимую за руку и уводит ее навстречу солнцу, навстречу светлому будущему.

Столь сложную характеристику своего героя Чаплин умудряется дать без слов, без текста, только через изображение, мимику, композицию кадров и музыку.

Десятилетний Чарлз-младший поражался, до какого физического и эмоционального истощения доводил себя Чарли, работая над картиной. То, чем Чаплин лечил переутомление, могло само по себе свалить с ног любого. Он, например, запирался в парилке на три четверти часа, после чего чаще ложился и ужинал в постели.

5 февраля 1936 года «Новые времена» начали демонстрироваться при аншлагах в зале «Риволи» в Нью-Йорке, а с 11 февраля – в лондонском «Тиволи». Публика принимала фильм так, как можно только мечтать. Первая неделя проката побила все рекорды, но уже на второй неделе интерес публики ослабел. Чаплин решил побывать в Китае, а вернувшись из путешествия, обнаружил, что «Новые времена» пользуются огромным успехом. Много лет спустя Чаплин раскрыл, что во время этой поездки они с Полетт поженились – в Кантоне.

Античаплинские настроения усилились, когда, гастролируя с фильмом «Огни большого города», он начал высказываться по политическим вопросам. Например, патриотизм Чарли называл «самым большим безумием, от которого когда-либо страдал мир». То, что Чаплин так и не стал американским гражданином, злило многих голливудских консерваторов.

А он снова в мучительном раздумье – снимать ли еще один немой фильм? «Было очень уж нелегко придумать немой сюжет на час сорок минут, воплощая остроумие в действии… С другой стороны, я думал и о том, что, как бы хорошо я ни сыграл в звуковом фильме, мне все равно не удастся превзойти свое мастерство в пантомиме… Вот какие грустные мысли одолевали меня. Мы с Полетт были женаты всего год, но в наших отношениях уже намечался разрыв. Отчасти этому способствовало мое дурное настроение и тщетные попытки продолжить работу. После успеха „Новых времен“ „Парамаунт“ пригласил Полетт на несколько фильмов. А я не мог ни работать, ни развлекаться».

Чаплин решил снимать сатирический фильм «Великий диктатор» (1940), высмеивающий Гитлера. В разгаре работы режиссера начали предупреждать, что у него будут неприятности.

Чаплин сыграл в этом фильме две роли – скромного еврея-парикмахера Чарли и фашистского диктатора Хинкеля, в котором без труда узнавался Гитлер. Незабываемы остропародийные сцены бравурных фашистских парадов, и особенно эпизод, где, упиваясь своей властью, Хинкель жонглирует огромным глобусом, демонстрируя

стремление овладеть и манипулировать планетой Земля. Оставаясь верным своей поразительной изобретательности в области движения, мимики, трюков, музыкального сопровождения, Чаплин прибавил к ним яркий публицистический текст, прочтенный с гневным темпераментом.

Как свидетельствовали коллеги, Чаплин, актер в высочайшем значении этого слова, всегда полностью вживался в роль. Когда он впервые надел мундир и личину деспотичного злодея, даже он сам был обескуражен полученным эффектом. По воспоминаниям Р. Гардинера, Чаплин, впервые появившийся на площадке в мундире Хинкеля, был заметно холоднее и резче с людьми, чем выступая в роли еврейского парикмахера.

«Великий диктатор» имел успех у зрителей, особенно в Англии. Например, Бэзил Райт в «Спектейторе» видел в "фильме «неоспоримое величие, как в чистоте его комедийности, так и в смелом противопоставлении маленьких людей из гетто и трущоб бонзам фашистских канцелярий. Любимый нами Чаплин решает это уравнение уникальными, присущими лишь ему средствами фантазии».

В годы войны Чаплин как мог боролся против фашизма: писал статьи, произносил речи, появлялся перед солдатами, уходящими нафронт.

Много сил отнимали у него личные дела. В 1942 году Полетт получила развод в Мексике, указав причиной несовместимость характеров, а также факт раздельного проживания в течение более чем одного года.

Чаплин тем временем ищет актрису на главную роль в фильме «Призрак и действительность». Ему предложили познакомиться с 17-летней Уной О'Нил, дочерью известного драматурга. Природа наделила ее красотой, очарованием и тонким умом, сочетавшимися с исключительной застенчивостью.

Однако в это время разразился очередной скандал. Молодая актриса Джоан Барри, отличающаяся вздорным характером, подала на Чаплина в суд, настаивая на том, что он является отцом ее ребенка. Чаплин оказался вовлеченным в очередной любовный роман. Судья вынес решение о необходимости проведения анализа крови. Результат разочаровал всех скандалистов и врагов Чарли: ребенок был не его. И все же судья вынес вердикт – Чаплин должен выплачивать матери ребенка пособие. Многие увидели в этом решении суда подтверждение того, что Голливуд никогда не любил гениального актера. Все чаще стали раздаваться голоса за депортацию Чаплина из-за его левой ориентации и тяги к нимфеткам.

В самый разгар скандала, 15 июня 1943 года, Чаплин и Уна О'Нил сочетались браком. Девушка говорила, что сейчас, как никогда, она должна быть рядом с человеком, которого любит и который любит ее. Чарли было тогда пятьдесят пять лет, Уне едва исполнилось восемнадцать. Но ни возраст жениха, ни его маленький рост не смущали Уну.

Судебный процесс с Джоан Барри совершенно вымотал Чаплина. «Я был не в состоянии с кем-либо встречаться или разговаривать. Я чувствовал себя опустошенным, оскорбленным, выставленным на посмешище. Даже присутствие слуги смущало меня». Но, к счастью, вскоре Чаплин вернулся к делам. Он дописал сценарий «Мсье Верду», начатый еще в 1942 году. Главный герой картины считает убийство логическим продолжением бизнеса. Он убивает богатых вдов и вкладывает в дело их

капитал. «Он призван выразить дух нашего времени – катастрофы порождают людей, подобных ему, – заявил Чаплин перед выпуском фильма. – Он олицетворяет психологический недуг и общий кризис современности. Он подавлен, ожесточен и в конце концов становится пессимистом. Но в нем нет патологии, как нет патологии и во всей картине… При определенных обстоятельствах убийство приобретает оттенок фарса, комедии…»

Фильм «Месье Верду» (1947) был хорошо встречен публикой, но пресса и многие критики его не приняли. Мало того, на Чаплина обрушились обвинения в том, что он пособник коммунистов. Члены Католического легиона пикетировали кинотеатры, и картину всюду снимали с проката. В мае 1947 года журналисты вновь начали приставать к Чаплину с вопросом, почему он не желает принять американское гражданство, на что он отвечал: «Я интернационалист, а не националист, поэтому гражданства не добиваюсь». Эн-Би-Си организовала подслушивание его разговоров по телефону.

В атмосфере нарастающего страха Чаплин держался мужественно. Секрет стойкости Чаплина перед лицом бурь и кризисов конца 1940-х годов – в счастливой женитьбе. Его семья росла. Первой появилась на свет Джеральдина (1944), за ней последовали: Майкл (1946), Джозефина Ханна (1949), Виктория (1951)…

Чаплин говорил, что «Огни рампы» станут его величайшей и последней картиной. Фильму он придал автобиографические черты. В образе старого клоуна Кальверо, в его нравоучительных афоризмах легко узнается облик и мысли самого Чаплина. А сюжет прост: старый клоун спасает и возвращает к творчеству больную балерину.

Премьера состоялась в зале студии «Парамаунт». В списке приглашенных – знаменитости, ветераны кино. Сидней Сколски на страницах журнала «Вераэти» писал: «В воздухе витали история и драма. Комедия и драма царили на экране, и драматическая подоплека определяла развитие самого сюжета „Огней рампы“… Зажегся свет. Все знаменитости от Рональда Колмена до Дэвида Селзника, от Джаджа Пекоры до Сильвии Гейбл, поднялись, захлопали, закричали „Браво!“ Похоже, весь Голливуд чествовал Чаплина».

17 сентября 1952 года Чаплин отплыл с семьей в Англию. Перед отъездом он вел тяжелые переговоры о том, чтобы иметь право на возвращение в США. Актер находился в море уже два дня, когда узнал, что для того, чтобы вернуться, он должен пройти через расследование. Он решил не возвращаться.

Погостив в Лондоне, семья Чаплина временно обосновалась в лозаннском отеле «Бо Риваж». Чарли скоро подыскал подходящий дом. Уже в январе они заняли Мануар-де-Бан («Поместье изгнанника») в Корсье-сюр-Веве – трехэтажную виллу вкупе с 37 акрами земли, отведенными под парк, сад и цветник. В семье родилось еще четверо детей: Юджина (1953), Джейн (1957), Аннет (1959) и Кристофер (1962).

В Швейцарии у семьи Чаплина было много друзей: королева Испании, граф д'Антраг, кинозвезды и писатели. Весной в гости приезжали англичане и американцы, а сами Чаплины много путешествовали. Уна была для Чаплина не только женой, матерью его детей, другом в несчастье – она

стала его божеством. Старость великого комика прошла в удивительной гармонии с этой хрупкой, скромной и милой женщиной.

В 1957 году вышел фильм «Король Нью-Йорка». В образе короля Шедоу, изгнанного из своего королевства и прозябающего в Нью-Йорке, возродились некоторые черты бродяжки Чарли. Беспомощность и незащищенность по-прежнему сочетались в нем с чувством собственного достоинства и человечности. Фильм, однако, был запрещен к показу вСША.

Чаплин и Уна время от времени совершали вылазки в Париж или Лондон. В июле—августе 1961 года они с детьми побывали на дальнем Востоке, а весной 1962-го впервые посетили Ирландию, где Чаплин пристрастился к ловле лосося. Оксфордский университет присудил ему почетную степень доктора литературы (1962). Десять дней спустя Даремский университет последовал примеру Оксфорда. Вышла книга Чаплина «Моя автобиография».

В 1966 году он поставил фильм «Графиня из Гонконга» – салонную комедию с участием Софии Лорен, Марлона Брандо и нескольких комиков. За неделю до конца съемок Чарли облачился в костюм для своей последней роли в кино. Он играет пожилого стюарда, подверженного сильным приступам морской болезни. Персонаж относится к его любимому комическому типу, и он воплотил его в пантомиме без слов, как делал это в самых первых своих ролях на экране.

Критика единодушно признала картину неудачной. Однако имя Чаплина обеспечило ей прокат почти во всем мире.

Постепенно силы покидали великого актера. Изредка появлялись сообщения о его новых замыслах, планах. Но все они остались неосуществленными. Гораздо чаще появлялись сообщения о знаках внимания и признательности, поступавшие из разных стран. На Каннском фестивале 1971 года он получил специальный приз за творчество в целом и тогда же был удостоен ордена Почетного легиона. На международном кинофестивале в Венеции он получил «Золотого льва» (1972).

В 1972 году американская киноакадемия с опозданием воздала Чаплину должное, присудив ему «Оскар» «за выдающийся вклад в превращение кино в искусство». Актер, наученный горьким опытом, приготовился к нападкам, но появление его на церемонии вызвало бурные овации. Пораженный таким приемом, он с трудом подбирал слова и продемонстрировал старый трюк с котелком. Через год о нем снова вспомнили, когда фильм «Огни рампы» завоевал свой «Оскар» в Лос-Анджелесе.

В октябре 1974 года Чаплин приехал в Лондон на представление своей книги «Моя жизнь в кино». В марте следующего года королева возвела его в рыцарское звание. Церемония вылилась в безусловный триумф Чаплина.

Еще при жизни о нем складывали легенды. Например, рассказывали о том, что американский Институт общественного мнения вычислил трех самых знаменитых людей всех времен: на первом месте оказался Иисус Христос, на втором – Чарли Чаплин, на третьем – Наполеон Бонапарт. Или легенда о том, что в Лондоне был устроен международный конкурс подражателей Чаплину, в котором участвовало девяносто человек, а сам Чарлз Спенсер, выступавший инкогнито, был лишь третьим.

Величайший актер кино, гениальный комик тихо скончался в рождественскую ночь, 25 декабря 1977 года. Его скромно похоронили на кладбище при англиканской церкви в Веве.

Узнав о его смерти, Лоренс Оливье сказал: «Может быть, он являлся величайшим актером всех времен». Жан Луи Барро назвал его «высочайшим образцом актерского совершенства и творческого гения как на театральных подмостках, так и в кинематографе. Но прежде всего он непревзойденный мим, и своим мимическим искусством он учит, что можно добиться максимального эффекта без единого жеста – неподвижностью полной и завершенной». Для Федерико Феллини Чарли был «в известном смысле Адамом, от которого все мы ведем родословную… Он был двуедин: бродяга – и одинокий аристократ, пророк, проповедник, поэт». Американец Боб Хоуп был краток: «Нам посчастливилось быть его современниками».

МОЗЖУХИН ИВАН ИЛЬИЧ
(1889—1939)

Русский актер. С 1920 года работал во Франции. Снимался в фильмах: «Кин», «Покойный Матиас Паскаль», «Пиковая дама», «Отец Сергий», «Костер пылающий», «Лев моголов», «Казанова» и др.

Иван Ильич Мозжухин родился в Пензе 26 сентября 1889 года в семье богатого крестьянина-землевладельца Ильи Ивановича Мозжухина. С юных лет у Ивана проявилось актерское дарование. В любительском спектакле он с успехом играл роль Хлестакова.

По настоянию родителей Мозжухин в 1906 году поступил на юридический факультет Московского университета, однако уже после первого курса заключил контракт с труппой актера и антрепренера П. Заречного. Родители умоляли его вернуться в университет, отец в отчаянии предрек непокорному сыну позднее раскаяние, но Иван был неумолим. Страсть к сцене пересилила привязанность к отчему дому и родным.

Актерскому мастерству он учился на гастролях, где играл в основном на подмостках провинциальных театров. На эти же годы пришлось его знакомство с сестрой Заречного О. Телегиной (по сцене Броницкой) и рождение сына Александра.

В начале 1908 года Мозжухин получил ангажемент в Москве, в труппе Введенского народного дома, хотя в летнее время он продолжал гастролировать с труппой Заречного. В начале своей театральной карьеры в столице Мозжухин создавал больше образы сверстников. Однако молодой актер стремился к сценическому разнообразию, и в его репертуаре появились характерные роли: неотразимый помещик Бабаев в комедии Островского, жалкий Базиль в пьесе Винникова «Мохноногое». Особым успехом Мозжухин пользовался в роли графа Клермона в пьесе Л. Андреева «Король, закон и свобода», сыгранной в Московском драматическом театре, куда он был приглашен осенью 1914 года.

В августе 1916 года он еще выступал на одной сцене с такими знаменитостями как Н. Радин, Е. Полевицкая, М. Блюменталь-Тамарина, И. Дуван-Торцов. Через год Иван ушел из театра вместе со своей партнершей,

а вскоре и женой, актрисой Натальей Лисенко. Он решил связать свою судьбу с кино, в котором дебютировал в 1909 году.

Кинематограф стал для него не просто профессией. «Это моя кровь, нервы, надежды, провалы, волнения… миллионы крошечных кадриков составляют ленту моей души», – говорил он позже. Наделенный от природы гениальной художественной интуицией, которая во многом заменяла ему школу, актер сразу ощутил принципиальную разницу между игрой в кино и в театре. Он пытался распознать законы киноязыка, его «главные творческие принципы», основанные на «внутренней экспрессии, на гипнозе партнера, на паузе, на волнующих намеках и психологических недомолвках». «Актеру достаточно искренне, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать… загореться во время съемок, – писал Мозжухин, – и он каждым своим мускулом, вопросом или жалобой одних глаз… откроет с полотна публике свою душу, и она… поймет его без единого слова, без единой надписи».

Мозжухин начинал свою карьеру в студии А. Ханжонкова. Расцвет его творчества пришелся на период, когда в кинематографе, по его словам, господствовали «нервозные, откровенные до жестокости сложные драмы», а центральным персонажем нередко был герой «с садистски утонченной чувственностью». Именно в такой роли Мозжухин познал свой первый экранный успех: герой фильма «Жизнь в смерти» (1914) убивал свою возлюбленную, чтобы набальзамировать труп и сохранить нетленной ее красоту. Несмотря на явную патологию образа, Мозжухин играл своего персонажа с подлинным драматизмом и впервые продемонстрировал на экране удивительную способность плакать «настоящими слезами».

Он обладал богатым актерским диапазоном. Культуру сценического перевоплощения Мозжухин принес из театра. Уже в первых в фильмах режиссера П. Чардынина «На бойком месте» (1911) и «Снохач» (1912) явственно проступало его стремление и вкус к созданию внешнего рисунка роли. Настоящей удачей была роль молодого еврея Исаака в ленте «Горе Сарры» (1913).

В те же годы Мозжухин создал блестящие по внешней выразительности образы фантастических и сказочных персонажей в фильмах В. Старевича: Черт в «Ночи перед Рождеством» (1913), Колдун в «Страшной мести» (1913), Руслан в «Руслане и Людмиле» (1915). Мастерски работая с гримом, Мозжухин вместе с тем использовал для перевоплощения не только внешние средства. Для небольшого научно-популярного фильма «Пьянство и его последствия» он специально изучил медицинскую литературу, чтобы воспроизвести на экране подлинную картину сумасшествия, наступающего в результате алкоголизма. Великолепное чувство юмора, врожденное изящество, легкость, пластичность обеспечивали ему успех и в комедиях.

Особое место в творчестве Мозжухина занимает русская классика. В 1913 году он снялся у Чардынина в экранизации пушкинского «Домика в Коломне». Благодаря блистательной игре актера в двойной роли – Гусара и кухарки Мавруши – этот фильм признан одной из лучших ранних экранизаций Пушкина.

Поддавшись патриотическому порыву августовских дней 1914-го, Иван Мозжухин становится вольноопределяющимся. Тут же появляется

серия открыток любимца публики в военной форме. Но актера подвело здоровье, и он возвращается на съемочную площадку.

В 1915 году Мозжухин – ярчайшая звезда русского кино. Он уходит от Ханжонкова к Ермольеву, который предложил ему щедрый гонорар, интересные роли, работу с «актерским режиссером» Я.А. Протазановым.

«Пиковая дама» (1916) вошла в число шедевров ранней русской киноклассики во многом благодаря талантливой и серьезной работе Мозжухина. Через два года он достиг выдающегося успеха в фильме «Отец Сергий» по повести Л. Толстого. Актеру удалось максимально приблизиться к замыслу писателя и создать весьма сложный образ, состоящий из трех последовательных перевоплощений: сначала молодой офицер, затем истерзанный страданиями монах и, наконец, угасающий старик. Роль князя Касатского в исполнении Мозжухина и вся картина в целом, по оценке ведущих кинокритиков, причислена к высшим достижениям мирового экрана.

В артистической натуре Мозжухина, его темпераменте, внешности было много от романтического русского актера-трагика. Именно поэтому драматические роли занимали большое место в его творчестве тех лет: поэт («Нищая», 1916), прокурор в одноименном фильме, пастор («Сатана ликующий», 1917) и многие другие. Силой своего таланта Мозжухин поднимал подчас надуманные фальшивые мелодраматические сюжеты до уровня подлинной человеческой трагедии. Эти роли принесли ему небывалый успех в кино. На родине Мозжухин снялся более чем в 70 фильмах, прежде чем в ночь на 3 февраля 1920 года эмигрировать в Константинополь. «Уехала за границу почти вся кинематографическая фабрика Ермольева: Мозжухин, Протазанов, Дошаков, управляющий Попов, Вермель и др.», – сообщала газета.

Спустя короткое время вся группа переехала во Францию, в местечко Монтрей-сюр-Буа, где обосновалась русская кинофабрика «Товарищество И. Ермольева». Чуть позже Ермольев и французский бизнесмен русского происхождения А. Каменка организуют «Сосайт Альбатрос» – студию, с которой неразрывно связан Мозжухин в 1920-е годы.

«Когда я приехал во Францию, – вспоминал актер, – я не верил в себя как в большого киноактера… На следующий день после приезда в Марсель я пошел смотреть французский фильм. Это был „Карнавал истин“ М.Л. Эрбье… Я понял, что все мои знания и теории ничего не стоят. В России кино сковано театром, здесь оно свободно. Я решил переучиваться. Русская манера игры больше недействительна, и затем в Париже другая публика – ей нужно нравиться».

Мозжухин начал с комедии «Горестные приключения» по собственному сценарию. В следующем фильме – «Дитя карнавала» (1921) он выступил как сценарист, режиссер, исполнитель главной роли. Непритязательный комедийный сюжет о подкидыше имел большой успех у публики и был восторженно принят критикой.

В 1922 году в фильме А. Волкова «Дом тайн» актер продемонстрировал французскому зрителю свою удивительную способность к перевоплощению. В шестисерийном боевике-драме с весьма причудливым сюжетом он создал несколько десятков разнохарактерных

образов.

Однако подлинный триумф пришел к нему в фильме того же Волкова «Кин» по пьесе А. Дюма, где он сыграл великого романтика английской сцены Эдмунда Кина. В этой роли воплотился гений двух актеров: личность одного вдохновляла игру другого. Мозжухин не играл, а растворялся в этом образе. «Тонкий алхимик страсти и страданий… Иван Великолепный, ослепленный искусством и его сверкающими видениями, выражает… невыразимое», – писал французский киновед и критик Рене Жанн.

А вот как оценил мозжухинского Кина поэт А. Вертинский: «Я никогда не забуду того впечатления, которое оставила во мне его роль. Играл он ее превосходно. И подходила она ему, как ни одна из ролей. Он точно играл самого себя – свою жизнь. Да и в действительности он был Кином. Жизнь этого гениального и беспутного актера до мелочей напоминала его собственную».

Эта роль позволила Мозжухину войти в число звезд мирового экрана и упрочила его славу не только в Европе, но и в Америке. Мозжухин хотел создать авторский фильм, увидеть «идеально выполненной свою мысль». Иван Ильич мечтал об особой, «кинематографической», литературе. «Подметить у людей их подлинное лицо и перенести на экран фарс жизни, смешанный с ее интимной драмой» – такова была его задача, цель, которую он поставил перед собой, претворил в сценарий, снял и назвал «Костер пылающий». Будучи не только автором, но и исполнителем главной роли, Мозжухин создал неординарное произведение, где сон смешан с явью, а фантазия причудливо переплетается с реальностью. В приемах режиссуры, стиля, монтажа отчетливо прослеживалось влияние французского киноавангарда, немецкого экспрессионизма.

У массового зрителя фильм вызвал неоднозначную оценку, но критика отнесла его к числу киношедевров. Один из признанных лидеров французского кинематографа, Жан Ренуар, в то время молодой художник-керамист, был настолько потрясен лентой Мозжухина, что решил бросить свое ремесло и заняться кино.

В 1924 году по сценарию Мозжухина был снят фильм «Лев моголов», где он блистал в роли раджи Роундгито-Синга. Действие картины развивалось на фоне экзотического Востока и в Париже, что позволило Мозжухину продемонстрировать свой широкий актерский диапазон и незаурядные физические данные. Его авторитет был к тому времени настолько велик, что присутствие режиссера Жана Эпштейна на съемках практически сводилось к минимуму.

Мозжухин буквально ошеломил французского зрителя, сыграв в экранизации романа Л. Пиранделло «Покойный Матиас Паскаль» (1925). Он блистательно представил главного героя в двух ипостасях, изображая два абсолютно разных характера, которые в финале сливались воедино. «Я впервые доверился искусству немоты, потому что ему служили два великих артиста: Иван Мозжухин и Марсель Л'Эрбье», – писал Пиранделло.

Уже на склоне жизни, в 1970-е годы, боготворивший русского актера Л'Эрбье вспоминал: «Мозжухин здесь оказался несравненным, он с блеском переходил от самой настоящей комедии к высокой патетике драмы. Нужно было обладать подлинным талантом, чтобы с такой легкостью переходить

от одного жанра к другому, от смеха к слезам. Когда публика увидела его на экране, она не могла не почувствовать его сходства с двумя актерами – Чарли Чаплином и Джоном Барримором, но речь все время шла только об одном Иване, гении с двумя лицами».

В 1926 году актер снялся в картине «Михаил Строгов» по роману Жюля Верна. Этот приключенческий фильм имел невероятный зрительский и коммерческий успех, который был продолжен и закреплен в роли Казановы в одноименном фильме Волкова (1927). Триумф Мозжухина в этих нашумевших картинах привлек внимание голливудского продюсера Карла Лемке, который заключил с артистом выгодный контракт.

В 1928 году Мозжухин уехал в Голливуд. Его переезд в Америку был продиктован не только соображениями материального характера. Страстный поклонник таланта Чарли Чаплина, Мозжухин с интересом наблюдал за развитием американского кинематографа. Однако пребывание в Голливуде обернулось горьким разочарованием. Актеру пришлось перенести пластическую операцию по исправлению «бержераковского» носа, взять псевдоним Маскин… Но Мозжухин не смог изменить свой внутренний мир. Снявшись в одном лишь фильме «Капитуляция», не прожив и года, расторгнув выгодные контракты, Мозжухин вернулся в Европу.

В течение ряда лет он снимался на студии ИРА в Германии. Фильмы «Тайный курьер», «Президент», «Адъютант царя», «Белый Дьявол» и другие в какой-то мере были вариациями на темы прошлых его работ.

Вернувшись в Париж в начале тридцатых, Мозжухин тщетно пытался обрести свой прежний успех в повторных постановках: «Похождения Казановы», «Дитя карнавала».

Звук стал непреодолимым препятствием для короля немого экрана. Мозжухину мешали недостаточное знание французского языка, сильный иностранный акцент. Его первый звуковой фильм под названием «Ничего», в котором он играл небольшую роль и должен был произнести всего несколько реплик, оказался для него и последним.

Несмотря на явную неудачу, Мозжухин пытался найти выход в режиссуре. «Великий русский артист Иван Мозжухин собирается снимать говорящий французский фильм», – под этим броским заголовком газета «Пари-Суар» 22 марта 1936 года поместила большое интервью с «незабываемым Кином», с «блистательным Казановой».

Но этим планам не суждено было сбыться. Последние годы оказались тяжелым временем в жизни Ивана Ильича. Широкая натура, Мозжухин относился к деньгам чрезвычайно легко. По воспоминаниям близко знавшего его А. Вертинского, «целые банды приятелей и посторонних людей жили и кутили за его счет. В частых кутежах он платил за всех. Деньги уходили, но приходили новые. Жил он большей частью в отелях… и был настоящей и неисправимой богемой…» Помимо прочего Мозжухину приходилось постоянно помогать, практически содержать старшего брата Александра, талантливого камерного певца с неудавшейся карьерой.

Не складывалась и личная жизнь актера. С актрисой Н. Лисенко, которая на протяжении многих лет была не только женой, но и партнершей и по праву делила с ним успех в его лучших фильмах, он расстался в 1927

году. Непрочным оказался и второй брак со шведкой Агнес Петерсон. Последней подругой стала французская актриса русского происхождения Таня Федор (Федорова). Переживания последних лет, вызванные вынужденным творческим простоем, легкомысленное отношение к здоровью способствовали быстрому развитию болезни. Осенью 1938 года Мозжухин почувствовал себя плохо. Пребывание в санатории уже ничем не могло ему помочь, и 17 января 1939 года в клинике в Нейи он скончался от скоротечной чахотки. Иван Ильич Мозжухин похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

ПИКФОРД МЭРИ
(1893—1979)

Американская киноактриса. Снималась в фильмах: «Бедная маленькая богачка», «Длинноногий папочка», «Полианна», «Моя лучшая девушка», «Маленький лорд Фаунтлерой», «Кокетка», «Стелла Марис» и др. Обладательница двух премий «Оскар» (1930 и 1976). Одна из учредителей кинокомпании «Юнайтед Артистс».

Глэдис Мэри Смит (Мэри Пикфорд) родилась 8 апреля 1893 года в канадском городе Торонто, в семье бедных эмигрантов из Ирландии. Отец ее, Джон Чарлз Смит, часто менял место работы. Одно время он держал лавку, затем открыл бар, позже был набойщиком, наконец, устроился в театр рабочим сцены. Мать, Элси Шарлотта, сначала занималась обивкой мебели, а через два года начала делать крышки для фортепиано.

В 1895 году Джон Чарлз ушел из семьи. Шарлотта осталась одна с тремя малышами – у Мэри к тому времени появились младшие сестра и брат.

Позже Пикфорд утверждала, что ее карьера началась в пятилетнем возрасте. На самом деле, когда 8 января 1900 года она впервые появилась на сцене в постановке «Серебряный король», ей было неполных восемь, а Лотти исполнилось шесть лет. Мэри сразу загорелась желанием стать актрисой. Игра в театре позволила ей вносить свою долю в семейный бюджет. Чаще всего ей приходилось выступать в мелодрамах.

В 1907 году Мэри добивается приема у знаменитого антрепренера, режиссера и драматурга Дэвида Беласко и показывает ему отрывок из роли. «Ты хочешь стать актрисой, детка»?" – спросил ее Беласко. «Нет, сэр, – ответила она. – Я уже актриса. Я хочу стать хорошей актрисой». И девочка попадает в лучший театр Соединенных Штатов. По совету Беласко она берет псевдоним Мэри Пикфорд. 3 декабря 1907 года, в конце осеннего сезона на Бродвее, Пикфорд вышла на сцену в роли Бетти Уоррен в пьесе де Милля «Уоррены из Вирджинии».

Теперь Мэри выступала с известными актерами в таких крупных городах, как Чикаго или Бостон. Но амплуа не меняется: она играет в мелодрамах.

Однажды, когда Мэри осталась без ангажемента, мать уговорила ее сняться в кино. Это считалось унизительным, особенно для актрисы, выступавшей в спектаклях самого Беласко.

Мэри попала к режиссеру Дэвиду Гриффиту в марте 1909 года. Из-за небольшого роста ей дали роль десятилетней девочки в фильме «Ее

первые бисквиты». Мэри Пикфорд понравилась Гриффиту своей свежестью, а главное – пластичностью и профессиональным мастерством.

До конца года Пикфорд сыграла тридцать пять ролей, правда, в некоторых фильмах она появлялась в эпизодах. При помощи Гриффита Мэри нашла для себя амплуа, которое на многие годы определило ее карьеру.

Пикфорд играла роли маленьких девочек («День экзаменов», 1910), мальчиков («Зов рук», 1910), служанок («Дева из Аркадии», 1910), тихих боязливых дочерей.

В неменьшей степени она потрясала зрителей в образе любовницы. В таких фильмах она нежная и горячая, миролюбивая и неистовая, остроумная и исполненная скрытой сексуальности. Пикфорд была очень привлекательна в гневе. В ленте «Своенравная Пегги» (1910) она защищается от поклонника кулаками.

Благодаря Мэри вся семья Смит оказалась пристроенной. Мать занималась деловыми переговорами, сестра иногда снималась, а брат исполнял сложные трюки. Семья отличалась редкой сплоченностью, и все были изумлены, когда Мэри втайне от родных 7 января 1911 года в Джерси-сити вышла замуж за красавца киноактера Оуэна Мура. Ее выбор оказался неудачен: Мур любил выпить, к тому же его раздражали успехи жены.

«К декабрю 1912 года, – говорит Дэвид Беласко, – Мэри Пикфорд стала знаменитостью и прославилась на всю Америку как „Королева кино“… Как только я прочитал рукопись „Добрый маленький чертенок“, я подумал, что Пикфорд идеально подойдет на роль маленькой слепой девочки Джульетты. Я послал за ней, и в тот же день она пришла в театр».

Мэри Пикфорд возвращается в театр к Беласко на выгодных условиях. Спектакль и Мэри в роли Джульетты имеют шумный успех. Газеты пишут, что молодая актриса потрясает достоверностью изображения героини, ее хвалят даже за дикцию.

Но Мэри Пикфорд уже не мыслит свою жизнь без кино. И когда компания «Феймес Артистс» предлагает ей выгодный контракт, она дает согласие. С этого времени начинается новый этап в творчестве Мэри Пикфорд. Она получает выигрышные роли, часто написанные специально для нее.

«Феймес Артистс» покупает спектакль «Добрый маленький чертенок» со всеми его исполнителями. Три полнометражных фильма, снятых в 1913 году, – «В карете епископа», «Каприз» и «Крылатые сердца» привели Пикфорд в восторг. Эти роли отражают присущие Мэри черты, темперамент, юмор и независимость.

Поистине триумфальный успех ей приносит «Тэсс из страны бурь» (1914). Картина спасает фирму от банкротства, а Мэри Пикфорд впервые называют возлюбленной Америки. В этой картине уже складывается образ ее положительной героини-Золушки. Она добра, чиста и наивна.

«Я всегда играю одну роль, эта роль – я, Мэри Пикфорд», – любила повторять актриса. В действительности ей приходилось считаться с волей продюсеров, требовавших, чтобы Золушка переходила из фильма в фильм неизменной, пока это нравится публике. А между тем Пикфорд была серьезной актрисой. Она много работала над сценарием и его экранным

воплощением, искала новые черточки, пыталась импровизировать на съемках, объективно оценивая свою игру, но… образ оставался тем же.

Известный историк американского кино Льюис Джекобс писал о Мэри Пикфорд: «Ее очарование, доброта и мягкость, ее золотые кудри придавали ореол ее отрепьям и низкому общественному положению: „викторианские“ идеалы женской красоты были в ее удивленной невинности, детском выразительном ротике и трогательных глазах. Туалеты, искушенность и независимость еще не были тогда необходимой принадлежностью образа, создаваемого кинозвездой».

В середине ноября 1915 года Мэри Пикфорд познакомилась с Дугласом Фэрбенксом. При встрече он сказал ей: «Вы и Чарли Чаплин – два гения, которых подарило миру кино». Позднее Пикфорд писала, что Дуг стал для нее «дыханием новой жизни». Оба состояли в браке и были вынуждены скрывать свои отношения. Мэри являлась национальным символом, «мифом и легендой». С момента заключения контракта с «Феймес Артистс» она не имела права – юридического! – совершать в личной жизни поступков, несовместимых с характером ее экраннойгероини.

24 июня 1916 года Мэри стала первой актрисой, участвующей в процессе кинопроизводства. Она основала фирму «Пикфорд фильм корпорэйшн», вошедшую в состав проекта «Феймес Артистс». Теперь Мэри сама выбирала режиссера, съемочную группу и занималась рекламой. За два года она должна была получить как минимум миллион долларов. По тем временам это были неслыханные деньги.

В «Бедной маленькой богачке» Пикфорд играет уже не девушку-подростка, а просто ребенка, милого и чистого. Ее героиня Гвендолин богата, но она – пленница в собственном доме и лишена радостей жизни. Немногим актерам искусство перевоплощения давалось так легко, как Мэри.

Весной 1917 года США вступили в мировую войну. Пикфорд снялась в ленте «Военная помощь» (1917), выступала на митингах, позировала для плакатов, покровительствовала Красному Кресту. Она принимала участие в рекламной кампании «Займа свободы». Большой успех имела лента на военную тему «Маленькая американка» (1917), в которой Пикфорд появилась в образе доблестной разведчицы.

Мэри все чаще исполняла роли красивых, по-детски непосредственных женщин. В фильме-притче «Стелла Марис» (1918) Мэри играет страдающую девушку-инвалида Стеллу и несчастную Юнити Блейк. Критики разразились восторженными отзывами. Сегодня многие считают, что это лучшая картина Пикфорд.

В 1919 году «великая голливудская четверка» – Мэри Пикфорд, Чарли Чаплин, Дуглас Фэрбенкс и Дэвид Гриффит – создает собственную компанию «Юнайтед Артистс», чтобы самим производить и продавать свои картины.

К этому времени Пикфорд почти закончила съемки в фильме «Длинноногий дядюшка». Сюжет прост: девочка-сиротка попадает к своему благодетелю, который в конце концов женится на ней. По мнению критиков, Пикфорд в главной роли Джуди Аббот была очень убедительна.

Получив развод, Мэри 28 марта 1920 года выходит замуж за Фэрбенкса. Дуглас подарил ей просторный дом Пикфэр в Беверли-Хиллз.

Они совершили свадебное путешествие по Европе, где их встречали как небожителей.

В Лондоне голливудские звезды поселились в отеле «Ритц». «Тысячи и тысячи людей, – вспоминала Пикфорд, – ждали днем и ночью внизу, надеясь увидеть нас». Когда они, чуть опоздав, появились в театре «Вест-Энд», спектакль был прерван и возобновился только после десятиминутной овации.

По возвращении в Америку Мэри выпускает «Полианну» (1920), которая приносит «Юнайтед Артистс» миллион долларов. «Если перевоплощение душ существует и я вернусь на землю в образе одной из своих героинь, я полагаю, что стану Полианной». Как обычно, героиня фильма, юное чистое создание Полли, оказывает благотворное влияние на испорченных взрослых. Пикфорд играла роль сироты, которую приютила тетка с неуживчивым характером. Полианна всегда довольна своей судьбой и даже считала себя счастливой, поскольку вокруг жили еще более несчастные люди.

Киновед Л. Джекобс писал: «Идеал „а-ля Полианна“ прежде всего воплощала Мэри Пикфорд. Ее феноменальный успех и популярность вызваны в основном душевной добротой ее героинь. Она покоряла сердца простого люда тем, что изображала их».

Столь неожиданный успех картины во всем мире привел к тому, что актрисе пришлось варьировать одну и ту же Полианну во множестве похожих фильмов. Она была бедной девушкой, мечтавшей о богатстве – и на деле получившей его, – в «Мыльной пене» (1920). Она была бедной служанкой, которая получала состояние, в фильме «С черного хода» (1921); сегодня эту картину помнят, главным образом, по эпизоду, в котором юная служанка (Пикфорд) подметает пол, привязав щетки к ногам наподобие коньков; в результате получился очень забавный танец, ставший одной из лучших комических сцен в ее лентах.

Настоящим шедевром в этом ряду стала картина «Маленький лорд Фаунтлерой» (1921) Рошера, в которой Пикфорд одновременно сыграла мать Фаунтлероя и самого мальчика.

Но Мэри Пикфорд вскоре почувствовала, что «полианнизм» стал выходить из моды. Она пытается перейти на взрослые романтические роли в приключенческих картинах с экзотическим средневековым восточным и испанским колоритом. Немецкий кинорежиссер Эрнст Любич ставит «Розиту» (1923) по французской мелодраме Дюмануара и Деннери «Дон Сезар де Базан». В героиню Мэри Пикфорд, испанскую уличную танцовщицу, влюбляется король, приказавший казнить ее возлюбленного. Конечно, историю венчает хэппи-энд.

Реклама сообщала, что по роскоши «Розиты» Мэри Пикфорд превзойдет «Робина Гуда» и «Багдадского вора» – самые шикарные фильмы ее мужа. Роль буквально скроили по мерке, дабы кинозвезда смогла показать все свои таланты – она была по очереди Эсмеральдой, Кармен, Веселой вдовой и Королевой чардаша. По мнению самой Мэри Пикфорд, фильм оказался одним из тяжелейших провалов в ее карьере.

Но эта неудача не уменьшила ее всемирной славы. Когда осенью 1923 года Мэри Пикфорд с мужем прибыла в Англию, школьники потребовали прервать занятия. В стране были отменены все спортивные

соревнования. У пристани собрались десятки тысяч ее поклонников.

Несмотря на провал «Розиты» Пикфорд снялась в поставленной на широкую ногу картине «Дороти Верной из Хэддон-холл» (1924), где вела борьбу с Елизаветой и Марией Стюарт. Мэри писала: «Критика неплохо встретила фильм, и многим он понравился. Но я окончательно уверилась в одном. Публика отказывалась смотреть меня в иной роли, чем в роли девушки или подростка».

Она вернулась к своим Полианнам в двух фильмах, поставленных Бодайном, – «Малютка Энни Руни» (1925) и «Воробушки» (1925). Но актрисе было уже тридцать… Фильмы оказались слабым отражением ее былых успехов.

Тогда она вместе с мужем отправилась в путешествие, и повсюду ее ждала горячая встреча. В 1926 году супруги Фэрбенкс приехали в Советский Союз. На встрече с Эйзенштейном Пикфорд выразила восхищение фильмом "Броненосец «Потемкин». Актрису тепло встречали тысячные толпы советских людей.

Ее новый фильм «Моя лучшая девушка» (1927) пользовался огромным успехом. Зрители словно зачарованные следили за историей продавщицы и ее богатого возлюбленного. «Помимо своих комических достоинств, – пишет историк немого кино Роберт Кашман, – картина „Моя лучшая девушка“ замечательна тем, что описывает любовный роман, который каждый хотел бы иметь хотя бы раз в жизни. Сцена, в которой Мэри и Бадди (Роджерс) идут под дождем, не замечая его, говорит сама за себя: они промокли до нитки, но продолжают идти, не сводя друг с друга глаз, прямо по центру оживленной улицы, игнорируя машины, грузовики, прохожих и велосипедистов. Ничто не действует на них, ничто их не беспокоит; они видят лишь друг друга».

В 1927 году Сид Граумен, владелец сети кинозалов, собирался открыть свой новый «Китайский театр» на Голливудском бульваре. Он отправился навестить Мэри Пикфорд в «Юнайтед Артистс». На студии перед входом в бунгало, где находилась ее гримерная, только что положили свежий бетон. Не сообразив, что бетон еще сырой, Сид ступил на него. След на нем от его обуви натолкнул его на идею, которой он поделился с Мэри: «А почему бы не оставить отпечатки ног крупнейших звезд перед входом в мой „Китайский театр“? Это прославит звезду, пойдет на пользу театру. Я хотел бы, чтобы ты была первой». Мэри согласилась.

27 мая 1927 года на открытии театра премьерой фильма «Царь царей» Сесиля де Милля отпечатки ступней Пикфорд украсили мокрый бетон во дворике перед входом. Это событие широко освещалось прессой, прецедент был зафиксирован, рождение обычая состоялось.

Первой звуковой картиной Мэри Пикфорд стала «Кокетка» (1929). «Я ни на минуту не сомневалась в своем голосе, – говорила она. – В конце концов, у меня был большой опыт игры на сцене».

Долгое время Мэри Пикфорд по коммерческим соображениям отказывалась появляться в одном фильме с Фэрбенксом. Наконец супруги снялись в «Укрощении строптивой» (1929). Фильм был далек от Шекспира. Продюсер требовал «побольше пикфордовских трюков», и Мэри играла, по ее собственному признанию, котенка, а не тигрицу. Картина была плохо

принята публикой и критикой и принесла одни неприятности и убытки.

Чтобы развеяться, супруги совершили кругосветное путешествие. Греция, Египет, Китай, Япония… Везде их принимают на высшем уровне.

3 апреля 1930 года Мэри получила награду американской Академии (премии «Оскар» тогда еще не существовало). Возможно, Мэри убедила себя, что получила награду именно за «Кокетку». Но, скорее всего, она получила ее за заслуги в кинематографе и за вклад в создание Академии. Между тем карьера актрисы близилась к закату.

Пикфорд начинают преследовать неудачи. В «Кики» (1932) она пытается создать «современный тип» женщины. Картина проваливается. Дважды снимается с нею фильм «Навсегда ваш». Первый вариант получился настолько неудачным, что она приказала сжечь негатив. Но и второй вариант, вышедший под названием «Секреты» (1933), на который актриса возлагала большие надежды, оказался убыточным. Больше Мэри Пикфорд в кино не снималась.

Расстается она и с Дугласом Фэрбенксом. 10 января 1936 года Мэри получает развод. Пикфэр остается за ней. Актриса развивает активную деятельность – учится и читает, выступает в серии радиопередач, занимается коммерческими делами в кино и благотворительностью. Опубликована ее книга «Мое рандеву с жизнью» (1935).

24 июня 1937 года Пикфорд выходит замуж за Бадди Роджерса, киноактера. Он должен был вселить в нее чувство уверенности. Мэри отнюдь не смущает, что Бадди моложе ее на двенадцать лет.

В следующем году она брала интервью для «Нью-Йорк джорнал» у знаменитостей и комментировала общественные проблемы. Затем с успехом занялась рекламой косметики.

Мэри состояла в попечительском совете фонда Томаса Эдисона, имела три почетные степени по искусству и принимала активное участие в гуманитарном фонде кино. Неудивительно, что генеральная федерация женских клубов включила ее наряду с Хеллен Келлер, Элеонорой Рузвельт в число самых знаменитых женщин.

В 1943 году Мэри и Бадди усыновляют шестилетнего мальчика из приюта, а через десять месяцев взяли на воспитание пятимесячную девочку. Рональд Чарлз и Роксана обрели новых родителей.

Пикфорд выступала на радио, опубликовала автобиографию «Солнечный свет и тень» (1955). В феврале следующего года за три миллиона долларов она продала акции «Юнайтед Артистс»: «Я их продаю потому, что скопилось слишком много проблем. В конце концов, Гриффит умер. И Дуглас тоже».

На склоне лет, в 1965 году Мэри Пикфорд приезжала в Париж на ретроспективный показ своих картин. С чувством горечи она говорила о том, что ей так и не удалось перейти на характерные роли.

Последние пятнадцать лет актриса жила в Пикфэре. Спала, мечтала, читала Библию и целыми днями пила виски. Своего второго «Оскара» она получила в 1976 году, но была уже слишком слаба, чтобы присутствовать на церемонии вручения награды.

25 мая 1979 года Бадди Роджерс отвез жену в больницу в Санта-Монике. У нее случился сердечный приступ, и через два дня она впала в кому. Мэри Пикфорд умерла 29 мая в возрасте 86 лет. Один

американский журналист очень точно заметил, что в отличие от своих Золушек Мэри Пикфорд была целым явлением в искусстве и незаурядной личностью.

ХОЛОДНАЯ ВЕРА ВАСИЛЬЕВНА
(1893—1919)

Российская киноактриса. Снималась в фильмах: «Песнь торжествующей любви», «У камина», «Позабудь про камин…», «Молчи, грусть, молчи», «Последнее танго», «Жизнь за жизнь», «Живой труп» и др.

Вера Левченко (Холодная) родилась 5 августа 1893 года в Полтаве в семье преподавателя гимназии. Ее родители, Василий Андреевич и Екатерина Сергеевна Левченко, познакомились и поженились в Москве. Мать закончила Александро-Мариинский институт благородных девиц, отец – словесное отделение университета. Через два года после рождения дочери они переехали в Москву.

В десять лет Веру отдали учиться в частную гимназию Перепелкиной. На гимназических вечерах она с упоением читала стихи, проникновенно играла роль Ларисы в «Бесприданнице». Она хорошо пела, аккомпанируя себе на фортепьяно. Девочка увлекалась классическим танцами и через год поступила в балетное училище Большого театра. Однако по настоянию бабушки перешла в гимназию.

В 1905-м, когда Екатерина Сергеевна ждала третьего ребенка, от холеры скончался ее муж. Семья оказалась в стесненных обстоятельствах.

В 1910 году Вера успешно окончила гимназию и на выпускном балу познакомилась с молодым юристом Владимиром Григорьевичем Холодным. Любовь с первого взгляда выдержала все испытания.

После скромной свадьбы Вера с мужем и всей родней переехала в большой дом. В семье Холодных родились дочери Евгения (1912) и Нонна (1913).

Холодная еще в юности решила, что станет актрисой, что искусство – главнейший смысл ее жизни. Она восхищалась звездой немого кино Астой Нильсен и стремилась достичь в своем творчестве такого же совершенства.

Осенью 1914 года Вера Холодная пришла в киноателье «Римана и Рейнхардта». Муж ее был призван в армию, и семья нуждалась в деньгах. Режиссер Владимир Гардин снял Холодную в бессловесной роли красавицы итальянки – кормилицы маленькой дочери Анны. «Мысленно я поставил диагноз из трех слов: ничего не выйдет», – вспоминал Гардин.

Заслуга «открытия» Веры Холодной принадлежит кинорежиссеру и художнику фирмы «Ханжонков и К°» Евгению Бауэру. Познакомившись с Холодной в клубе «Алатр», он сразу угадал в ней – сквозь скованность и застенчивость – и скрытый артистизм, и человеческую глубину, и неповторимую женственность. «Я нашел сокровище», – говорил Бауэр друзьям.

Весной 1915 года Холодная приступила к съемкам в «Песни торжествующей любви» по повести И.С. Тургенева.

«Чутье художника не обмануло Бауэра, – отмечал позже А. Ханжонков, – молодая, не искушенная даже театральным опытом Холодная

своими прекрасными серыми глазами и классическим профилем произвела сенсацию и сразу же попала в разряд кинозвезд, восходящих на русском киногоризонте».

Критика отмечала ее врожденный артистизм. Журнал «Синема» писал: «Г-жа Холодная – еще молодая в кинематографии артистка, но крупное дарование и даже большой талант выявила она с первым же появлением своим на подмостках кинематографической сцены. Роль Елены она проводит бесподобно; глубокие душевные переживания, безмолвная покорность велениям непостижимой силы, – яркие контрасты чувства переданы без малейшей шаржировки, правдиво и талантливо…»

Конкуренция заставляла Ханжонкова снимать картины в кратчайшие сроки: за год Вера Холодная сыграла в тринадцати фильмах! Она снимается в лентах «Дети века», «Пламя любви», «Дети Ванюшина».

«В игре этой артистки заметно тонкое понимание условностей экрана, что вызывает даже со стороны строгих критиков кинематографических постановок из театральных журналов самые лестные отзывы…» – отмечал журнал «Синема».

Летом 1915 года актриса получила извещение о том, что поручик Холодный тяжело ранен под Варшавой. Взяв отпуск, она выехала на фронт. В госпитале Вера не отходила от мужа и, можно сказать, вырвала его из объятий смерти.

Вернувшись в Москву, Холодная продолжила работу в кино. «Школа» Бауэра многое ей дала как актрисе. Она снялась в восьми его фильмах.

Однажды в квартире Веры Холодной появился очень худой, высокий солдат. Он привез ей письмо от мужа с фронта и с той поры стал приходить каждый день: садился на стул, смотрел на артистку и молчал. Этим солдатом был Александр Вертинский. «Я был, как и все тогда, неравнодушен к Вере Холодной и посвятил ей свою песенку „Маленький креольчик“, – вспоминал он. – Я впервые придумал и написал титул – „королева экрана“. Титул утвердился за ней. С тех пор ее называла так вся Россия». Вертинский посвящал ей одну за другой свои песни: «Лиловый негр», «В этом городе шумном…», «Где вы теперь?» и другие.

Этапным в истории отечественного немого кино киноведы называют фильм «Жизнь за жизнь», снятый по роману французского писателя Жоржа Онэ «Серж Панин». У зрителей и критики фильм имел грандиозный успех, а Холодная стала кинозвездой первой величины и заняла трон «королевы экрана». Впервые в истории отечественного кинематографа была объявлена предварительная запись на билеты.

«Обозрение театров» отметило и следующую работу с участием Веры Холодной – фильм «Одна из многих». «Большое впечатление оставляет В.В. Холодная, целым рядом нюансов оттенившая постепенный переход женской души от первых чистых порывов юности до чувственного безразличия женщины, торгующей своей любовью. Нежен ее облик в образе девушки-курсистки, и дикий, загнанный зверек глядит из ее глаз в разгуле фогелевского „уголка“. Г-жа Холодная вполне овладела замыслом автора, и ей удалось дать жизненный образ героини. В движениях нет резкости, нет угловатых поз».

О жизни Холодной ходили многочисленные слухи. Сплетни раздувались одна фантастичнее другой, совсем как в Голливуде. Рассказывали, например, что сын одесского «чайного короля» застрелился из-за неудачного романа с актрисой! Вера Холодная застраховала свои глаза на полмиллиона рублей! Всех партнеров актрисы зачисляли ей если не в мужья, то в любовники…

Последний фильм, снятый в ателье Ханжонкова с участием Холодной в роли Инны Чернецкой, назывался «Шахматы жизни». Кинозвезды В. Холодная, В. Максимов, В. Полонский, О. Рунич перешли к Харитонову, где им были обещаны солидные гонорары. Сама же Вера Васильевна говорила: «С моим переходом в ателье Д.И. Харитонова простор для творчества – еще шире. Наша небольшая „коллегия“, как теперь выражаются, артистов (я, Максимов, Рунич и Худолеев) и режиссер во всем работаем дружно. Мы, артисты, делаем сцену, режиссеры помогают нам выявить наиболее рельефно для экрана наши творческие замыслы. Да иначе и нельзя. Необходима полная свобода творчества артиста. Нельзя быть обезьянкой, повторяющей указку режиссера. Нужно и важно отходить от шаблона, в каждой роли – быть иной и искать нового».

В ателье Харитонова во второй половине 1916 года Вера Холодная снялась в трех фильмах: «Столичный яд» по роману С. Фонвизина «Сплетня» (Вера Даровская), «Ради счастья» – по одноименному роману Ст. Пшибышевского (Ольга) и «Пытка молчания» по пьесе Анри Бернштейна «Вор» (Мария-Луиза). Надо сказать, что салонные психологические драмы пользовались тогда успехом. Снимал их Чардынин, «актерский режиссер». Для Веры Холодной он создал даже специальный репертуар.

Но шумная реклама не радовала Холодную, а участие в фильмах с надуманными сюжетами было чуждо актрисе. Безвольная жертва своих или чужих страстей – будь то графиня, кокотка или циркачка – такова чаще всего героиня Холодной. И тщетно актриса пыталась выйти из заданного ей амплуа!

Но вот на съемках фильма «Ради счастья» она встретилась со своим учителем, прекрасным актером В. Максимовым. Уже пробная репетиция убедила Максимова, что перед ним великий талант. Вера оказалась необыкновенно способной и трудолюбивой. В картинах, где она имела возможность работать над ролями под руководством Максимова (а таких в общей сложности было более десятка), все отчетливее раскрывалось ее яркое дарование.

Артисты часто собирались дома у Холодной. На этих «академических» занятиях обычно присутствовал вернувшийся с фронта после второго тяжелого ранения Владимир Григорьевич Холодный.

Одной из лучших работ П. Чардынина в период его работы в ателье Харитонова, бесспорно, является картина «У камина», в которой Вера Холодная исполнила роль Лидии Ланиной. Этот фильм был навеян известным одноименным романсом и прибавил славы и Холодной, и Максимову, сыгравшему роль князя Пещерского.

«Киножурнал» отозвался восторженной рецензией: «…Героиня В.В. Холодная выдержала искус: в огне экранной любви закалилась. Образ героини, любящей и жертвующей собой, просто и искренне передается

артисткой. Лирические переживания гармонируют с ее трогательным образом. Без резких движений, шероховатостей… артистка показала, что она может чутко и искренне передавать образ любящей».

После триумфального успеха фильма «У камина» его создатели сняли продолжение «Позабудь про камин – в нем погасли огни», хотели даже выпустить и третью – «Камин потух», но это сделать не удалось. Вторая серия вышла через месяц после Октябрьской революции, и, несмотря на сложную обстановку в стране, интерес зрителей к новой работе Холодной был огромен. Сентиментальная картина принесла колоссальные сборы.

В 1918 году ателье Харитонова взялось за экранизацию пьесы Л. Толстого «Живой труп». Роль Маши явилась для актрисы серьезным творческим испытанием, на которое она шла с большой тревогой. Как рассказывал режиссер Ч.Г. Сабинский, Вера Холодная, несмотря на его требования, никак не соглашалась менять прическу и плакала несколько дней подряд. В то время она больше всего боялась изменить свой пленительный образ, так полюбившийся зрителям.

В фильме «Живой труп» Холодная показала себя по-настоящему одаренной драматической актрисой, обладающей большим темпераментом. Роль цыганки Маши можно считать вершиной творческой деятельности Веры Холодной. Благодаря бережному отношению к произведению Толстого, фильм «Живой труп» причислен кинокритиками к лучшим экранизациям классики. Роль Феди Протасова достойно завершила список актерских работ Максимова в дореволюционном кино.

«Киножизнь» в одном из своих номеров писала: «Публика требует только Веру Холодную. И если какой-нибудь театр не делает сборов, стоит только поставить картину с участием Веры Холодной, как перед кассой вырастают очереди».

Актрисе приходилось работать в тяжелых условиях войны: ночью часами простаивать в гриме, возвращаться домой под утро с резкой головной болью и воспаленными от яркого электрического освещения глазами. Но она никогда не роптала.

В начале 1918 года за ней и другими известными русскими киноартистами стали охотиться многие заграничные компании. Вера Холодная всегда отвечала категорическим отказом: «…расстаться с Россией, пусть измученной и истерзанной, больно и преступно, и я этого не сделаю». Летом 1918 года группа Харитонова, под руководством П. Чардынина, выехала на юг для завершения натурных съемок.

Веру Холодную знали и любили как киноактрису, но не многим известно, что наиболее полно она раскрывалась в своих концертных выступлениях.

Вера Холодная и Осип Рунич давали аншлаговые концерты в Киеве, Харькове, Кишиневе и, наконец, в Одессе. Актриса выступала в одноактных пьесах «Официант» и «Самая маленькая трагедия» Э. Элирова, трехактной комедии Г. Запольской «Козырь», в пьесе Аркадия Аверченко «Красивая женщина», в реалистической драме классика шведской литературы А. Стриндберга «Фрекен Жюли».

Что же касается игры актрисы, то журнал «Фигаро» писал: «Успех гастролеров в мимодраме „Рука“ и „Последнем танго“ – успех

исключительно оглушительный… В нем по-своему, по-экранному, много эффекта и жгучей экспрессии в глубоких глазах Веры Холодной…»

Одесский период кинодеятельности актрисы во многом остается неясным. Город был отрезан от страны фронтами гражданской войны. Часть снятых в Одессе картин с участием Веры Холодной по причине отсутствия позитивной пленки не вышли на экран вообще, а негативы вывез за границу эмигрировавший Харитонов. Вероятная фильмография состоит из восьми десятков названий…

Ателье Харитонова продолжило работу «Княжны Таракановой». В Одессе и ее окрестностях шли натурные съемки. К сожалению, этот фильм не сохранился, как не сохранилась и «Цыганка Аза» – инсценировка пьесы М. Старицкого. Исчезли и последние фильмы с участием Веры Холодной: «Дама с камелиями», «Мисс Кетти», «В тисках любви», «Песнь Персии»…

В ноябре 1918 года Вера Холодная заболела. Лечили ее лучшие врачи Одессы. Но спасти «королеву экрана» не удалось: 16 февраля 1919 года, в воскресенье, она скончалась. Ей было всего двадцать шесть лет.

В тот же вечер во всех театрах было объявлено о кончине Веры Холодной, все спектакли были отменены. Тело артистки перевезли в Москву, где 20 февраля при огромном стечении народа состоялись похороны.

«Вера Холодная не создавала, – писал критик Веронин, – она оставалась сама собой, она жила жизнью, данной ей; любила любовью, какую знало ее сердце; была во власти тех противоречивых и темных сил своей женской природы, которыми тонкий далекий дьявол оделил ее от рождения. Она оставалась олицетворением пассивного существа женщины, чувства, отражающего веселые и жестокие забавы судьбы, – женщины, очарование которой так же неразложимо, как бесспорно».

Никто не хотел верить, что она умерла от гриппа («испанки»). Ходило множество самых нелепых легенд о гибели 26-летней актрисы… Говорили, что она шпионка и ее расстреляли; что она красная разведчица и ее убили в Одессе. Причем эта последняя версия обросла романтическими подробностями, якобы актрисе в номер гостиницы принесли белые лилии и она умерла, задохнувшись в их губительном аромате. Наконец, была версия, что ее задушили из ревности.

Ни один российский актер дореволюционного кино не удостоился такой исключительной известности и такой шумной славы, как Вера Холодная. Писатель Константин Паустовский ставил ее имя рядом с именем Сары Бернар. Критики и рецензенты до сих пор пытаются объяснить причину феноменального успеха знаменитой киноактрисы. Наверное, прав И. Перестиани, знавший актрису очень близко «…на облике сравнительно юной Веры Холодной лежал отпечаток той грусти, что свойственна нашей северной природе в дни ранней осени. И возможно, что именно эта пассивная нежность фигурки, глаз и движений роднила ее со зрителем».

ВАЛЕНТИНО РУДОЛЬФ
(1895—1926)

Американский киноактер. По происхождению итальянец. Одна из легенд кинематографа. Прославился в немых фильмах 20-х годов, создав образ экзотического «латинского любовника». Снялся в пятнадцати картинах:

«Четыре всадника Апокалипсиса», «Шейх», «Кровь и песок», «Сын шейха» и др.

Рудольф Гульельми ди Валентино (Рудольфо) родился 6 мая 1895 года в городке Кастелланата (провинция Бари), в Апулии. Эмигрировав в конце 1913 года в Соединенные Штаты, он работал в Нью-Йорке уличным торговцем, садовником, мойщиком посуды, танцором «жиголо». Затем оказался в бродячей труппе, в которой играл одну из ролей в пьесе «Никого нет дома».

После того как труппа развалилась, молодой итальянец отправился в Голливуд. Рудольфо снимался статистом в фильмах Гриффита и компании «Юниверсл», потом ему стали поручать небольшие роли, например, в «Милом чертенке» с Мэй Мюррей. В картине Ирла Уильямса, создавая образ парижского апаша, он отрастил тоненькие усики, которым оставался верен всю жизнь.

Когда на экран вышел фильм «Замужняя девственница» с участием Валентино, на него обратила внимание Джун Мэтсис, сценаристка и монтажер в компании «Метро». Она настояла на том, чтобы именно Валентино играл главную роль в фильме «Четыре всадника Апокалипсиса» по роману испанского писателя Бласко Ибаньеса. Режиссером был утвержден Рекс Ингрем.

Герой Валентино, молодой аргентинец, вспоминает, что он француз по крови, отправляется на фронт и там героически сражается в войсках союзных держав. В 1921 году подобного рода сюжеты уже приелись зрителям, и этот дорогостоящий фильм провалился бы в прокате, если бы не Рудольфо Валентино – знойный красавец с правильными чертами лица греческого бога, томным (из-за сильной близорукости) взглядом, прилизанными, блестящими от бриолина волосами. В экзотическом костюме гаучо он с поразительной чувственностью и совершенством исполнял аргентинское танго, считавшееся тогда порочным танцем.

Очарование Рудольфо Валентино обеспечило «Четырем всадникам Апокалипсиса» небывалый коммерческий успех. Фильм обошелся в шестьсот сорок тысяч долларов, а принес четыре с половиной миллиона – рекордная цифра в немом кино.

Публика горела желанием увидеть красавца в новых лентах. Экран оккупировал романтический герой, действующий только в экзотических ситуациях. Валентино назовут «латинским любовником», «роковым соблазнителем» и «истинным шейхом».

Режиссер Ингрем пригласил Рудольфо на главную роль в современной версии «Евгении Гранде» Бальзака – «Покоряющая сила» (1921). Картина не стала большой удачей, французский критик Люсьен Валь, к примеру, писал: «Рудольфо Валентино, естественный и сдержанный, играет на этот раз юного эгоиста, стыдящегося порывов своего собственного сердца. Этот фильм – не „кино мысли“, он ограничивается лишь иллюстрациями к тексту».

В «Даме с камелиями» («Камилла») партнершей Валентино (он играл молодого Армана Дюваля) была знаменитая актриса Алла Назимова. Во время съемок Рудольфо сблизился с художником-декоратором Наташей

Рамбовой.

Личная жизнь Валентино до сих пор не складывалась. Первый брак – с посредственной актрисой Джин Экер – просуществовал всего лишь одну неделю, хотя Джин несколько лет упорно добивалась расположения к себе «самого пылкого любовника мира».

Венчание Рудольфо Валентино с Наташей Рамбовой, дочерью одного из нью-йоркских миллионеров, состоялось в Мексике в присутствии Пикфорд, Фэрбенкса, Свенсон и многих других знаменитостей. На Наташе было бриллиантовое ожерелье – свадебный подарок Валентино, а несколько девушек несли букет из двух тысяч белых орхидей…

Но Валентино забыл… оформить развод с Джин Экер. В Лос-Анджелесе он был арестован полицией. На следующий день Наташа внесла залог за него в 10 тысяч долларов и взяла на себя все хлопоты по оформлению его развода с первой женой, а затем вторично обвенчалась с Валентино.

Вторая женитьба также не принесла счастья. Наташа покинула его… Тогда Рудольфо объявил помолвку с Полой Негри, полькой, обладающей эффектной внешностью и, как оказалось, экзальтированным, порывистым характером. Ему вновь не повезло. Они часто ссорились. После смерти в дневниках Рудольфо Валентино была обнаружена лаконичная запись: «Слоны и женщины нанесенных обид не прощают…»

Считая, что «Метро» платит ему слишком мало, Рудольфо Валентино подписал контракт с фирмой «Джесси Ласки», филиалом компании «Парамаунт». И первая же картина в «Джесси Ласки» принесла ему удачу. Сюжет «Шейха» (режиссер Д. Мелфорд) незатейлив. Молодая англичанка (Айрес), путешествуя по Алжиру, влюбляется в молодого шейха (Валентино), который похищает англичанку, вырвав ее из рук арабского бандита (Ланг). Находясь при смерти, шейх признается англичанке, что он не араб, а француз, родившийся в Испании. Разумеется, шейх чудесным образом исцеляется и может жениться на любимой… Фильм, снятый за восемь недель в «пустыне» по соседству с Голливудом, принес Валентино ошеломляющий успех.

Подобного успеха не удалось повторить в последующих картинах «Моран, леди Летти» Д. Мелфорда, «За скалами» С. Вуда и «Кровь и песок» Ф. Нибло.

Компания «Парамаунт», помня триумф экзотического «Шейха», одобрила участие Валентино в двух костюмных суперколоссах: «Молодом радже» (1922) Ф. Россена и «Господине Бокэре» (1924) режиссера С. Олкотта. И не прогадала.

У кинотеатров выстраивались длинные очереди, а порой залы брали штурмом. Женщины шли на фильмы с участием Валентино, как на свидание. Поклонницы глаз не сводили с экрана, на котором властвовал стройный и смуглый итальянец, сверкая белозубой улыбкой и чарующими томными глазами.

Француз Робер Флора стал его импресарио и организовал для рекламы кольдкрема гастрольную поездку. Валентино в костюме гаучо танцевал каждый вечер танго с девушкой из зрительного зала, получая за это три тысячи долларов в неделю, в то время как владельцы «Парамаунт» платили ему всего пятьсот.

Затем Валентино отправился в турне. В Чикаго, по свидетельству Робера Флора, «двадцать тысяч человек ожидало Руди на вокзале, а затем провожало его в гостиницу. Несмотря на внушительные наряды полиции, поклонницы сорвали пуговицы с его одежды, разорвали галстук и шляпу. Так как подобные инциденты повторялись при каждом выходе из „Блекстон отеля“, мы вынуждены были прибегать к тысячам уловок, чтобы скрыться от поклонниц… Мы путешествовали по ночам, специальным поездом, но предупрежденные неизвестно кем девушки из Канзаса или Аризоны пробирались в поезд и прятались в туалетных комнатах. Несчастный Валентино, запершись в купе, предоставил мне изгонять назойливых. Это продолжалось пятьдесят четыре дня». Затем турне почти с тем же успехом продолжилось в Англии, Франции и Италии.

В 1922 году вместе с матерью и Джун Мэтсис, сценаристкой фильма, Валентино присутствовал в Нью-Йорке на премьере «Молодого раджи». Этот фильм действовал на воображение зрителей своей экстравагантной роскошью. Валентино появлялся в нем почти голым, лишь его бедра были прикрыты жемчужными ожерельями. Узнав, что их кумир находится в зале, толпа взяла кинотеатр штурмом, и Рудольфо был вынужден спасаться бегством по крышам.

После того как контракт с компанией «Парамаунт» был пересмотрен, Валентино получал сто тысяч долларов за фильм. Расставшись с Наташей Рамбовой, он построил огромную виллу в псевдоиспанском стиле в Беверли-Хиллз и назвал ее «Орлиное гнездо». Соседями его были Дуглас Фэрбенкс, Мэри Пикфорд, Чарлз Чаплин, Глория Свенсон, Сесиль Б. де Милль и другие знаменитости.

Валентино обожал драгоценности, всегда носил флорентийские перстни, массивные золотые браслеты. Несмотря на больной желудок, Рудольфо любил есть сырой лук. Еще до того, как ему исполнилось тридцать лет, он с отчаянием заметил, что теряет волосы на голове, и, чтобы скрыть облысение, красил кожу черной краской.

Эти изъяны были неизвестны поклонницам, для которых он воплощал тип «латинского любовника». Известная звезда Голливуда Пола Негри, его невеста, вспоминала. «Многим женщинам, глядя им прямо в глаза, он давал пустые обещания. Они сердцем чувствовали, что это ложь, но манеры истинного джентльмена, которыми он обладал от природы, заставляли верить ему Когда Рудольфо флиртовал с женщинами, это было нечто поразительное. Он просто гипнотизировал их…»

Несмотря на конкуренцию актеров, популярность Валентино продолжала расти между 1924 и 1925 годами, когда он подписал с «Юнайтед Артистс» контракт, обеспечивающий ему двести тысяч долларов за фильм и долю доходов от проката.

Валентино снялся в картине «Орел», поставленной по мотивам произведений Пушкина. Затем на экран вышел «Сын шейха» (1926) Д. Фицмориса – настоящий триумф «латинского любовника».

Через шесть месяцев после премьеры картины у Валентино случился приступ острого аппендицита. Его оперировали, но начался перитонит. Когда слухи о болезни распространились по городу, толпа женщин и девушек осадила госпиталь. Восемь суток Валентино находился

в агонии. Спасти его жизнь не удалось. Он умер в возрасте тридцати одного года. Некоторые газеты сообщили об этом так: «23 августа в Нью-Йорке Дон Жуан умер во второй раз».

Рудольфо Валентино воспитывался в католической вере. Работая в Голливуде, он решил от нее отказаться, но перед смертью вновь вернулся в лоно католической церкви, просил прощения и благословения. Грехи ему были отпущены.

При известии о его смерти несколько поклонниц в Нью-Йорке и Лондоне покончили жизнь самоубийством.

В Нью-Йорке, как рассказывает в своих воспоминаниях Адольф Цукор, шеф «Парамаунта», «…тело было выставлено в Траурном зале Кэмпбелла на углу Бродвея и 66-й улицы. Сразу же собралась толпа в тридцать тысяч человек, состоящая главным образом из женщин. И когда полиция попыталась организовать толпу, разразились беспорядки, пожалуй, самые жестокие за всю историю города. Несколько десятков конных полицейских разгоняли толпу, но женщины смазывали мостовую мылом, на котором поскальзывались лошади».

Помещенные в тройной гроб из серебра, бронзы и ценных пород дерева останки Валентино везли через все США в Лос-Анджелес в специальном поезде, и к поезду выходили толпы людей, как когда-то к похоронному кортежу убитого президента Линкольна. После богослужения на кладбище Сансет в Голливуде состоялись пышные похороны. За гробом шло более ста тысяч человек, в основном женщины. На груди у каждой поник большой черный бант…

Пола Негри приехала на похороны своего жениха из Парижа. Она появилась, как полагается, в черном одеянии и увидела первую жену Джин Экер, одетую… во все белое.

Многие американские кинотеатры, где шел «Сын шейха», отметили увеличение доходов на восемьдесят процентов. Во время демонстрации делался минутный перерыв, чтобы зрители молчанием почтили память усопшего.

Рудольфо Валентино оставил после себя виллу на Беверли-Хиллз с черными стенами и занавесями (Валентино страдал гелиофобией), восемь автомобилей, пять верховых лошадей, яхту, двенадцать породистых собак, три сотни галстуков, две тысячи рубашек и невероятное количество любовных писем.

Состояние кинозвезды оценивалось всего лишь в 250 тысяч долларов, а его долги превышали эту сумму во много раз. Предметы искусства и мебель ушли с аукциона за 91 тысячу долларов. Управляющему Джорджу Ульману нечем было погашать долги. Помогли фотографии знаменитого актера, спрос на них превзошел все ожидания – сотни тысяч были проданы мгновенно.

Рудольфо Валентино никогда не расставался со своим талисманом – маленькой полоской чистого золота. Он верил в силу и мощь сверхъестественного… Валентино был мистиком, приверженцем спиритизма. Верил священно в то, что им управляет какая-то неземная, высшая сила. После смерти кумира во многих городах Америки стали возникать женские клубы, в которых поклонницы артиста, не желая разлучаться с ним, собирались на спиритические сеансы и вызывали его

дух.

Каждый год, в день его смерти 23 августа, женщины в глубоком трауре приносили на кладбище Сансет огромные букеты цветов. И только в 1956 году в газетах появилось сообщение: «Впервые за тридцать лет ни одна женщина не посетила могилу Валентино…»

23 августа 1961 года в городке Кастелланата, на юге Италии, состоялось событие, которое привлекло внимание всего мира. Суперзвезде немого кино Рудольфо Валентино был открыт памятник.

Всего тринадцать лет Рудольфо Валентино проработал в Голливуде. За эти годы он смог стать яркой, немеркнущей звездой, на которую с благоговением смотрели во всем мире. Он был великим в своем амплуа «латинского любовника». Да и сегодня к его удивительной жизни обращаются в театре и кино.

В мюзикле «Чао, Руди!» роль Рудольфо исполнил Марчелло Мастроянни. Спектакль имел шумный успех. Наконец, английский кинорежиссер Кон Рассел снял художественную ленту «Валентино», основанную на фактах биографии «латинского любовника».

РАНЕВСКАЯ ФАИНА ГРИГОРЬЕВНА
(1896—1984)

Российская актриса театра и кино. Сценические роли: Васса Железнова («Васса Железнова»), Верди («Лисички»), миссис Сэвидж («Странная миссис Сэвидж»), Люси Купер («Дальше – тишина») и др. Снималась в фильмах: «Пышка», «Мечта», «Подкидыш», «Весна», «Легкая жизнь» и др.

Фаина Григорьевна Фельдман (Раневская) родилась 15(27) августа 1896 года в Таганроге. Ее отец, Гирши Фельдман, был самым богатым человеком города. Миллионное состояние Гирши Фельдман сделал на операциях с недвижимостью, а кроме того, он владел ювелирными фабриками, занимался нефтяным бизнесом. Мать актрисы, до замужества Валова, страстно любила музыку, была человеком кротким и ранимым. Семья жила в большом двухэтажном доме.

В пятнадцать лет Фаина Фельдман подружилась со знаменитой актрисой Алисой Коонен, отдыхавшей в Евпатории.

«По окончании гимназии решила идти на сцену, – пишет Ф. Раневская. – Решение уйти на сцену послужило поводом к полному разрыву с семьей, которая противилась тому, чтобы я стала актрисой. В 1915 году я уехала в Москву с целью поступить в театральную школу…»

В Москве Фаина обращалась в различные театральные школы, но везде получала отказ. Фельдман волновалась до обмороков. Заикаться она начинала с первых слов. Наконец ей удалось устроиться в платную театральную школу. Деньги, которые она взяла из дома, вскоре кончились, а тех, что она зарабатывала участием в цирковой массовке, явно не хватало. Отец сжалился и прислал ей перевод. Но когда она вышла на улицу, ветер вырвал деньги из ее рук. Фаина только вздохнула: «Как жаль – улетели…» Узнав о случае с деньгами, кто-то из ее знакомых сказал: «Это же Раневская, „Вишневый сад“, только она так могла. Ты – Раневская!» И Фаина согласилась – отныне она будет Раневская. Правда, актриса говорила и другое: «Раневской я стала прежде всего потому, что

все роняла. У меня все валилось из рук. Так было всегда».

Театральная Москва потрясла Фельдман. «Первым учителем был Художественный театр, – писала актриса. – В те годы Первой мировой войны жила я в Москве и смотрела по несколько раз все спектакли, шедшие в то время, Станиславского в Крутицком вижу и буду видеть перед собой до конца дней. Это было непостижимое что-то. Вижу его руки, спину, вижу глаза чудные – это преследует меня несколько десятилетий. Не забыть Массалитинова, Леонидова, Качалова, не забыть ничего…»

С помощью балерины Екатерины Гельцер, к которой она обратилась за помощью, Раневской удалось устроиться в подмосковный дачный театр в Малаховке, где в летнее время играли многие прославленные актеры. Выходы в массовках, роли без слов за 20 рублей в месяц…

Однажды она подошла к знаменитому трагику И. Певцову, исполнявшему главную роль, со словами «Что мне играть?» «Ты просто должна меня очень любить. И пусть все, что происходит со мной, тебя трогает и волнует. Вот и все», – ответил актер. После спектакля он услышал отчаянный плач и увидел сидящую прямо на полу девушку, ту самую… «Я так любила вас весь вечер», – прорыдала она. «Запомните эту девушку, друзья, – сказал взволнованный Певцов. – Она будет настоящей актрисой».

После долгих неудач, наконец, неталантливую и некрасивую девушку на театральной бирже взяли на 35 рублей в месяц «со своим гардеробом» на роли «героини-кокет» в Керчь, в антрепризу Ладовской. Спектакли сборов не приносили, и театр прогорел. Раневская переехала из Керчи в Феодосию, там она играла в антрепризе Новожилова, который в конце сезона сбежал от актеров, так и не заплатив. Из Феодосии девушка перебралась в Кисловодск.

Весной 1917 года все семейство Фельдман на собственном пароходе «Святой Николай» эмигрировало в Турцию. Раневскую часто спрашивали, почему же она осталась. Актриса отвечала, что не мыслит жизни без театра, а лучше русского театра ничего нет.

С работой в провинциальных театрах у нее ничего не складывалось. Без денег, без ангажемента Раневская перебралась в Ростов-на-Дону. Она пришла к известной провинциальной актрисе Павле Леонтьевне Вульф и умоляла дать любую роль, лишь бы находиться с ней на одной сцене. Взять просительницу в труппу не было возможности, Вульф взяла ее в семью.

Уроки Вульф стали, по сути дела, единственной «театральной школой» Раневской. Несмотря на разницу в возрасте (шестнадцать лет), отношения ученицы и учительницы переросли в крепкую дружбу на всю жизнь.

Многие работавшие вместе с Раневской вспоминают ее сокрушительные вздохи после каждого спектакля: «Сегодня я так дурно играла. Я никогда так плохо не играла». Обычно коллеги пытались утешить, да и восторг зрителей говорил об обратном, но она панически боялась плохо играть.

Раневская объездила множество провинциальных городов и сменила не один театр, сыграв около 300 (!) ролей, прежде чем режиссер Таиров пригласил ее в Московский Камерный театр на роль Зинки в спектакле «Патетическая соната».

Актриса переиграла самые разные роли: Шарлотту в «Вишневом саде», Ольгу и Наташу в «Трех сестрах», Глафиру Фирсовну в «Последней жертве», Настю в «На дне», леди Мильфорд в «Коварстве и любви», Машу в «Живом трупе», Дуньку в «Любови Яровой». Наконец она встретилась с Вассой Железновой, когда в 1935 году мхатовский режиссер Е. Телешева приступила к репетициям горьковской пьесы в ЦТКА (Театр армии). По свидетельству очевидцев, Раневская выступила одновременно в пяти качествах: прокурора, защитника, судьи, потерпевшего и подсудимого. Среди тех, кто подобным образом оценивал тогда работу актрисы, – Ю. Юзовский, один из самых проницательных исследователей драматургии и театра, узревший в этом дебюте рождение нового, незаурядного таланта.

За полвека она снялась всего в двадцати четырех фильмах. И ни одной главной роли. «Вы знаете, что такое сниматься в кино? – спрашивала Раневская. И сама же отвечала: – Представьте, что вы моетесь в бане, а туда приводят экскурсию».

Первым ее пригласил в свой фильм молодой Михаил Ромм, когда получил разрешение на первую самостоятельную постановку немой картины. Так, в промороженном павильоне, «напоминавшем гигантский погреб», родилась «Пышка» (1934) по новелле Мопассана, где Раневская сыграла мадам Луазо – живое воплощение мещанского ханжества, фальшивой добродетели и ложного патриотизма. Фаина Григорьевна буквально влюбилась в режиссера. «Все, что он делал, было талантливо, пленительно. Все в нем подкупало; и чудесный вкус, и тонкое понимание мопассановской новеллы, ее атмосферы. Михаил Ильич помогал мне и как режиссер, и как педагог. Чуткий, доброжелательный, он был любим всеми, кто с ним работал».

Раневскую нередко приглашали на фильм, где для нее даже роли не было, и актриса из единственной фразы сценария ее создавала. В 1937 году режиссер Игорь Савченко пригласил ее в картину «Дума про казака Голоту». Раневская спросила, какая роль, он отвечал: «Роли, собственно, для вас нет. Но очень хочется видеть вас в моем фильме. В сценарии есть поп, но если вы согласитесь сниматься, могу сделать из него попадью». Актриса ответила: «Ну, если вам не жаль вашего попа, можете его превратить в даму. Я согласна».

Режиссер поставил перед ней клетку с птичками и сказал: «Ну, говорите с ними, говорите все, что вам придет в голову, импровизируйте». И Раневская стала обращаться к птичкам со словами: «Рыбы мои дорогие, вы все прыгаете, прыгаете, покоя себе не даете». Потом он ее подвел к закутку, где стояли свиньи: «Ну а теперь побеседуйте со свинками». Актриса говорит: «Ну, дети вы мои родные, кушайте на здоровье»… А оператор в это время снимал…

В 1939 году Раневская сыграла роль жены портного Ида в шпионской ленте «Ошибка инженера Кочина» (1939). Вместе с ней блистала Любовь Орлова, уже ставшая звездой отечественного экрана.

Фаина Григорьевна запомнилась широкой публике в основном по небольшим эпизодам в кино, но слава ее при этом была поистине всенародной. Она сама придумала знаменитую фразу в сценарии «Подкидыша» – «Муля, не нервируй меня». После выхода на экраны

фильма «Подкидыш» (1939, режиссер М. Ромм), в котором она снялась в роли Лели, – ей по Москве шагу нельзя было ступить – сразу же Раневскую окружали мальчишки с криками: «Муля, не нервируй меня!» Фаина Григорьевна говорила: «Боже мой! Как я ненавидела, как остро ненавидела роль, принесшую мне успех!»

В кино Раневской только однажды удалось обнаружить мощные трагедийные основы своего дарования. Михаил Ромм вновь пригласил Раневскую в свой фильм «Мечта» (1941). На съемках актриса была в полном восторге от режиссера, а тот, в свою очередь, от превосходной актрисы. Роль Розы Скороход, грубой, алчной хозяйки захудалого пансиона, жалкой в безмерной любви к своему сыну – подлецу и пустышке, принадлежит к числу шедевров мировых кинообразов.

Ростислав Плятт, игравший вместе с Раневской, вспоминал, что Фаина Григорьевна была в то время молодой женщиной, с гибкой и худой фигурой. Но она представляла свою героиню массивной, тяжелой. Актриса нашла «слоновьи» ноги и трудную поступь, для чего перед каждой съемкой обматывала ноги бинтами.

В 1944 году один из американских журналов написал о фильме: «В Белом доме картину видел президент Соединенных Штатов Америки Рузвельт; он сказал: „Мечта“, Раневская, очень талантливо. На мой взгляд, это один из самых великих фильмов земного шара. Раневская – блестящая трагическая актриса». По воспоминаниям жены Драйзера, писатель тоже был потрясен игрой Фаины Григорьевны, хотел написать о Раневской, но из-за своей смерти не успел. Увы, ролей, сопоставимых по масштабу и драматизму с Розой Скороход, у Раневской больше не было.

«Актриса Раневская, – сказал критик В. Пименов, – владеет двумя высшими тайнами актерского мастерства. Она заставляет вас плакать, она заставляет вас смеяться».

О работе в картине «Свадьба» (1944), где Раневская играла мать невесты, сама актриса вспоминала: «Моя Голгофа! Снимали в голодной военной Москве и, конечно, только по ночам – в Лиховом переулке, днем там работали документалисты. Гримировалась я под зонтиком – с потолка постоянно капало».

В 1947 году Раневская снимается в фильме «Золушка» по пьесе Евгения Шварца в роли мачехи. Шварц, который очень ревностно относился к каждому написанному своему слову, присутствовал на съемках. «И он, представляете, – вспоминает Раневская, – позволил дополнить мне сцену приготовления к балу – ну, помните, когда я прикидываю к голове перья, – целой репликой: „Я бегаю, хлопочу, добываю и добиваюсь, очаровываю!“ Он – чудный – хвалил меня постоянно, но в опубликованный сценарий мои вставки не включил».

Во время съемок она похудела и, гримируясь, безжалостно обращалась со своим лицом. Когда ее просили не мучить себя, она раздраженно отвечала: «Для актрисы не существует никаких неудобств, если это нужно для роли».

В том же 1947 году она играет вместе с Орловой в фильме Г. Александрова «Весна». Персонаж Раневской – Маргарита Львовна – вызывает сострадание. Ее наивная вера в свою неотразимость («Да, красота – это страшная сила»), поглощенность сферой чувств, роман с

Бубенцовым, как бы пародирующий линию главных героев, горькое разочарование, когда становится очевидным, что Бубенцов увлечен не ею, а ее жилплощадью.

Почти полвека Раневская проработала в московских театрах. Шесть – в Театре армии, столько же у Охлопкова, восемь у Равенских. И почти тридцать у Юрия Завадского в Театре Моссовета. Отсюда Раневская много раз уходила, возвращалась и вновь уходила.

Наиболее запоминающиеся работы в театре – Берди («Лисички» Л. Хелман) в Московском театре драмы, Бабушка («Деревья умирают стоя» Л. Касоны) в Московском театре им. А.С. Пушкина, миссис Сэвидж («Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика), Люси Купер («Дальше – тишина» В. Дельмар), Филициата («Правда хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского) в театре им. Моссовета. Раневская была актрисой широкого творческого диапазона – ей одинаково удавались и ярко комедийные роли и роли, исполненные глубокого драматизма.

Ее любимый партнер Осип Абдулов говорил: «Фаина – и героиня, и травести, и гранд-кокет, и благородный отец, и герой-любовник, и фат, и простак, и субретка, и драматическая старуха, и злодей. Все амплуа в ней одной. Раневская – характерная актриса?! Чепуха! Она целая труппа!»

Фаина Григорьевна тщательно готовилась к ролям. Она никогда не позволяла переписывать для нее роль: переписывала сама – аккуратно, медленно в школьную тетрадочку, скрупулезно. Сама большая выдумщица, она не терпела, когда актеры вольно обращались с текстом. На спектакль неизменно приходила за два часа, долго гримировалась.

В театре Раневскую любили, но и побаивались. Беспощадно требовательная к себе, она хотела такой же безоглядной самоотдачи и от своих партнеров. Фаина Григорьевна отказалась играть главную роль в спектакле «Странная миссис Сэвидж», когда ушел из жизни ее молодой партнер В. Бероев, заменить которого актриса посчитала невозможным. И это при том, что миссис Сэвидж – одна из любимейших ролей Раневской, в которой она могла дать волю всему богатству своей артистической натуры – от эксцентрических красок до трагических нот.

В спектакле «Шторм» Раневская создала запоминающийся образ спекулянтки Маньки, торгующей тифозным бельем (сцену допроса у комиссара Фаина Георгиевна написала сама), настолько переиграв остальных исполнителей, что… этот эпизод на несколько сезонов был изъят из спектакля: режиссеру показался недопустимым «перевес» зрительского восхищения в сторону исполнительницы отрицательной роли.

В 1961 году Раневская снялась в фильме «Осторожно, бабушка», и в этом же году ей присвоили звание народной артистки СССР.

В картине «Легкая жизнь» (1965) она сыграла «королеву Марго», агента подпольной фирмы химчистки на дому и спекулянтку по совместительству. Ей часто предлагали сниматься, но она редко соглашалась. Раневская слишком требовательно подходила к сценариям и ролям. «В актерской жизни нужно везение. Больше чем в любой другой. Актер зависим. Выбирать роли ему не дано. Я сыграла сотую долю того, что могла».

Одна из лучших театральных ролей Раневской – Люси Купер в спектакле по пьесе В. Дельмар «Дальше – тишина», где партнером актрисы

был Р.Я. Плятт. Ее героиня стала обузой для своих взрослых детей, в их вполне благополучных домах не находится места для двух нежно любящих друг друга стариков – отца и матери. И случается самое страшное для Люси, родные дети разлучают ее с мужем. Раневская «перехлестывает» рамки написанной роли, она поднимает семейную мелодраму до высоты трагедии. Даже в этой безысходной ситуации ее Люси сохраняет силу и чистоту души, она готова стать служанкой в доме сына, только бы не разлучиться с больным мужем, а когда и в этом ей отказано, она предотвращает последнюю низость детей – сама уходит в приют для престарелых, взяв с детей клятву, что отец не узнает об этом.

Этим спектаклем зал всегда был по-особенному взволнован, растроган, потрясен. Слезы зрителей, овации стоя… Но случались и казусы. Как-то после окончания спектакля к Раневской подошел поклонник ее таланта и спросил: «Простите за нескромный вопрос, сколько вам лет?» – «В субботу будет 115», – отвечает Раневская. Спросивший просто обмер от восторга: «В такие годы и так играть!..»

Она еще успела появиться в телеверсии «Дальше – тишина». Правда, Раневская вообще не знала, что ее снимают. Съемки производили скрытой камерой, без дополнительного света.

19 октября 1983 года Раневская навсегда оставила сцену, уведомив о своем решении директора театра имени Моссовета. «Старость – это просто свинство. Я считаю, что это невежество Бога, когда он позволяет доживать до старости. Господи, уже все ушли, а я все живу. Бирман [известная актриса] и та умерла, а уж от нее я этого никак не ожидала. Страшно, когда тебе внутри восемнадцать, когда восхищаешься прекрасной музыкой, стихами, живописью, а тебе уже пора, ты ничего не успела, а только начинаешь жить!»

Ее личная жизнь была похожа на жизнь забавной «городской сумасшедшей», как у ее героини-домработницы из фильма «Весна». Она никогда не была замужем. Феминистки любят цитировать меткие фразы Раневской. Например, когда актрису спрашивали, почему женщины так много времени и средств уделяют своему внешнему виду, а не развитию интеллекта, она отвечала: «Потому что слепых мужчин гораздо меньше, чем умных». Фаина Григорьевна близко Дружила с Ахматовой.

В последние годы жизни Раневская много болела. Врачи, исправно навещавшие ее, обнаружив сильнейший непорядок в легких, удивлялись, чем она дышит? На этот вопрос у Раневской уже был заранее приготовлен ответ: «Я дышу Пушкиным…»

Ее уговаривали публично отметить восьмидесятилетний юбилей. «Нет, – отказалась она. – Вы мне сейчас наговорите речей. А что же вы будете говорить на моих похоронах?»

В конце жизни она повторяла: «Я стала такая старая, что начала забывать свои воспоминания». Фаина Григорьевна Раневская скончалась 19 июля 1984 года. Раневская как-то с горечью произнесла: «У меня хватило ума глупо прожить жизнь».

КИТОН БАСТЕР
(1896—1966)

Американский актер и кинорежиссер. Снимался в комедийных фильмах: «Три эпохи», «Навигатор», «Генерал», «Наше гостеприимство»,

«Шерлок-младший» и др. Создал неподвижную, бесстрастную маску человека, «который никогда не смеется». В США выпущен монтажный фильм «История Бастера Китона» (1975).

Джозеф Френсис Китон родился 4 октября 1896 года в Пикуа, штат Канзас. Сын Джозефа и Майры, актеров варьете, он с раннего детства жил в атмосфере театра. Из-за отсутствия няньки мать забирала его с собой на работу. Шести месяцев от роду ребенок скатился по ступенькам театральной лестницы и остался цел. Прославленный «король цепей» Гарри Гудини дал ему прозвище «Бастер» (жаргонный термин, означающий нечто поразительное, необыкновенное, сногсшибательное).

Ничего удивительного, что в трехлетнем возрасте Бастер уже выступал в семейном эстрадном номере «Три Китон Три». Конечно, больше всего вызывал смех мальчишка, чье имя было Джозеф, а прозвище Бастер. Отец, хоть и сам неплохой эстрадник, акробат и музыкант, не мог примириться с тем, что сын больше нравится аудитории, чем он, Джозеф Хэлли Китон. Однажды, выпивши, он во время исполнения номера отшвырнул пятилетнего ребенка с силой большей, чем обычно, так что тот полетел в яму для оркестра. Бастер был уже настоящий артист с двухлетним стажем, презирал боль и знал ритуал; он вылез на сцену с традиционной улыбкой на лице. Смех зрителей, аплодисменты и – вновь злоба отца. Теперь отец уже умышленно швырнул сына в оркестр. Маленький артист на этот раз выбрался наружу с совершенно невозмутимым видом. Овация зрительного зала была ему наградой. Даже если это легенда, в ней – гигантский смысл. Позже Бастера Китона будут называть «комиком без улыбки».

В 1917 году молодой актер Джозеф Китон, с согласия матери, ушел из семейного номера трех Китонов. Вероятно, справедливы догадки о том, что сделал он это по психологическим причинам – для него явно печальной была необходимость расстаться с отцом, пристрастившимся к выпивке и часто срывавшим номер. Китон сразу получил ангажемент в один из лучших мюзик-холлов, в обозрение Шуберта, с окладом 250 долларов в неделю и обещанием скорого повышения ставки. Бастера давно приметили и в прессе и в зрительном зале: его фото, в возрасте девяти и десяти лет, были на обложках театральных журналов, а в 1909 году бостонская газета вышла с заголовком: «Даже гигантский снегопад не удержал публику, стремившуюся увидеть Бастера Китона!»

Ему исполнился двадцать один год в момент встречи с Фатти – Арбэклем, который только что ушел от Мака Сеннетта и искал двух «умельцев» для короткометражных лент. Он выбрал своего кузена Ола Сент-Джона и Бастера Китона.

В 1918 году Китона мобилизуют и отправляют во Францию сражаться в американских войсках.

По возвращении он снова сотрудничает с Фатти и Сент-Джоном. В 1920 году Бастер снялся в полнометражном фильме «Олух» и сразу стал популярным. В том же году Китон сам стал продюсером, основав «Китон филм компани», которой на самом деле заправлял Джордж Шенк. В 1921 году Бастер Китон женился на свояченице продюсера актрисе Натали

Толмедж.

Первой короткометражной лентой производства Китона был фильм «Одна неделя» (1920). Начинающий режиссер оказался мастером комического жанра.

Он находит свою маску – «мертвое лицо». Сам Китон утверждал, что его маска возникла чисто случайно: «Я до такой степени сосредоточивался на своей актерской задаче, что ничего не знал о выражении моего лица, пока мне не сказали об этом друзья и пока я сам не увидел себя на экране…» Отсутствие улыбки, таким образом, не было эффектным приемом. Позже продюсеры запретили ему улыбаться не только на съемках, но и в общественных местах; за нарушение этого пункта договора Китон должен был выплачивать неустойку.

С 1920 по 1923 год Китон снял двадцать двух– и трехчастевых короткометражных лент, которые расценивались некоторыми критиками как лучшая часть его творчества. К примеру, фильм «Кузнечных дел мастер» (1922) вызывает смех, с одной стороны, сказочным использованием реквизита (подковы, уложенные как обувь в коробки и на полки), с другой – манией уничтожения: герой причиняет массу неприятностей красивой амазонке, белому жеребцу и разрушает слишком роскошный экипаж.

Подлинная известность приходит к Китону в 1923 году, когда он начинает выпускать полнометражные фильмы. Студия предоставила в распоряжение Китона все необходимые средства и полную свободу действий. Приступая к съемкам, он никогда не имел готового сценария. Была тема фильма, придумывались некоторые трюки – остальное рождалось на съемочной площадке.

Каждая сцена снималась до тех пор, пока актеры не «выложились» до конца и пока в камере хватало пленки. Восемь недель – и картина готова. Тогда Китон принимался за монтаж – и тут уж не жалели ни пленки, ни времени.

Первый его фильм «Три эпохи» имел огромный успех. Три эпохи – каменный век, Древний Рим и современная Америка. Гэги здесь отменны, особенно в средней части (Рим). Чтобы завоевать сердце любимой девушки, Бастер должен участвовать в состязании колесниц. Астролог предсказал отличную погоду, однако, выглянув на улицу, увидел идущий снег и быстро изменил прогноз. Китону приходит блестящая идея, он заменяет колеса полозьями, лошадей – собаками. Лишившись одной собаки в упряжке, Китон достает другую из багажника. Победа близка, но внезапно собаки увидели кошку, выпущенную на поле соперниками, и свернули с пути. Китон поймал кошку и, держа ее на палке перед собаками, приходит первым к финишу.

За «Тремя эпохами» последовала неоспоримая классика – «Наше гостеприимство» (1923) – комедия ситуаций. Действие фильма происходит в тридцатых годах XIX века. Начало не может не поразить. Ночь, стрельба, ужас, смерть… Именно в этом доказательство великолепного понимания Китоном законов комедии. Контраст, сочетание противоположныхэмоций…

Получив известие о смерти родственника, завещавшего ему свой дом, герой отправляется в поезде в южный городок, где находится завещанный ему дом и где ему суждено столкнуться с семьей врагов его

рода – некими Мак-Кеями. Части, посвященные путешествию героя на Юг, надо считать столь же хрестоматийными для кино, как танец булочек у Чаплина.

В 1924 году Китон выпускает еще два шедевра – «Шерлок-младший» и «Навигатор».

«Шерлок-младший» – самый короткий из полнометражных фильмов Китона (пять частей). Бастер исполняет роль киномеханика. Он мечтает покорить сердце дочери своего хозяина и стать великим детективом. Во время демонстрации фильма он засыпает. И тут начинают происходить странные вещи.

От спящего механика отделяется его, так сказать, «астральное тело», его двойник. Проходит через стены кинобудки, входит в зал кинотеатра, присаживается, смотрит дальше фильм, все больше волнуется, конечно в своей манере, с застывшим лицом. Затем становится частью демонстрируемого фильма.

Ничего подобного не было в мировом искусстве, но это только прелюдия. Начинается смена сцен, повергающая в оцепенение. Китон на экране очутился на садовой скамье, перед домом любимой девушки. Он хочет встать, но обнаруживает, что скамья находится уже не на лужайке, а посредине наполненной движением улицы. Спасаясь от мчащихся на него автомобилей, Китон собирается отпрыгнуть и обнаруживает, что едва не свалился с гигантской скалы. Попятившись назад, он оказывается в дремучем лесу, где его ждет голодный лев. В конце концов он снова очутился у того же дома девушки.

Места действия менялись, но Китон переходил из кадра в кадр не монтажно, а непрерывно, как если б кадр снимался с одной точки. Позже Китон объяснил в статье: перед съемкой каждого нового кусочка он становился точно на место, в объектив съемочного аппарата вставлялась последняя клеточка (кадрик) предыдущего кусочка, и оператор поправлял положение актера, пока не совпадали все контуры-фигуры. Работа каторжная, но этого и следовало ожидать от актера, с трех лет работавшего в цирке и на эстраде, где требуется феноменальная точность.

Иначе строится «Навигатор». Здесь совершенно необычна ситуация, зато действия героя в высшей степени обыкновенны.

Нерасторопный миллионер оказывается в открытом море, на корабле, покинутом командой. По странной случайности на корабль попала также любимая миллионера. Бастер старается показать себя: он и капитан, и матрос, и кок, и стюард, и механик-водолаз.

В критических статьях о фильме жизнь двух героев на корабле справедливо уподоблялась пребыванию Адама и Евы в раю. Сам Китон заметил по этому поводу: «Если б Адам и Ева так же не могли встретиться, как мои герои, человеческого рода не было бы».

Годом позже он выпускает «Шагай на Запад!», еще позже – считающийся лучшим китоновским фильмом «Генерал». Если учесть, что в этот же период (1923—1928) созданы, может быть, менее совершенные, но, несомненно, интересные картины «Семь шансов», «Сражающийся Батлер», «Колледж», «Пароходный Билл-младший», а также один из лучших фильмов – «Кинооператор», становится ясно, что Китон создал одиннадцать отменных фильмов за шесть лет!

В фильме «На запад» (1925) Китон превратился в ковбоя. Он сдружился с коровой и, чтобы спасти ее от бойни, ведет животное сначала в деревню, а затем в город.

В основу сценария кинокартины «Генерал» (режиссеры Китон и Клайд Бракмэн) положен подлинный эпизод Гражданской войны Севера и Юга. У машиниста Джонни Грея (Бастер Китон) две великие страсти: паровоз «Генерал» и очаровательная Анабелла. Идет война. Разведка противника похищает «Генерала» вместе с Анабеллой. Джонни бросается в погоню… После бесчисленных приключений ему удается не только спасти паровоз и невесту, но и посодействовать поражению противника.

Ни в одном фильме до «Генерала» Китон не достигает таких высот актерского мастерства, такой человечности. Удирая на паровозе от врагов, он просит девушку принести ему дров для топки. По-английски и дрова и щепки обозначаются одним словом. Девушка послушно приносит одну щепочку. Китон без улыбки смотрит на нее, потом вдруг целует, берет щепку, бросает в топку. Очарование этого кадра невозможно передать.

Как ни удивительно, при выходе на экран «Генерал» не имел успеха – ни у зрителей, ни в прессе. Уже много лет спустя киноведы назовут «Генерала» среди десяти лучших фильмов за всю историю кино.

К «Генералу» полностью относятся размышления Бунюэля по поводу следующего фильма Китона – «Колледж» (1927). «У Бастера столь же скромное выражение лица, как у бутылки, хотя на светло-круглой арене его зрачков танцует вся его асептическая душа. Но и у бутылки и у лица Бастера нескончаемое количество точек зрения…»

В фильме «Пароходный Билл-младший» (1928), почти сравнимом с «Генералом», Китон играет роль смешного студента, вступающего во владение стареньким пароходиком отца (Эрнст Торренс) и берущего в жены дочь его конкурента. Главная сцена фильма – циклон, который разрушает все, кроме старого суденышка. Рушатся дома, на Китона падает целый фасад, но его не удивляет, что его от смерти спасает окно, и он продолжает невозмутимо идти вперед, пока до него не доходит весь ужас положения. Китон так рассказал о съемке этой сцены: «Я должен был вписаться в раму этого окна с точностью трех дюймов, чтобы она не задела моей головы и плеч. Фасад дома, я не шучу, весил две тонны. Его следовало построить из тяжелого и твердого материала, чтобы он не гнулся и не деформировался под напором ветра. Вся съемочная группа, за исключением Гэйба [Фрэд Гэйбури, технический директор фильмов Китона], восстала против исполнения мною этого гэга. „Ты не должен этого делать“. Бракмэн грозился уйти в отставку. Мой режиссер Чак Рейснер остался в палатке, где читал „Сайенс энд хелс“ („Наука и здоровье“). Впервые я видел, что операторы смотрели в другом направлении. Но мы с Гэйбури предусмотрели все детали и знали, что все получится».

На экране (как и в жизни) молодой Китон был постоянно влюблен, как Чаплин или Макс Линдер.

Бастер Китон обожал механику и принимал послевоенных посетителей Голливуда в бунгало, где целую комнату занимала большая адская машина для колки орехов. Он построил ее из частей «Генерала» и, как бывший его машинист, включал ее перед гостями, демонстрируя, что

сей сказочно сложный механизм не в состоянии раздавить даже ореховую скорлупку…

Для кинолюбителей 1920—1930-х годов каждый новый фильм Бастера Китона был событием, и они шли смотреть его, даже если не было денег. Во всех журналах тех времен, издававшихся интеллектуалами, публиковались статьи, в которых о Бастере Китоне говорилось с глубоким восхищением.

С 1923 года полнометражные фильмы Китона производились фирмой «Бастер Китон продакшнз», а распространялись компанией «Метро» (позже «МГМ»); прокат двух последних картин обеспечивала фирма «Юнайтед Артистс», куда перешел Джозеф Шенк. Когда началось повсеместное распространение звукового кино, Китон совершил, как он указывает в автобиографии, «крупнейшую ошибку в жизни». Он расстался со своей независимой компанией и "окончательно перешел на службу гиганта «МГМ».

Правда, первый из сделанных для нее фильмов был одной из самых лучших и совершенных картин. В фильме «Кинооператор» (1928) Бастер, мелкий уличный фотограф, становится оператором-документалистом, пытаясь добиться любви Салли (Марселина Дэй), и после множества приключений превращается в профессионала. Результаты его первых проб, показанных на экране, таковы: «…лошади скачут задом наперед, опрокидывая барьеры, которые сами собой встают на место; красавицы наяды выпрыгивают из вод на трамплин; броненосец добирается до моря по нью-йоркским улицам, пугая людей, соперничающих в скорости с автобусами».

Вторым фильмом Китона для «МГМ» был «Брак поневоле» (1929). То был его последний немой фильм.

Взяв на службу Китона, Ирвинг Тальберг дал ему продюсера, своего зятя Лоуренса Вейнгартена. Руди Блеш писал по этому поводу: "Как-то утром после просмотра отснятых кадров Вейнгартен повернулся к монтажеру и сказал: «Не трудитесь приводить эту сцену в порядок. Я не люблю таких вещей в моих фильмах».

«Я бешено сражался ради спасения этой сцены, – вспоминает Китон. – Она вызывала самый большой взрыв смеха».

В вызвавшей разногласия сцене Бастер пытается уложить в постель свою супругу, после того как оба они сверх меры накачались на свадьбе шампанским. Именно эта сцена спасла фильм – и прежде всего из-за ловкости Китона при обращении с реквизитом, а «реквизитом» была в данном случае исключительно красивая женщина.

За любую хорошую сцену из «Брака поневоле» пришлось вести борьбу с тем или иным руководителем «МГМ». Эксперты оттачивали свои нападки, сражения ужесточались, а каждая победа означала то или иное наказание. «Я думаю, – говорил много лет спустя Бастер, – что Ларри Вейнгартен разозлился, особенно после того, как сцена с постелью завоевала широкую популярность. Боже мой, приходилось сражаться из-за очевидного, а они отказывались меня слушать». Постепенно у Китона сложилась репутация «несговорчивого», и его стали всем и вся попрекать. Ну а Ларри Вейнгартен отправился заседать в административный совет фирмы".

Китон благожелательно относился к звуковому кино. Он говорил: «В Нью-Йорке продюсеры платили бешеные деньги, пытаясь заручиться услугами драматических авторов, композиторов-песенников и театральных режиссеров. Мне пришлось работать с этими людьми и студией, тщетно убеждая их, что из-за особенностей моей мимической игры звук для нас губителен и речь надо свести к минимуму, делая упор на сцены без больших диалогов, но с музыкальным фоном. Только в этом случае мы не отойдем от принципов немых комических фильмов».

Клод Отан-Лара, который работал в 1931—1932 годах в Голливуде над французскими вариантами двух полнометражных фильмов Китона, «Бастер женится» и «Влюбленный водопроводчик», говорит, что тогда актера считали в «МГМ» кинозвездой и он даже имел право жить во время съемок фильма в бунгало, построенном на территории студии, – привилегия ведущих киноактеров.

В 1932 году, едва достигнув тридцати восьми лет, Китон стал очередной жертвой продюсеров. Ему силою навязали отвратительный сценарий, и после сравнительной неудачи с еще двумя навязанными фильмами его спокойно выставили за ворота. Жена торопливо разведясь с ним, высудила себе все деньги Китона.

Но ни один из его десяти полнометражных фильмов, снятых в период между 1930 и 1933 годами, не имел настоящего успеха. Ему пришлось отправиться в Лондон и Париж и сниматься в плохих условиях.

Китон постарался вернуться в кино в качестве актера. Его взяли в «МГМ» обратно на зарплату в 100 долларов в неделю, но Китон хорошо помнил, как ранее ему та же «МГМ» выплачивала недельное содержание в размере трех тысяч долларов.

Во Франции он играл в «Короле Енисейских полей» (1934), о котором он сказал: «Я подписал контракт, не прочтя сценария. А когда он оказался у меня в руках, выяснилось, что это тот самый сюжет, от которого я отказывался в течение десяти лет». В Голливуде Китона снимали лишь в короткометражных картинах. Его несчастливая звезда привела Бастера даже в Мексику, где он снялся в фильме «Пан на Луне» (1946), и в цирк – он дал в парижском цирке Медрано несколько представлений, вернувшись к старой профессии мима.

В 1950 году Билли Уайлдер дал ему в фильме «Сансет Бульвар» эпизодическую роль одного из голливудских «призраков», возникающих перед Нормой Десмонд.

Затем Бастер Китон появляется в «Огнях рампы», где он и Чаплин исполняют эксцентричный музыкальный дуэт. В первый и последний раз два величайших комических актера немого кино снялись в одной картине. Китон играет близорукого развалину-пианиста, на которого, стоит ему усесться за инструмент, лавиной обрушиваются кипы нотных листов.

Пригласить Китона было со стороны Чаплина благородным жестом: тот уже много лет как не снимался в комедиях и публика почти успела его забыть. Вся съемочная группа пришла в восторг, убедившись, что на сцене Чаплин и Китон превратились в двух старых комиков-профессионалов, каждый из которых стремится затмить другого.

Успех на телевидении поправили дела Китона. Он смог переиздать свои старые фильмы. Их демонстрация завершилась полным триумфом. Критики снова открыли Китона, осыпав заслуженными похвалами. Его ретроспективы в Венеции и во Французской синематеке вернули ему заслуженную славу гения. Несмотря на возраст и подорванное здоровье, теперь ему предлагали в фильмах главные роли (а не работу статиста, как в картине «В восемьдесят дней вокруг света», 1956, режиссер М.Андерсон).

В 1957 году фирмой «Парамаунт» был поставлен фильм о жизни актера. Роль Китона исполнял малозначительный актер Доналд О'Коннор, а сам Бастер был «техническим консультантом». Следует также упомянуть об эпизодической роли Китона в картине Крамера «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир».

В 1963 году актеру и режиссеру Бастеру Китону был вручен специальный «Оскар» за вклад в киноискусство. Киноведы пытались разгадать его феномен. Китон никогда не улыбается, но реагирует и притом очень точно: он боится, удивляется, сердится. Теоретики, изучавшие этот феномен, пришли к выводу, что Китон таким образом хотел добиться контраста между гротесково-фатальными приключениями, в которые попадает герой, и абсолютным отсутствием его реакции.

«Бастер Китон построил свою комическую игру на невозмутимости, – пишет французский киновед Ж. Садуль. – „Человек, который никогда не смеется“ обязался даже по контракту не улыбаться ни в фильмах, ни в общественных местах. Его бесстрастное хладнокровие резко контрастировало с экстравагантными ситуациями, куда его вовлекали. Слабый и удачливый, как Чарли, выдумщик, мастер на все руки, меланхолик, он выглядел убежденным в абсурдности мира и жизни, был готов все принять и все преодолеть. Однако он редко становился жертвой абсурдных ситуаций, страдая больше от механических средств, входящих в набор комического реквизита клоуна».

Зал Венецианского фестиваля в 1965 году, на «Ретроспективе Китона», устроил ему пятнадцатиминутную овацию.

Он не жаловался на судьбу. На закате жизни Китон давал многочисленные интервью. Он охотно рассказывал, как делались те или иные сцены. Он говорил, что в его лучших полнометражных фильмах есть слабые места и паузы. Китон, артист и ремесленник в лучшем смысле этого слова, любил «хорошо сделанную работу» и был по-настоящему скромен. Он считал, что так и не достиг совершенства.

Неподражаемый Бастер Китон скончался 1 февраля 1966 года после съемки печальной короткометражки «Фильм» (1965), снятой Алэном Шнейдером по оригинальному сценарию Сэмюэля Беккета.

БОГАРТ ХЭМФРИ
(1899—1957)

Американский актер. Снимался в фильмах: «Окаменевший лес», «Мальтийский сокол», «Касабланка», «Иметь и не иметь», «Африканская королева» (премия «Оскар»), «Мятеж на „Кейне“» и др.

Хэмфри Богарт родился 23 января 1899 года в Нью-Йорке, в весьма обеспеченной семье – отец был хирургом, мать издавала модный журнал.

Позже актер говорил, что появился на свет на Рождество, 25 декабря. Хэмфри учился в одной из привилегированных частных школ, откуда его не раз выгоняли за прогулы.

Неожиданно Богарт увлекся театром. К двадцати годам он сыграл в нескольких постановках небольших пьес на Бродвее. Много времени Хэмфри проводил перед зеркалом, отрабатывая презрительные усмешки, угрожающие оскалы и саркастические улыбки. Несмотря на отвращение к грязным ругательствам, уснащал речь непристойной бранью.

Как и многие актеры, он отправился за славой в Голливуд, но потерпел там унизительное фиаско, сыграв лишь несколько крошечных ролей (плейбоя, моряка, влюбчивого летчика).

Времена Великой депрессии застали его в Нью-Йорке. Богарт брался за любую случайную работу, даже давал сеансы одновременной игры в шахматы – по 50 центов за победу. «Однажды он пришел домой окрыленный, – вспоминает Мэри Бэйкер, подруга Богарта, ставшая позже его коммерческим агентом. – Кто-то предложил ему играть за доллар!» Во время одного из сеансов его срочно вызвали домой – умирал отец. Он оставил сыну десять тысяч долларов долгов.

Хэмфри продолжал появляться в небольших ролях в проходных пьесах. Рецензенты либо его не замечали, либо разносили в пух и прах. Так продолжалось несколько лет. И только после бродвейской премьеры спектакля «Окаменевший лес» в 1934 году все чудесным образом изменилось.

Богарт в роли гангстера Дьюка Монти поразил зрителей. Они увидели самого настоящего преступника с характерной походкой, с уверенным хрипловатым голосом, пронизывающим холодным взглядом и неподражаемым акцентом.

Богарт прославился в один день. Права на экранизацию пьесы купила компания «Уорнер бразерс». Актеру предложили сыграть злобного убийцу и в фильме.

Первый успех в кино Богарту принесли «криминальные» фильмы. Между 1932 и 1942 годами он появлялся на экране в тридцати шести картинах, причем в двадцати двух из них был застрелен, повешен, посажен на электрический стул или брошен за решетку.

Большинство этих фильмов – «Тупик» (1937), «Ангелы с грязными лицами» (1938) или «Школа преступления» (1939) – мало чем отличались друг от друга. Богарт с иронией рассказывал, как входил в образ «крутого парня»: «Я кривил нижнюю губу, слова цедил сквозь зубы, шляпу надвигал на самые глаза, поднимал воротник пиджака и засовывал правую руку в карман, словно хватаясь за пистолет. В таком вот виде прятался за углом или карабкался по крышам до тех пор, пока мне не осточертело играть злодеев».

Однако Богарт выделялся на общем фоне даже во второстепенных картинах. О нем говорили: «Чтобы воцариться на экране, ему достаточно войти в кадр». Хэмфри не переигрывал, не задыхался от страсти, а просто стоял неподвижно, а за него играли лицо и особенно глаза. Такой минимум действий и суеты заставлял зрителей видеть в нем нечто особенное, даже в сравнении с прочими знаменитыми «тяжеловесами» гангстерских боевиков того времени – Джорджем Рафтом и Эдвардом Робинсоном. В

Богарте было нечто такое, что невозможно было перенять, – его личностный характер.

С другим роковым героем тех лет Джеймсом Кэгни Богарт составил блистательный дуэт в фильме «Бурные двадцатые годы» («Судьба солдата в Америке») (1939) – о временах сухого закона в США и принявшего колоссальный размах бутлегерства.

Согласно условиям контракта, роли для Богарта подбирал сам Джек Уорнер. Актера критиковали за участие в слабых фильмах, но он не мог нарушить договора. Роли в фильмах «Высокая Сьерра» и «Мальтийский сокол», принесшие ему мировую славу, Богарт получил лишь благодаря тому, что другие кинозвезды компании успели от них отказаться.

Гангстерскую картину «Высокая Сьерра» (1941) финансировал Марк Хеллинджер. В ней Хэмфри Богарт с потрясающей достоверностью изобразил гангстера-аристократа, своего рода современного Лейхтвейса – благородного разбойника, вызывавшего только симпатию. И погиб он как раз потому, что изменил своему – по фильму – весьма благородному призванию.

В экранизации мастера крутого детектива Д. Хэммета «Мальтийский сокол» Богарт сыграл частного сыщика Сэма Спейда. Французский киновед Андре Бозен писал о нем «Этот „твердокаменный“ человек никогда не блистал на экране ни физической силой, ни акробатической гибкостью Это не Гари Купер и не Дуглас Фэрбенкс! Своими успехами гангстера или детектива он в первую очередь обязан исключительной выносливости, а затем проницательности. Действенность удара его кулака свидетельствует не столько о силе, сколько о быстроте реакции. Конечно, он наносит удар в нужное место, но, главное, – в нужный момент. Он ударяет редко, но всегда с наиболее выгодной точки. К тому же есть еще пистолет, который в его руках становится почти интеллектуальным оружием, последним решающим доводом».

Богарт долго не мог найти себе настоящую спутницу жизни. С первой женой, популярной театральной актрисой Хелен Менкен, он развелся в 1927 году, прожив с ней всего десять месяцев. Второй брак с актрисой Мэри Филлипс длился целых восемь лет, хотя по сути распался задолго до развода.

Наконец, в 1938 году он снова женился на актрисе – Мэйо Мето, сущей фурии. Эту пару называли «Боевые Богарты». В первые дни совместной жизни Хэмфри находил воинственность своей супруги сексуально возбуждающей. Но, как и предыдущие жены, Мэйо Мето дорожила своей артистической карьерой.

Увы, дела ее на съемочной площадке не складывались, она все чаще находила утешение в алкоголе. Несколько раз Мэйо предпринимала попытки самоубийства. А однажды она ранила и Богарта кухонным ножом; в другой раз пыталась поджечь дом.

К тому времени за Богартом закрепилась слава «самого невоспитанного парня в Голливуде». Он обожал розыгрыши. Встретив Фрэнка Синатру, Хэмфри произнес: «Слышал, от твоего голоса девушки теряют сознание. Сделай так, чтобы я упал в обморок». С этого началась их многолетняя дружба.

На вечеринках Богарт непременно оказывался душой компании и вместе с тем всем своим видом демонстрировал такую независимость, что невольно вызывал уважение. «Вся беда этого мира в том, что он трезвее нас на три рюмки», – любил повторять Хэмфри. Богарт был одним из немногих в Голливуде, не скрывавших своей любви к выпивке. «Виски продлевает жизнь. Надо только разумно к нему относиться».

Начало Второй мировой войны позволило Хэмфри Богарту взяться за освоение ролей героев войны («Сахара», «Бой в Северной Атлантике»).

Но звездную славу в качестве романтического героя и супермена принесла ему картина «Касабланка».

Естественно, никому в Голливуде в голову не приходило, что пьяница и циник, ведущий столь «неправильную» семейную жизнь, способен сыграть романтическую роль. Но это случилось. В «Касабланке» – одной из лучших мелодрам в истории мирового кино – предстал совсем иной Богарт, в котором под маской циника скрывался романтик, разочаровавшийся в любви. Это была история осевшего в Касабланке американца Рика, встретившего и потерявшего свою Мечту (Бергман). Великий талант Хэмфри Богарта и Ингрид Бергман заставляет верить всем фантастическим поворотам сюжета, даже если они выходят за грань правдоподобия… Благодаря этим актерам «Касабланка» одно время была объявлена самым популярным американским фильмом, а молодежь носила рубашки, украшенные кадрами из этой ленты.

Ингрид Бергман вспоминала, что Богарт был вечно мрачен и выглядел несчастным. Он по-прежнему воевал с женой, не раз являвшейся на презентацию его очередного фильма пьяной.

В картине Говарда Хоукса по роману Эрнеста Хемингуэя «Иметь и не иметь» (1945) Богарт получил роль Моргана, американца, грубого морского волка с золотым сердцем. Его партнерша Лорен Бейкол, девятнадцатилетняя инженю, впервые играла главную роль (Мари). По сценарию Морган и Мари ощущают взаимное влечение с первой же встречи. После нескольких вызывающе дерзких словесных дуэлей Мари сама садится к нему на колени, целует его и с наивным бесстыдством заявляет: «Будет еще лучше, если ты мне ответишь!» Когда Морган не отвечает на ее поцелуй, она произносит ставшие знаменитыми слова. «Не нужно ничего говорить и ничего делать. Совсем ничего. Или, может быть… просто свистни! Ты ведь умеешь свистеть? Это так просто – сложить губы трубочкой и свистнуть…»

Богарт подарил Бейкол золотой свисток с выгравированной надписью: «Если ты чего-то захочешь, только свистни». Спустя три недели после начала съемок Богарт (кстати говоря, он никогда не заводил романы на работе) зашел к Лорен в гримерную, чтобы пожелать спокойной ночи, и вдруг наклонился и поцеловал ее. Так начался их роман. И даже четвертьвековая разница в возрасте не смущала влюбленных. Они называли друг друга «Слим» и «Стив» по именам героев из фильма «Иметь и не иметь».

Фильм принес Лорен долгожданный успех. Счастливая комбинация Богарт – Бейкол так понравилась публике, что режиссер Ховард пригласил актеров в свою экранизацию детектива Р. Чандлера «Долгий сон» (1946).

В мае 1945 года Богарт и Бейкол поженились. Хэмфри подарил жене золотой свисток, а Джек Уорнер – роскошный открытый черный «бьюик».

Лорен Бейкол оказалась такой женой, о которой можно только мечтать. Она пожертвовала собственной кинокарьерой ради семейного уюта. Лорен могла себе это позволить: в 1947 году ее муж зарабатывал больше любого другого актера в мире. Фильм «Сокровища Сьерры-Мадре» с его участием пользовался огромным успехом. Бейкол поддерживала дружеские отношения с приятелями Богарта. И еще – в отличие от предыдущих его жен – она мечтала о детях.

В фильме «Кей Ларго» (1948) они в последний раз снимались вместе. Лорен была беременна. 6 января 1949 года в семье родился первенец, Стивен, а через три года – дочь Лесли. Семейная жизнь, яхта, теплая компания друзей – все это впервые в жизни приносило Богарту душевное спокойствие. Распорядок его почти не изменился. Он работал на студии каждый день и делал в среднем две картины в год.

Сначала Джону Хьюстону казалось, что героя в фильме «Африканская королева» (1951) должен играть настоящий кокни. Но когда он вспомнил о Хэмфри Богарте, стало ясно, что нет никого, кто мог соперничать с ним – ни по характеру, ни по внешности. «Он был само совершенство», – утверждала партнерша Богарта Кэтрин Хепберн.

Герой фильма, Чарли Олтон, пропойца, капитан ветхой посудины под названием «Африканская королева», относился к женщинам с недоверчивым пренебрежением. Однако, оставшись по воле судьбы в компании с эксцентричной старой девой (Хепберн), Чарли влюбился. Богарт менялся на глазах: в нем пробуждался абсолютный комический дар.

«Оскар», полученный Богартом в 1952 году за лучшую мужскую роль года, увенчал карьеру непревзойденного мастера.

Хэмфри прожил с Лорен двенадцать лет. Когда она приобрела усадьбу в Лос-Анджелесе, между Беверли-Хиллз и Бель-Эйр, он проворчал: «Я бы мог купить целую иностранную державу за те монеты, которых мне стоило это поместье».

Каждую субботу примерно в десять утра Хэмфри садился в свой небольшой черный «мерседес» и через час подъезжал к Ньюпортской гавани – с чувством, будто он укатил из Голливуда на другое побережье Штатов. У причала его ждала «Сантана», семнадцатиметровая яхта. «Я что угодно продам, но яхта будет у меня всегда», – утверждал Хэмфри. Как правило, он ходил на небольшой остров Каталина в пяти часах отНьюпорта.

В 1954 году Богарт вновь оказался среди номинантов на премию «Оскар» за роль в фильме «Мятеж на „Кейне“». Правда, на этот раз победил молодой Марлон Брандо.

Уорнер предложил Хэмфри и Лорен еще один совместный проект, но ему не суждено было воплотиться в жизнь. В 1954 году на съемках «Босоногой графини», где Богарт играл с Авой Гарднер, его работе стал мешать изнурительный кашель. Превозмогая усиливающиеся боли в груди, он принял участие еще в четырех фильмах, ни разу не пожаловавшись на недомогание. В 1956 году ему поставили диагноз – рак пищевода в последней стадии, который Лорен Бейкол скрывала от мужа до самого конца. Последний его фильм «Тем тяжелее будет падение». Богарт

продержался еще десять месяцев.

Смерть актера наступила 14 января 1957 года. Бейкол была с ним до последней минуты. В Беверли-Хиллз прошла короткая поминальная служба. На столе, обитом черным сукном, вместо гроба была поставлена небольшая модель яхты «Сантана». В руку мужа Бетти вложила тот самый золотой свисток, который он подарил ей на память о фильме «Иметь и не иметь», где герой и героиня спасают друг друга и покидают мир, в котором нет свободы. «Если я понадоблюсь тебе – только свистни…»

ЛОУТОН ЧАРЛЗ
(1899—1962)

Английский актер. Выступал в различных театрах, в том числе в «Олд Вик». Снимался в фильмах: «Частная жизнь Генриха VIII», «Рембрандт», «Свидетель обвинения», «Остров потерянных душ», «Раггльс из Ред-Гапа», «Отверженные», «Мятеж на „Баунти“», «Переулок Св. Мартина» и др.

Чарлз Лоутон (Лаутон) родился 1 июля 1899 года в городке Скарборо в графстве Йоркшир. Его родители Роберт и Элиза Лоутон занимались гостиничным бизнесом и, естественно, рассчитывали иметь надежного помощника в лице старшего сына. Но Чарлз с раннего детства грезил театром.

Лоутон учился в школе иезуитов в Стонхерсте. Любил он только два предмета – французский язык и математику. Среди писателей ему нравились М. Твен и Г.Х. Андерсен. Свободное время мальчик отдавал театру. Правда, дебют Чарлза на любительской сцене прошел без блеска (он играл роль хозяина гостиницы в пьесе «Личный секретарь» Хоутри).

Окончив школу, 16-летний Лоутон, по настоянию родителей, перебрался в Лондон, в знаменитый отель «Клэридж», чтобы изучить постановку дела.

В конце 1917 года Чарлза призвали в армию. Незадолго до перемирия он пострадал от газовой атаки и долгое время его преследовали заболевания дыхательных путей.

Вернувшись в Скарборо, Лоутон помогал больному отцу, а по вечерам и в выходные дни выступал в любительской труппе «Артистов Скарборо».

В 1925 году Чарлз поступил в прославленную театральную Академию, в которой преподавали француженка Лилиан Гаше и русский Федор Комиссаржевский. Увлеченность Лоутона, его фанатическая работоспособность поражали студентов и учителей. И хотя финансовое положение Чарлза было незавидным, он писал матери: «Я счастлив сверх всех ожиданий…»

Через несколько месяцев Комиссаржевский представил его антрепренеру театра «Барнз» Ф. Риджуэю. Роль Хиггинса в «Пигмалионе» Б. Шоу принесла Лоутону успех: он получил высшую награду Академии, медаль имени Бэнкрофта. Сенсационное награждение первокурсника попало на страницы солидной «Таймс».

В апреле 1926 года молодой Лоутон, только что окончивший с отличием курс Королевской Академии драматического искусства, дебютировал на сцене в роли Осипа в комедии Гоголя «Ревизор». В

течение первого года своей профессиональной актерской деятельности 27-летний актер исполнил на сцене лондонского театра «Амбассадор» четыре роли, и три из них – в русском классическом репертуаре. После Осипа он сыграл Епиходова и Соленого в пьесах Чехова «Вишневый сад» и «Три сестры», поставленных Федором Комиссаржевским.

Чарлз тщательно готовился к спектаклям. Например, получив роль вора Фиксура в пьесе венгерского драматурга Мольнара «Лилиом», он посещал таверны, где собирались отбросы общества. В результате критики отмечали, что молодой актер превратил второстепенную роль жулика в центральную.

Совершив гастроли по Англии, Чарлз принял предложение Комиссаржевского сыграть в его спектакле «Павел Первый». Зловещий граф Пален в исполнении Лоутона произвел столь глубокое впечатление, что продюсеры закрепили за ним амплуа злодея.

В кино Лоутон дебютировал в эпизодической роли у режиссера Э. Дюпона в фильме «Пикадилли». Следующий раз он появился на экране благодаря жене. (Чарлз влюбился в актрису Эльзу Ланчестер на репетициях пьесы А. Беннета «Мистер Прохэк» и вскоре сделал ей предложение…) Старый друг Эльзы писатель Г. Уэллс написал для молодого режиссера А. Монтегю сценарий, состоящий из трех комедийных новелл. Ланчестер настояла на участии в картине своего мужа. Лоутон не подвел, блистательно справившись с ролями негодяев.

Однако свое будущее он по-прежнему связывал с театром. 30 сентября 1931 года на Бродвее состоялась премьера спектакля «Задержанная зарплата» С. Форестера. Лоутон покорил публику необычной, отталкивающей достоверностью персонажа (зрительный зал испытывал ужас, люди вскрикивали, плакали, рыдали по ходу представления). Ведущий театральный критик Америки Джон М. Браун не скрывал восторга: «…У Лоутона – одно из наиболее выразительных лиц, какие только можно встретить на сцене. Его руки, ноги и тело всегда послушны и выражают то, что он должен сказать. Он не произносит реплик, они рождаются в его мозгу, и вы видите, как это происходит, по его глазам. Он может быть резок до ядовитого неистовства, телесен до отталкивающей плотскости, весел до экспансивности Фальстафа, жесток до леденящего кровь ужаса… Это самая удивительная личность, чести видеть которую удостоен Нью-Йорк впервые за долгие годы».

Лоутон отклонил несколько заманчивых предложений из Голливуда, поскольку не хотел подписывать долгосрочный контракт, тем более без права выбора ролей. И только после того как его условия были приняты, он снялся в роли мелкого дельца в фильме ужасов «Старый темный дом» (1931) по рассказу Дж. Б. Пристли и мелодраматической роли капитана подводной лодки в «Дьяволе и океане» (1932). Лоутона хвалили за «выдающееся актерское исполнение».

Тем временем начинались съемки исторического фильма «Знак креста» (1932), где он играл роль Нерона. В его исполнении римский император оказался гротескной, комической фигурой, что вызвало неудовольствие у режиссера С. де Милля. Однако зрители и критики приняли этого Нерона с восторгом.

В Голливуде Лоутону давали либо комические роли («Если бы у меня был миллион», 1932), либо роли преступников и злодеев («Остров потерянных душ», 1932). Актеру это не нравилось, он мечтал вернуться в театр и выступать в шекспировском репертуаре.

Фильм «Частная жизнь Генриха VIII» Александра Корды (1933) многое изменил в его жизни. Лоутон, получивший главную роль, много времени проводил в библиотеках и музеях, изучая эпоху, атмосферу средневековой Англии, старался понять образ мыслей современников Генриха.

Он изобразил короля капризным изменчивым человеком, чьи многочисленные желания не осуществились, а надежды не оправдались. Защищая свою позицию, Лоутон говорил: «Я хотел сделать его убедительным, хотел показать его общительным и по-своему обаятельным человеком, каковым он и должен был быть, чтобы завоевать такую фантастическую популярность, какой он обладал в действительности. Он был прекрасным лингвистом и опытным музыкантом; он сочинил две мессы. Я хотел показать его человеком, каким он был, а не деспотом, каким его изображали».

Американские киноакадемики наградили Лоутона «Оскаром». На Первом Международном кинофестивале в Москве (1934) он был признан лучшим актером года.

В 1935 году на экраны вышел фильм «Мятеж на „Баунти“», в котором Лоутон появился в образе сурового и придирчивого капитана Блая. Персонаж Блая настолько увлек Лоутона, что он предпринял серьезные поиски сведений об офицере, его привычках, одежде.

Огромная сила и убедительность, с которой Лоутон играл отрицательные роли, дала повод одному из английских критиков задать следующий вопрос: «Сумеет ли он избежать ожидающей его долгой череды убийц, садистов, пьяниц и маньяков?» И добавить. «На это, по-видимому, надежды мало».

После ряда удачных работ в кино Лоутон неожиданно вернулся на сцену. Восемь месяцев актер выступал в спектаклях объединенной труппы «Олд Вик – Сэдлерс Уэллс». Получал он сто долларов в неделю (в двадцать раз меньше, чем ему платили в Голливуде), тратил около четырнадцати часов в сутки на подготовку роли, на репетиции, отвергая любые предложения кинопродюсеров и антрепренеров. Друзьям Лоутон объяснял: «Мне не удалось получить классического образования, хотя, как говорится, я не расставался с классиками даже в постели. Откажись я от возможности хоть как-то восполнить этот пробел, и я бы перестал уважать себя. Я понял, что старею, и если я не останусь верен мечтам юности, то вскоре мне придется только зарабатывать деньги и забыть о честолюбии».

Каждый месяц Лоутон появлялся в новой роли: Анджело в «Мере за меру», Просперо в «Буре», Макбет, Чезюбл в «Как важно быть серьезным» Уайльда, Тэттл в пьесе У. Конгрива «Любовь за любовь». Зрительный зал на его спектаклях был неизменно полон. Критики же не пришли к единому мнению. Одни с восторгом отмечали темперамент, мощь, ренессансное жизнелюбие шекспировских персонажей Лоутона. Другие осуждали актера за отход от традиций, за неумение найти общий стилистический язык с партнерами.

После восьми месяцев выступлений в «Олд Вике» Лоутон вернулся в кино. В большинстве ролей самого счастливого периода его творчества (1934—1942) Лоутон покорял диапазоном своих перевоплощений. Не верилось, что один и тот же актер мог сыграть и Генриха, и потомственного лакея Рагглса («Рагглс из Ред-Гапа»), и деспотичного отца семейства («Барреты с Уимпол-стрит»), и свирепого морского волка («Мятеж на „Баунти“»), и полицейского ищейку Жавера («Отверженные»), и несчастного Квазимодо («Собор Парижской Богоматери»)…

«Успех Лоутона объяснялся не только даром перевоплощения, редкостным пониманием психологии героев или фантастической техникой, – пишет киновед В. Утилов. – Обладал он еще и диапазоном необычайной широты. Его считали комиком, но в каждой роли, даже в анекдотической (безработный музыкант получает шанс стать дирижером, но во время выступления у него разлетается фрак), он показывал себя и великим драматическим актером, и трагиком. Поэтому за самой маленькой ролью вставал яркий и большой человек, а чувства героев обретали масштаб, оказываясь неодолимыми и испепеляющими».

Сниматься в Голливуде Лоутону больше не хотелось. Он стал одним из учредителей первой в Англии независимой кинофирмы «Мейфлауэр», выпустившей три фильма – «Сосуд зла» (1937), «Переулок Св. Мартина» (1938) и «Таверна „Ямайка“» (1939).

В «Таверне…» (режиссер А. Хичкок) Лоутон сыграл роль изувера-садиста, лорда Пенгаллона. Но наиболее запоминающимся был герой «Переулка Св. Мартина», уличный певец Чарлз Сэггерс. Обаяние и психологическая тонкость Вивьен Ли в роли Либерти, задушевность Лоутона – Сэггерса выделяют этот фильм на фоне многих английских картин 30-х годов.

С началом войны «Мейфлауэр» пришлось ликвидировать. В Голливуде Лоутон снимается в роли Квазимодо в «Горбуне Собора Парижской богоматери» у режиссера У. Дитерле. Но эта работа удовлетворения ему не принесла, хотя зрители смотрели картину с удовольствием.

Лишь в 1942 году, в одном из эпизодов фильма Ж. Дювивье «Сказки Манхэттена», актер смог обратиться к главной теме своей жизни, создав образ музыканта Чарлза Смита, обойденного благополучием, но богатого душой.

В годы войны Лоутон возвращается на сцену, он с успехом выступает в госпиталях. Много времени Чарлз уделял актерам-любителям, начинающим режиссерам и просто мечтателям. Он организовал труппу «Чарлз Лоутон плейерз» и поставил с ней «Вишневый сад», продержавшийся на афишах пять месяцев. Известный американский критик А Джонсон назвал Чарлза «великим человеком, который из многих возможных для него путей выбрал путь актера».

В 1946 году Лоутон взялся за постановку «Жизни Галилея» Б. Брехта. Репетиции «Галилея» заняли весь год. По свидетельству Брехта, Чарлз сделал все, чтобы его герой выглядел не отрешенным интеллектуалом, а «обыкновенным смертным». Отвечая на вопрос драматурга, почему он стал актером, Лоутон произнес: «Потому что люди

плохо знают себя, а я могу показать им их истинное „я“».

Премьера «Жизни Галлилея» состоялась 31 июля 1947 года в Беверли-Хиллз. Успеха пьеса не имела. Слишком уж непривычной оказалась манера Брехта для публики.

В 1948 году Лоутон снялся в четырех голливудских фильмах – экранизации ремарковской «Триумфальной арки» (гестаповец Хааке); «Девушке из Манхэттена» (епископ), «Больших часах» (магнат прессы), «Подкупе» (попрошайка). Тенденция продюсеров давать ему не только однопланновые, но и третьестепенные, эпизодические роли удручала актера. Но театральные эксперименты требовали денег, поэтому он вынужден был играть то, что ему предлагают.

Лоутон собирался поставить в концертном исполнении третий акт пьесы Б. Шоу «Человек и сверхчеловек». Для участия в спектакле он пригласил трех известных актеров: своего старого друга, сэра Седрика Хардвика, француза Шарля Буайе («Буайе – мастер тирады, именно это нужно для Шоу») и американку Агнес Мурхед, прославившуюся в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн».

Лоутон добивался максимальной отточенности каждой интонации, паузы, жеста. Буайе в шутку спрашивал: «Вы никогда не отдыхаете, Чарлз?» – «Зачем отдыхать, если впереди вечность?» – отвечал Лоутон, и это была своего рода концепция жизни. Ему принадлежит характерное высказывание о жизни и смерти: «Однажды мы говорили об искусстве с моим большим другом Жаном Ренуаром и пришли к выводу, что если мы и боимся смерти, то только потому, что не сможем узнать ничего нового об искусстве. Ибо в искусстве сосредоточено все, что стоит знать человеку».

Вопреки мрачным прогнозам критики постановка имела подлинный успех. После занявшей весь 1950 год поездки по стране микротруппа Лоутона показала «Дон Жуана в аду» в зале Карнеги-холл. Восторженный прием публики заставил замолчать даже недоброжелателей. Представления перенесли на Бродвей. Рецензенты согласились, что Лоутон совершил чудо – четыре человека в вечерних костюмах стояли у пюпитров и читали пятидесятилетней давности пьесу без сюжета. На сцене разворачивалась философская и интеллектуальная дискуссия между Дон Жуаном, статуей Командора, донной Анной и Дьяволом.

Триумф спектакля в немалой степени объяснялся появлением Лоутона в роли Дьявола. Респектабельный джентльмен в очках, он вовсе не походил на традиционного Сатану. Однако постепенно герой Лоутона вырастал в полного сарказма, самоуверенного и циничного Дьявола, уверенного как в своем могуществе, так и в порочности человека…

Развивая успех, Чарлз взялся за театрализацию поэмы Бенета «Тело Джона Брауна», посвященную знаменитому борцу за освобождение негров. И вновь победа над зрителем. Критика затруднялась, какой из постановок отдать предпочтение – Шоу или Бенета. К этому времени относится знакомство и дружба Лоутона со знаменитым негритянским актером-певцом Гари Белафонте. Жена Лоутона, уже известная английская актриса Эльза Ланчестер, участвовала в середине 50-х годов в одной из концертных программ Белафонте. После этого Лоутон сам хотел поставить театрализованный концерт с его участием – вечер негритянского фольклора. Но, к сожалению, обстоятельства помешали им воплотить эти

замыслы.

Традиционное турне по стране (с композицией о Джоне Брауне) прошло при аншлагах. Актер выступал по телевидению с самостоятельной программой «Это Чарлз Лоутон», читал по радио «Моби Дика» Г. Мелвилла, появлялся со своей композицией по Библии перед нью-йоркской публикой. Лоутон утверждал, что искусство способно завоевать миллионы, если только оно идет в верном направлении: «Публика готова слушать настоящую литературу в любых количествах… Она очень любит высокую драму и высокую комедию…»

Лоутон не только играет в кино и театре, но и занимается переводом на английский язык пьес зарубежных драматургов, редактирует сборники сказок для детей, не забывает и свое любимое занятие для души – садоводство.

Последние десять лет его жизни прошли в основном под знаком театра. Лоутон поставил пьесу К. Ваука «Военный суд по делу о мятеже на „Кейне“», пьесу Б. Шоу «Майор Барбара», в которой сам сыграл роль Эндрю Андершафта.

Завершающей работой Лоутона на сцене стал король Лир в спектакле шекспировского Мемориального театра в Стрэтфорде-на-Эвоне в 1959 году. Лир в его исполнении был не сильным, властным монархом, а «добрым королем мирных поселян», человеком, завоевавшим любовь подданных своей добротой и справедливостью. Правда, такая трактовка роли вызвала споры среди критиков.

В 1950-х годах актер снялся в семи голливудских фильмах. Он брался за любую роль, лишь бы она выходила за амплуа «злодея», но чаще всего был вынужден повторять себя.

В 1955 году Лоутон дебютировал в качестве кинорежиссера. Поставленный им фильм «Ночь охотника» по роману Дэвида Грабба критика рассматривает как одно из самых смелых новаторских произведений американского кино послевоенных лет. Смешав воедино ужасы готического романа и милые детям чудеса, «черный» фильм и волшебную сказку, Чарлз Лоутон создал произведение странное, непонятное и единственное во всех смыслах этого слова. Его намерением было, как он сам говорил, не искать какую-либо символику, а воссоздать сон, мечту…

Одна из лучших последних киноработ Лоутона – роль рыцаря справедливости, адвоката Уилфрида Робаста в экранизации пьесы А. Кристи «Свидетель обвинения» (1957). В образе Робаста актеру удалось воплотить черты, наиболее отвечающие его идеалу человека, – жизнелюбие, бесконечную требовательность к себе и любовь к людям, непримиримость ко злу и лжи.

Последние фильмы с участием актера – «Спартак» и «Буря над Вашингтоном» не разочаровали публику.

Чарлз Лоутон умер 15 декабря 1962 года. Самая безжалостная из современных болезней, рак, не сломила его духа. Он знал, что болезнь его неизлечима, но продолжал работать над ролью в «Буре над Вашингтоном»…

ТРЕЙСИ СПЕНСЕР

(1900—1967)

Американский киноактер. Снимался в фильмах: «Ярость», «Сан-Франциско», «Отважные капитаны» (премия «Оскар»), «Седьмой крест», «Город мальчиков» (премия «Оскар»), «Женщина года», «Отец невесты», «Скверный день в Блэк Рок», «Нюрнбергский процесс», «Угадай, кто придет к обеду?» и др.

Спенсер Бонавенче Трейси (Треси) родился 5 апреля 1900 года в городке Милуоки (штат Висконсин), где жили ирландские католики. В детстве Спенсер часто дрался со сверстниками, сменил пятнадцать школ, несколько раз сбегал из дому. Отец его, водитель грузовика, много пил.

Трейси решает стать священником, он учится в Маркит-Академи, под началом отцов-иезуитов. Затем сбегает оттуда, завербовавшись в военно-морские силы США. Вернувшись из армии, Спенсер мечтает о карьере врача и поступает в Рипон-колледж. Свободное от учебы время он посвящает любительскому театру. Особым успехом пользуется спектакль с его участием по пьесе Клайда Фитча «Правда».

Спенсер переходит в Американскую академию драматического искусства. Родители не одобряют его выбор, но отец все-таки соглашается оплатить учебу Спенсера. А потом у Трейси, как и многих других актеров, было долгое и безрадостное кочевье по провинциальным и нью-йоркским подмосткам со взлетами и провалами…

Прожив несколько лет на рисе и воде, Спенсер получил роль в малобюджетной бродвейской постановке – 10 долларов в неделю и ни одной реплики. Но пьесу быстро закрыли. Трейси получил место в одном из нью-йоркских театров, а в 1926 году женился на Луизе Тредвелл. Через три года на свет появился Джон – его назвали в честь дедушки.

Трейси был счастлив, но через десять месяцев выяснилось, что Джонни родился глухим. Это известие настолько поразило Спенсера, что он ударился в загул. Многомесячные запои чередовались с периодами невероятной работоспособности, когда Трейси играл как одержимый.

Луиза всю себя посвятила больному ребенку, времени для мужа не оставалось. И хотя в 1932 году родилась здоровая дочь Сюзи, отчуждение между супругами становилось все глубже. Трейси стал повсюду появляться с известной актрисой Лореттой Янг. Но Луиза – ревностная католичка – не допускала и мысли об официальном разводе. Впрочем, роман с Лореттой вскоре закончился.

Только к тридцати годам Трейси обратил на себя внимание театральных критиков, а вслед за ними и голливудских продюсеров, сыграв на Бродвее роль преступника Мирса в мелодраме из жизни уголовников «Последняя миля» Дж. Уэксли.

Был шумный успех, лестная пресса. 289 раз Трейси сыграл в этом спектакле, прежде чем великий Джон Форд пригласил его на большую роль в фильме «Вверх по реке». Компания «XX век – Фокс» заключила с ним четырехлетний контракт на невероятную сумму в 350 тысяч долларов, рассчитывая использовать актера в характерных ролях. Кинокритики окрестили Трейси самым многообещающим новичком Голливуда.

Он снялся в фильме «Легкие миллионы» – одной из лучших гангстерских лент 1931 года. Характерно, что только в этой картине Трейси сыграл отъявленного негодяя, в последующих же фильмах: «Безумная игра», «Лицо в небе», «Шанхайское наваждение», «20000 лет в Синг-Синге», «Власть и слава» и других – его гангстеры вступали на путь исправления.

Постепенно Трейси находит свое амплуа. Его новый герой сразу создавал впечатление, что он один из немногих сильных и здравомыслящих людей, которых не испортило общество. Безработный в доках («Его крепость»), журналист, выслеживающий преступника («Репортер по убийствам»), ловец тунца («Подонки») – сильные, втянутые в бешеную схватку с жизнью люди, которые либо одерживают над ней верх, либо вынуждены отступить…

В 1935 году Трейси со скандалом разорвал контракт с «XX век – Фокс» и тут же подписал новый – с компанией «МГМ». Его гонорар теперь составлял 5000 долларов в неделю. Он быстро стал одним из ведущих актеров компании.

Трейси пробует себя в биографических ролях («Стэнли и Ливингстон» и «Эдисон, человек»). Но настоящий успех пришел с фильмом Фрица Ланга «Ярость» (1936), в котором Трейси сыграл роль молодого автомеханика Джо Вильсона, ложно обвиненного в похищении малолетней девочки. Удачным для Спенсера была и следующая картина «Сан-Франциско» (1936) Уильяма С. Ван-Дайка. Он впервые оказался среди соискателей премии «Оскар».

А вскоре Трейси завоевал этот престижный приз. Он получил его за роль рыбака Мануэля в фильме «Отважные капитаны» (1937) Виктора Флеминга. Во время торжественной церемонии актер находился в больнице, и за статуэткой на сцену поднялась его жена Луиза: «Я принимаю эту награду от имени Спенсера, от имени наших детей и от своего имени».

После «Отважных капитанов» Трейси создал правдивый образ священника Фланнегана в картине «Город мальчиков» (1938) Нормана Торога и впервые в истории кино во второй раз подряд завоевал «Оскара». Позже появилось продолжение этого фильма – «Мужчины из города мальчиков» (1941).

Во время Второй мировой войны в Голливуде все чаще снимались антифашистские картины. К этому ряду относится фильм «Седьмой крест» (1943), поставленный режиссером Фредом Циннеманом. Герой Трейси – Георг Хайслер боролся с нацизмом еще до захвата им власти, за что и попал в концлагерь…

Ирландец до мозга костей, Трейси обладал уникальнейшим чувством юмора. Ему была присуща удивительная способность видеть в окружающем его мире смешное. Рассказывая забавные истории, он сохранял абсолютную невозмутимость. Ироничность Трейси проявилась в полную меру, когда он принял участие в комедиях, написанных специально для него и для Кэтрин Хепберн, ставшей его постоянной партнершей.

Картина «Женщина года» (1942) была первой из этого цикла. Хепберн играла журналистку, активно выступавшую за женскую эмансипацию. Трейси в роли спортивного обозревателя все время

высмеивает ее взгляды. Разумеется, в конце концов противоположности сходятся.

Кэтрин требовала снимать множество дублей, чтобы лучше вжиться в роль. Спенсер же возражал: «У настоящего актера все получается с первого раза». Он был убежден, что длинные утомительные репетиции могут измотать актера, лишить его первоначальной свежести игры. Трейси обычно достигал максимального успеха в первом же дубле.

После выхода «Женщины года» Трейси был признан самым популярным актером Америки. Тотчас же была запущена новая картина с участием дуэта – мелодрама «Хранитель огня». Трейси снова в роли влюбленного и снова, оставаясь в рамках разрабатываемого характера, далек от каких-либо бурных проявлений страсти.

Через три года они появились вместе в экранизации комедии Филиппа Барри «Без любви», с успехом шедшей на Бродвее. В театре у Кэтрин Хепберн был другой партнер, но в кино ей хотелось играть только с Трейси.

Хепберн так говорила впоследствии о сущности их актерского дуэта: «Мы уравновешивали друг друга и служили как бы символами американского мужчины и американской женщины. Женщина всегда подзадоривает мужчину, он вначале переносит это терпеливо, а потом вдруг протягивает лапу и хватает ее. Это очень нравится публике, ибо мужчина в конце концов оказывается хозяином положения. Но к действию его постоянно побуждает женщина. И ему совсем не так легко удерживать руководящие позиции. Вот вкратце то, что мы делали».

Девять фильмов – комедий и мелодрам, в которых Трейси и Хепберн выступали вместе, – были, пожалуй, единственными, где он играл романтического героя.

Кэтрин Хепберн и Трейси Спенсер удивительно подходили друг другу. Кипящая, бьющая через край экспансивность Кэтрин уравновешивалась мудрым спокойствием Спенсера; ее едкая насмешливость – его мягким юмором. Очень скоро она поняла, что за его грубостью и причудами скрывается неуверенность в себе. Любая неудача, любой критический отзыв о новом фильме повергал его в состояние тяжелой меланхолии. Он мог запить, исчезнуть без следа на пару недель, а потом объявиться где-нибудь на Мальдивах. И тогда Кэтрин бросала съемки и летела к нему – только она могла привести его в чувство.

Трейси по-прежнему нес ответственность за своих близких, Спенс был любящим и внимательным отцом. Он помогал своей жене Луизе Тредвелл, основавшей клинику Джона Трейси, где обучаются не только глухие дети, но и их родители.

В конце сороковых годов Трейси предложили главную роль в пьесе Роберта Шервуда «Тропинка, устланная ковром». Он держался на сцене точно так же, как на экране. Это вызвало восторг театральной критики, которая утверждала, что ему необходимо сыграть роль Лира. Спенсеру были чужды какие бы то ни было актерские системы и школы, он относился к ним подозрительно и не признавал этюдов, цель которых – разложить образ на составные части.

Долголетняя непреходящая слава Спенсера Трейси объясняется не только виртуозностью мастерства, но и свойствами его личности. По

мнению кинокритиков, он был один из немногих, кто воплотил истинный американский характер. Не случайно Кэтрин Хепберн говорила о нем: «Это на редкость цельный человек. Он похож на старый дуб, лето или ветер; он выходец из тех времен, когда люди были настоящими людьми».

Глядя на героев Трейси, зритель как бы убеждался в собственной моральной крепости и душевном здоровье. Уже один вид его героев – с их неподдельной простотой, трезвым умом, глубоким чувством порядочности и неизменным юмором – вызывал дружелюбие зрителей. Такими были старый адвокат, сумевший доказать невиновность молодого человека, которого за мнимое убийство ждал электрический стул («Все против О'Хары»), старый Джон Мак-Криди, наведший порядок в городке, где царят анархия и беззаконие («Плохой день в Блэк-Роке», 1955).

За роль Мак-Криди актер получил премию на Каннском фестивале и претендовал на премию «Оскар». Но затем наступил шестилетний период относительных неудач.

Особенно его удручал провал в экранизации повести Хемингуэя «Старик и море» (1958). Во-первых, не сложились отношения между Хемингуэем и Трейси. Во-вторых, съемки фильма начались а Гаване, а потом работа продолжилась в павильонах Голливуда. Искусственные водоемы, резиновые акулы, эффектные трюки – все это противоречило представлениям Спенсера о том, какой должна была стать экранная версия повести. Он чувствовал, что по своей стилистике «Старик и море» ближе к документальному кино, и старался придерживаться этой версии. Трейси всегда считал, что одни фильмы заранее обречены на то, чтобы получиться, а другие – нет, и что единственное, что ты можешь, это делать наилучшим образом все от тебя зависящее.

В пятидесятые годы герой Трейси прежде всего переменился внешне – каштановые волосы побелели, крупное лицо изрезали морщины, тренированное тело немного ссутулилось и расплылось. Оттого «сдержанная и мощная» игра Трейси приобрела большую убедительность и весомость.

Трейси получал огромное наслаждение от дружбы с такими людьми, как Фрэнк Синатра, Джордж Кьюкор, Виктор Флеминг, Стэнли Крамер, семья Кеннеди, Гарри Трумэн, Лью Дуглас…

Спенсер читал сценарии быстро и внимательно. Он работал у крупнейших режиссеров – Форда, Ланга, Видора, Казана, Кьюкора, Крамера, Борзеджа, Старджеса и многих других, ибо снялся более чем в семидесяти фильмах. Трейси был очень самостоятелен и не мирился с тем, что казалось ему неправильным и несправедливым, поэтому его считали трудным человеком. Эбби Манн рассказывал, что он всегда был великолепно подготовлен и скрупулезно точен по отношению к тексту. Стоило ему появиться на экране, и, еще ничего не делая, ничего не произнося, он уже привлекал внимание.

Последние годы Трейси больше всего работал со Стэнли Крамером. «Множество людей вокруг твердят мне, какой я великий, но только Стэнли был тем человеком, который предоставил мне работу».

В фильме «Пожнешь бурю» (1960) ему довелось играть незаурядного человека – адвоката Генри Драммонда. Прототипом его героя был знаменитый американский юрист Кларенс Дарроу. В «Нюрнбергском

процессе» (1961) он предстал в образе американского судьи, вершившего правосудие над юристами гитлеровской Германии. Затем была роль коррумпированного полицейского комиссара в фильме «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963).

31 июля 1963 года у Спенсера случился тяжелый приступ. Произошло это на пикнике. И только благодаря хладнокровию и находчивости Кэтрин Хепберн (она вызвала пожарную машину) его вовремя доставили в больницу и оказали необходимую помощь.

Несмотря на возражения страховой компании Крамер настоял на подписании контракта со Спенсером на съемку нового фильма «Угадай, кто придет к обеду?» Трейси с Кэтрин Хепберн «тряхнули стариной»: он сыграл издателя крупной газеты в Сан-Франциско, она – его супругу, а вместе они переживали из-за упрямицы дочери, вышедшей замуж за негра, кандидата на Нобелевскую премию.

Герой Трейси, человек прогрессивных взглядов, предоставляет молодым возможность самим решать свою судьбу, произнося страстный монолог о вечном борении добра и зла, о том, что добро всегда побеждает зло. Когда снимался этот эпизод, проведенный Спенсером Трейси с необыкновенной силой, все, кто был в павильоне, начиная со Стэнли Крамера и Кэтрин Хепберн и кончая осветителями, устроили актеру овацию…

Его не стало 10 июня 1967 года – неожиданно, от разрыва сердца. Трейси обожал остроту Льюиса: «Ты живешь только один раз, но если ты живешь как надо, то одного раза достаточно!»

Фильм «Угадай, кто придет к обеду» пользовался большим успехом. Он был номинирован на «Оскар» в десяти категориях, включая роли Трейси и Хепберн. На этот раз премии была удостоена Хепберн.

«Спенсер был замечательный актер, – писала она через много лет, – его амплуа – простак. Он умел быть им. Никогда не переигрывал. Поистине попадал в яблочко. Его игра была лишена усложненности. Была открытой. Он умел рассмешить вас, умел заставлять вас плакать. И умел слушать».

В 1986 году Кэтрин приняла деятельное участие в создании телевизионного документального фильма «Наследие Спенсера Трейси – дань уважения от Кэтрин Хепберн». Там он предстал таким, каким был в жизни и на экране.

ГЕЙБЛ КЛАРК
(1901—1960)

Американский киноактер. Снимался в главных ролях в 90 фильмах: «Это случилось однажды ночью» (премия «Оскар»), «Мятеж на „Баунти“», «Сан-Франциско», «Красная пыль», «Унесенные ветром», «Могамбо», «Неприкаянные» и др. Его называли Королем Голливуда.

Кларк Гейбл родился 1 февраля 1901 года в Кадисе, штат Огайо. Его отец Уильям (Билл) Гейбл происходил из рода пенсильванских голландцев, фамилия которых Гебел превратилась в английскую Гейбл. Родители матери – Аделины Хершельмен были тоже выходцами из Голландии. Билл Гейбл владел буровым станком и занимался нефтедобычей.

Когда сыну исполнилось семь месяцев, мать умерла. Ребенок был предоставлен заботам дедушки и бабушки. В 1906 году Билл женился на Дженни, сильной и волевой женщине. Они завели свой дом в Хоупдейле и взяли Кларка к себе.

На сцене старого оперного театра в Хоупдейле ученики старших классов ставили собственные спектакли. Первой драматической ролью Кларка была роль рабочего парня в пьесе «Приезд Китти». Кроме того, он играл в школьном оркестре на альте.

Когда Кларку исполнилось пятнадцать, здоровье Дженни стало ухудшаться, и семья обосновалась на ферме в штате Огайо. Будущему актеру пришлось заняться фермерской работой и одновременно учиться в средней школе в Равенне. Несчастный случай, в результате которого он получил травму, свел Гейбла с местным врачом. Медицина заинтересовала Кларка. Он отправляется в Экрон, где намеревается закончить вечернюю школу, а потом поступить на медицинский факультет.

В Экроне новые друзья пригласили его за кулисы на спектакль «Райская птица». Кларк был пленен миром зрелищ. Он перешел на работу в театр мальчиком для вызова актеров на сцену. Кларк ночевал прямо в театре, принимал душ в туалете, питался на чаевые и почти всегда был голоден, но счастлив.

Однажды ему поручили сыграть крошечную выходную роль со словами: «Добрый вечер, сэр». Он вспоминал об этом, как об одном из величайших потрясений в жизни.

Гейбл решил попытать счастья в Нью-Йорке, но работы там для него не было. В течение года Кларк вместе с отцом добывал нефть в Оклахоме, после чего переехал в Канзас-Сити. В местном театре Гейбл получил место рабочего сцены с обещанием в дальнейшем характерных ролей. Почти два года труппа гастролировала по городкам Среднего Запада. В 1922 году театр «сел на мель». Кларк несколько месяцев трудился на пилораме, затем устроился продавцом мужских воротничков в универмаг. В Портленде он играл в любительской актерской труппе «Красный фонарь», затем гастролировал вместе с «Астория плейерс».

Удача улыбнулась ему в лице 36-летней Джозефины Диллон, открывшей в Портленде Камерный театр. Она научила его азам актерского мастерства. Прежде всего взялась за его произношение: речь Кларка состояла из смеси всевозможных диалектов, а голос был высоким и пронзительным, что часто встречается у крупных мужчин.

Летом 1924 года Джозефина решила вернуться в Лос-Анджелес. Кларк последовал за ней. 13 декабря они поженились.

Гейбл получил крошечную роль в фильме «Белый человек», где играли Элис Джонс и Кеннет Гарланд. Потом он снимался в массовках за пять долларов в смену.

Летом 1926 года Лайонел Барримор поставил в Лос-Анджелесе спектакль «Копперхед». Кларк сыграл в нем роль юноши. Когда представления закончились, он пытался вновь получить работу в кино, но неудачно. Зато его заметил администратор театра из Хьюстона.

Театр «Джин Льюис Плейерс» ставил по два спектакля в неделю. Это было суровое испытание для Кларка, которому приходилось учить

новые тексты, но его выручала природная настойчивость. Вскоре он уже исполнял главные роли, и его жалованье поднялось до семидесяти пяти долларов в неделю.

После закрытия театрального сезона группа актеров решила направиться в Нью-Йорк. Артур Хопкинс набирал труппу для спектакля «Механический» по новой пьесе Софи Тредвелл и предложил Кларку роль в паре с Зитой Джоухан. Премьера «Механического» состоялась в театре «Плимут». Все рецензии были одобрительными. Это приободрило Гейбла.

А в марте 1929 года Кларк и Джозефина расстались, правда, как хорошие друзья.

Вскоре он получил приглашение из Калифорнии сыграть убийцу Мирса в спектакле «Последняя миля». Появление на сцене в Лос-Анджелесе стало для Кларка на редкость успешным. Он внес в роль мотив жестокости власти, против которой боролся его герой, гангстер Мирс, приговоренный к смертной казни.

Режиссер Кларенс Браун решил, что Кларк вполне подходит на роль гангстера в фильме «Свободная душа» в паре с Нормой Ширер, заметив при этом: «Нужно что-то сделать с этими оттопыренными ушами». И велел гримеру приклеить их липкой лентой. Несколько минут Кларк снимался в таком виде, а затем оторвал ленту со словами: «Либо вы принимаете меня таким, каков я есть, либо я возвращаюсь в Нью-Йорк». На этом манипуляции с его ушами закончились.

Когда в июне 1931 года картина вышла на экраны, Кларк за одну ночь приобрел сенсационную известность. Стали приходить тысячи восторженных писем. Кларк принес на экран новый тип грубой мужской сексапильности.

19 июня 1931 года он женился на 43-летней Рие Фрэнклин Прентис Лукас Лэнгхем – богатой светской женщине из Техаса, вдове нефтяного миллионера. Она была верным другом и прочной опорой в трудныевремена.

Вскоре Кларка известили о его участии в фильме «Сюзанна Ленокс» с Гретой Гарбо. Совместная работа с великой актрисой заметно способствовала его карьере и росту популярности, и Кларк поспешил воспользоваться предложением сыграть роль политика в фильме «Одержимая» еще с одной «звездой» – Джоан Кроуфорд. Норма Ширер, «королева» студии «Метро», выбрала Кларка в качестве партнера на фильм «Странная интерлюдия». Он играл нехарактерную для себя роль несчастного любовника и не снискал успеха, зато в любовной драме «Красная пыль» Гейбл сыграл в паре с Джин Харлоу уверенного в своей мужской силе героя. Фильм имел огромный кассовый успех. «Красная пыль» явилась первой картиной Кларка с режиссером Виктором Флемингом, ставшим его близким другом.

В 1932 году студия «Парамаунт» возлагала большие надежды на многообещающую историю под названием «Не ее мужчина» – комедию о взаимоотношениях очаровательного мошенника и библиотекарши, которую должна была играть Кэрол Ломбард. Администрация «Парамаунта» рассматривала Кларка как типаж для ролей «убийц». Но в конце концов было принято решение договориться с «МГМ» о приглашении Гейбла. «Кларк и Кэрол сразу поладили и составили прекрасную комедийную пару, – вспоминал Раггльс. – На меня производило большое впечатление

возросшее профессиональное мастерство Кларка».

В 1934 году «МГМ» одолжила Гейбла компании «Коламбия пикчерс» для комедии «Это случилось однажды ночью» Фрэнка Капры. Талантливый режиссер помог Кларку создать впечатляющий образ ловкого, самоуверенного, обаятельного репортера Питера Уорна, который в погоне за газетной сенсацией завоевывает сердце и получает руку капризной и своенравной наследницы миллионов. Присуждение «Оскара» как лучшему актеру года сделало Гейбла известным.

К этому времени его отношения с Рией заметно ухудшились. В начале 1936 года на вечеринке Кларк вновь встретился с Кэрол Ломбард. Они не виделись ровно четыре года, с тех пор как вместе снимались в фильме «Не ее мужчина», и тогда между ними не зародилось ничего, кроме взаимной неприязни. Его бесили ее резкие манеры и далеко не литературная речь. Она находила его излишне консервативным. Обращались они друг к другу не иначе как «Па» и «Ма».

В День святого Валентина он получил от нее подарок. Зная страсть Гейбла к автомобилям, Кэрол приобрела на свалке развалившийся «форд-Т», по ее просьбе авто разрисовали сердечками, и отправила Гейблу. Кларк позвонил Кэрол и предложил поехать куда-нибудь потанцевать. Она, предвкушая чудесную поездку в шикарном кабриолете, вырядилась в какое-то совершенно неземное, роскошное платье. И чуть не лишилась чувств, когда увидела Гейбла, подъезжающего к ее дому на «форде» с сердечками. Дребезжа, дергаясь и отчаянно дымя, они поползли по голливудским бульварам и хохотали всю дорогу.

В середине 30-х годов Гейбл играл динамичных, агрессивных американцев, которые решают свои проблемы за счет физической силы, природного здравого смысла и мужского превосходства. Это не совсем отвечало его индивидуальности, но вполне устраивало публику.

После нашумевшего фильма «Мятеж на „Баунти“» (1935) Джанет Макдональд попросила его сыграть в «Сан-Франциско» (1936) роль владельца кабаре «Берберийский берег». Землетрясение 1906 года послужило основой для развязки истории, в финале которой Кларк спасал девушку. В одной из сцен Кларк пробивался среди руин под рухнувшей кирпичной стеной. Хотя кирпичи были из папье-маше, Кларк получил травму плеча, и оно болело потом много лет.

«Сан-Франциско» пользовался огромным кассовым успехом, и это добавило блеска славе Гейбла.

1937 год оказался знаменательным в жизни актера. 20 января отпечатки его ступней и ладоней были оставлены на площадке перед входом в «Китайский театр» Граумена. После «Оскара» эта церемония – один из высших знаков отличия в Голливуде.

С ростом популярности Кларка подражание его манерам, голосу и походке захватило всех. «Дорогой мистер Гейбл» в исполнении Джуди Гарланд стал одним из самых популярных шлягеров. Три десятилетия он олицетворял собой мужественность и сексуальный магнетизм в такой степени, что ему достаточно было просто появиться на экране, чтобы картина имела успех. Ироничные смеющиеся глаза, чуть циничная улыбка под маленькой щеточкой усов, стройная поджарая фигура неотвратимо влекли к себе дам. Мужчин же покоряли его поступки и в кино, и в жизни: в

минуты опасности он был решителен и смел.

Осенью 1937 года крупнейшие газеты провели читательский опрос на выявление победителей конкурса на титулы Короля и Королевы кино. Гейбл был признан Королем кино. Этот титул навсегда остался за ним.

Следующий фильм «Летчик-испытатель» (1938) стал очень близким сердцу Кларка, потому что режиссером фильма являлся его старый друг Виктор Флеминг, а играли в нем два самых любимых им актера – Лайонел Барримор и Спенсер Трейси. Кларк считал «Спенса» самым великим актером в мире.

В середине августа 1938 года Дэвид Селзник объявил, что Гейбл утвержден на роль Ретта Батлера в «Унесенных ветром». Съемки начались в январе 1939 года.

С самого начала работа над фильмом не заладилась. Кларк полагал, что режиссера надо заменить. В результате продюсер Селзник пригласил Виктора Флеминга, с которым у Гейбла были дружеские отношения.

На съемках эпизода, когда Ретт несет на руках Скарлетт вверх по лестнице, Виктор решил подшутить над Кларком. Он заставил его носить Вивьен вверх по длинной винтовой лестнице раз десять. Вивьен делала вид, будто нечаянно портит кадр. Гейбл под конец совсем обессилел и уже готов был обрушить свой гнев на партнершу, но сдержался; он никогда не позволял себе выражать недовольство на работе. «Первый дубль был великолепен, Кларк, – сказал наконец Флеминг. – Остальные делались только для смеха».

Многие удивлялись, как Кларку Гейблу и Вивьен Ли удалось не влюбиться друг в друга. Ведь они целых пять месяцев изображали страсть Ретта и Скарлетт! Ответ, видимо, прост: Кларк любил Кэрол, а Вивьен – Лоренса Оливье.

14 декабря 1938 года он сделал заявление прессе, что намерен развестись, а Кэрол подарил на Рождество свою собственную статую в натуральную величину и роскошный ярко-желтый «кадиллак»-кабриолет. Таких дорогих подарков Гейбл не делал больше никогда и никому. Затем он развелся с женой и 29 марта 1939 года обвенчался с Кэрол. Летом они переехали на ранчо в Энсино. Заботы по дому Ломбард взяла на себя.

Гейбл любил охоту, рыбную ловлю, поездки на машине с ночевкой. А еще Гейбл коллекционировал оружие – инкрустированные золотом пистолеты, ружья, винтовки; а также книги. Он всегда был заядлым книгочеем, но почти всегда скрывал это, опасаясь повредить своему мужественному образу.

В самую сильную калифорнийскую жару Гейбл появляется на публике в габардиновом костюме, при галстуке и с белым платком в петлице. У него в шкафу висели безупречно отутюженные, вычищенные брюки и пиджаки, подобранные по цветам, оттенкам и тканям; рядом – десятки фетровых шляп.

Дэвид Селзник назначил премьерный показ «Унесенных ветром» 15 декабря 1939 года в Атланте. Маргарет Митчелл заявила, что созданный экранный Ретт превосходен и что он точно такой, каким она его себе представляла.

Батлер в исполнении Гейбла – элегантный обаятельный авантюрист, который на поверку оказывался добрым, тонко чувствующим человеком,

всю жизнь напрасно добивавшимся ответа на свою любовь. Эту многогранность героя, эволюцию образа актер сумел передать столь умело и ненавязчиво, что его популярность взмывала вверх при повторных показах картины в каждом новом десятилетии.

Почта Кларка после выхода фильма на экраны была огромной. Гейбл получил номинацию на «Оскар» 1939 года, но уступил Роберту Донату.

В 1940 году Кларк снялся в фильмах «Город бума» и «Товарищ Икс», в которых его партнершей была прекрасная Шеди Ламар. Зрителям картины понравились. Тут же «МГМ» был запущен фильм «Шонки-Тонк». Кларк получил роль удачливого шулера, который влюбляется в красивую девушку (Лана Тернер) из Бостона и женится на ней. Студия пригласила Чилла Уиллса, чтобы он научил Кларка карточным фокусам. Кларк добился в этом деле высокого профессионализма и часто развлекал друзей на ранчо демонстрацией карточных трюков. Коммерческие журналы назвали картину «кассовым динамитом».

7 декабря 1941 года Кларк и Кэрол мирно отдыхали на ранчо, когда по радио прозвучало сообщение о нападении на Перл-Харбор. В Голливуде был создан Комитет Победы, в который вошли все организации киноиндустрии. Кларка назначили председателем Отдела киноактеров.

Кэрол как уроженка Индианы выехала в столицу штата проводить подписку на военный заем. 16 января Кэрол, возвращаясь в Лос-Анджелес, погибла в авиакатастрофе. Для Кларка потеря любимой женщины оказалась тяжелейшим ударом. Он постарел и осунулся. Гейбл стал очень много пить. 23 февраля 1942 года он вернулся в «МГМ», чтобы завершить работу над фильмом «Где-нибудь я найду тебя» с Ланой Тернер. "Кларк работал с полной отдачей и не требовал для себя поблажек, – рассказывал режиссер Рагглс. – Бывало, я собирался закончить съемку часов в пять, но он каждый раз просил: «Не прекращай так рано – мне нужна работа».

Трагические переживания сделали его более стойким и сильным человеком. 7 января 1943 года младший лейтенант Кларк закончил курс летчика-стрелка. Его отправляют в Англию для производства документальных фильмов, посвященных воздушным стрелкам. В конце октября киногруппа отсняла около пятидесяти тысяч футов пленки. Кларк получил приказ лететь в Вашингтон. До отъезда из Лондона Гейбл был награжден медалью военно-воздушных сил за «заслуги в выполнении девяти боевых заданий по бомбежке противника». В мае 1944 года Кларку присвоили звание майора, а 12 июня того же года он был с почестями уволен в запас.

Несмотря на разгромные критические статьи зрители ринулись в кинотеатры, чтобы увидеть вернувшегося с фронта кумира в фильме «Приключение». Двухгодичное отсутствие Кларка не ослабило его популярности у зрителей. В следующей картине «Рекламные агенты» по роману Федерика Уэйкмена он играл агента, который старался угодить богатому заказчику рекламы на мыльную продукцию. По опросам журнала «Фотоплей» фильм стал лучшей картиной месяца.

После четырехмесячного отдыха Гейбл приступил к съемкам фильма «Возвращение домой», в котором его партнершей вновь стала Лана Тернер. Журнал «Фотоплей» вновь назвал фильм лучшей картиной месяца,

а Кларк был отмечен как «самый популярный человек в мире».

Во время очередного отпуска Гейбл съездил в Нью-Йорк, а затем отправился ловить рыбу.

В начале 1948 года началась работа над фильмом «Решение командования», где Кларк играл роль офицера военно-воздушных сил, который мучился угрызениями совести из-за того, что был вынужден послать своих подчиненных на боевое задание, сознавая, что у них практически нет шансов остаться в живых.

Летом 1949 года Кларка пригласила к себе на обед Минна Уоллис. Там он встретился с леди Сильвией Эшли, красивой англичанкой с белокурыми волосами. Она стала его четвертой женой. Их брак просуществовал шестнадцать месяцев.

В мае 1952 года Гейбл получил сценарий «Могамбо». Он с энтузиазмом отнесся к участию в фильме, в особенности из-за того, что «МГМ» намеревалась пригласить в качестве режиссера Джона Форда. Фильм «Могамбо» задумывался как римейк «Красной пыли». Гейблу предстояло сыграть охотника, которого нанимают для сафари британский ученый и его жена. На роль жены была приглашена Грейс Келли, а Ава Гарднер исполняла роль танцовщицы, неожиданно попавшей в лагерь, разбитый Кларком для охоты.

Натурные съемки проходили в Танганьике на реке Кагера. «Однажды мы услышали страшный шум. Туземцы заметили крокодила, расположившегося на крошечном островке посреди реки, приблизительно в ста пятидесяти ярдах от берега, – вспоминал Морган Хадгинс. – Никого из охотников поблизости не оказалось, и Кларк взял ружье, прицелился, а затем выстрелил, всадив пулю прямо между глаз чудовища. Кларк отдал добычу туземцам, они сняли с крокодила шкуру и разделили мясо между собой. После этого случая Кларк стал их героем».

Фильм «Могамбо» имел огромный успех, а в рейтинге прокатчиков Кларк Гейбл неизменно значился в верхней десятке, несмотря на то, что ему уже исполнилось пятьдесят три и на висках появилась седина. «Невероятно, – искренне говорил Кларк. – Как мне удалось этого достичь? Я ведь совсем не великий актер, и в моем возрасте пора перейти на характерные роли, либо уйти на отдых».

Кей (Кетлин) Уильямс, с которой он часто встречался после возвращения с военной службы, вновь вошла в его жизнь. Начинавшая карьеру манекенщицей, Кетлин была на пятнадцать лет моложе Кларка. Она жила в Беверли-Хиллз с двумя детьми. Гейбл очень к ним привязался. В 1955 году Кларк и Кетлин поженились. Для него это был пятый брак, для нее – четвертый.

В очередной картине «Плыть бесшумно, плыть глубоко» (1957) Гейблу предстояло создать образ командира экипажа подводной лодки, проводившей боевые операции в годы Второй мировой войны в водах вблизи Японии. Берт Ланкастер играл роль лейтенанта.

Босли Гроутер в «Нью-Йорк таймс» охарактеризовал Гейбла как «гения Голливуда, неизменно добивающегося успеха». Он полагал, что талант Кларка достиг высшей степени зрелости и совершенства и что Гейбл заслуживает еще большего уважения за то, что столь долго сохраняет лидирующую роль кинозвезды высшего класса.

Студия «Парамаунт» подписала с Кларком контракт на фильм «Это начиналось в Неаполе» (1959). Натурные съемки должны были пройти в Италии. Кларк играл роль адвоката из Филадельфии, который приезжает в Италию, чтобы уладить дела с имуществом покойного брата.

Вернувшись из Италии, Кларк и Кетлин занялись покупкой дома около Палм-Спрингс. Поселившись в новом доме, они много времени отдавали гольфу. Гейбл смог немного «перевести дыхание». За последние пять лет его гонорары составили 7 миллионов долларов – на два больше, чем он заработал за все двадцать три года работы на студии «МГМ».

Съемки «Неприкаянных» начались 18 июля 1960 года Кларк играл Гея Лэнгленда, крепкого и независимого странствующего ковбоя, старой закалки человека, плохо приспособленного к переменам, происходящим на земле Невады. Фильм ставил Джон Хьюстон.

В августе Кларк с гордостью объявил, что вскоре станет отцом.

Работа над «Неприкаянными» шла в тяжелейших условиях. Палящая пустынная жара Невады изнуряла. Мерилин Монро, снимавшаяся в этом фильме, совсем разболелась от изматывающей жары и часто не могла работать. Пылевые бури и лесной пожар заставили отложить съемки на несколько дней.

Когда картина была закончена, Кларк заметил. «За свою жизнь я сделал две роли, которыми могу гордиться, – в „Унесенных ветром“ и эту». В горьком и грустном фильме Гейбл создал одну из лучших своих работ. Он сумел показать своего героя одновременно и жестоким и подлинно человечным, чем заслужил любовь героини.

6 ноября Гейбла отвезли в Голливудскую больницу с сердечным приступом. А 16 ноября Кларк Гейбл внезапно скончался. В своем последнем разговоре с Монро он сказал: «Всем нам придется рано или поздно уйти. Смерть – такая же естественная штука, как и жизнь. Я заметил, что тот, кто боится умирать, точно так же боится и жить. Поэтому об этом просто надо забыть. Так мне кажется».

Во время похорон был выстроен почетный караул во главе с генералом военно-воздушных сил Гарвардом Пауэллом. Перед началом церемонии в церкви к гробу торжественно прошествовали капитан и капеллан-лейтенант. Они возложили у гроба свернутое военное знамя, которое впоследствии было передано на хранение Кетлин.

А 20 марта 1961 года в 7 часов 48 минут утра родился Джон Кларк Гейбл…

КУПЕР ГАРИ
(1901—1961)

Американский киноактер. Снимался в фильмах: «Марокко», «Мистер Дидс переезжает в город», «Познакомьтесь с Джоном Доу», «Сержант Йорк» (премия «Оскар»), «По ком звонит колокол», «Ровно в полдень» (премия «Оскар»). Награжден специальной премией «Оскар» за большой вклад в искусство кино (1960).

Фрэнк Джеймс (Гари) Купер родился 7 мая 1901 года. Детство его прошло на семейном ранчо в штате Монтана. Умение лихо управляться с

лошадьми пригодилось ему в актерской карьере. Образование Гари получил в Великобритании и США. В колледже, где он изучал живопись и историю искусств, его называли «Ковбой Купер».

Гари попытался стать газетным карикатуристом, но без особого успеха. В конце 1922 года он очутился в Лос-Анджелесе без работы и без денег. Случайно встретившиеся приятели-ковбои посоветовали ему устроиться на киностудию статистом.

В течение нескольких лет Купер за десять долларов в день исполнял трюки на лошадях. Удача улыбнулась ему в 1926 году на съемках вестерна «Завоевание Барбары Уорт». Актер Гарольд Гудвин, утвержденный на роль, не смог принять участие в этом фильме. И тогда статист Гари Купер осмелился предложить режиссеру Генри Кингу свою кандидатуру. Результат превзошел все ожидания: «Завоевание Барбары Уорт», первая картина с участием Купера, имела оглушительный успех. В этой мелодраме были заняты звезды того времени Вильма Бэнки и Рональд Колман. Но публике и критике больше всех понравился Гари Купер.

Голливудская студия «Парамаунт» тут же подписала с ним долгосрочный контракт, чтобы занимать его исключительно в вестернах. Прежде всего подкупала внешность актера: высокий рост, стройная фигура, сухощавое мужественное лицо с прямым – римским – носом, волевым, но отнюдь не массивным подбородком и красивыми светлыми глазами. О его походке можно было бы написать целое исследование. Не менее подкупающим было и его экранное поведение: полная естественность поз и жестов, уверенная неторопливость движений, то спокойное достоинство, которое свидетельствовало о незаурядной силе личности и внушало веру в возможность совершения им любого подвига. Этот привлекательный образ – в самых разных вариантах Гари Купер пронесет через всю актерскую биографию.

Не прошло и двух лет, как за исполнение роли в «Виргинце» он был признан лучшим актером года.

В 1929 году после картины Виктора Флеминга «Песни волка» о Купере заговорили уже как о выдающемся актере. Он был счастлив и, наконец, влюблен в свою партнершу, актрису Люпе Веллес, мексиканку с изящной талией и шикарным бюстом. Уже тогда в «Парамаунте» забеспокоились, как бы слишком вольное поведение актера «с этой мексиканкой» не повредило его имиджу героя-праведника. Внимание всей лос-анджелесской прессы было приковано к этому роману. Поползли слухи, что Купер и Веллес собираются пожениться.

А вечером 13 сентября 1930 года в прессе появилось сенсационное сообщение: «Актриса Люпе Веллес на вокзале выстрелила в упор в своего любовника (и без пяти минут мужа) голливудского актера Гари Купера. К счастью, она промахнулась».

Люпе не знала, что студия «Парамаунт» фактически поставила ему ультиматум: расстаться либо с ней, либо с амплуа ведущего актера. Купер – любимец публики, благородный ковбой, рыцарь без страха и упрека – был заложником собственного имиджа и не имел права разрушать этот миф скандальными приключениями. Студия посылает Купера в Европу, подальше от Люпе. Для публики – он едет в отпуск.

В июле 1931 года «Парамаунт» возвращает своего актера в Лос-Анджелес, где начинаются съемки картины «Его женщина». Джек Мосс посоветовал Куперу коллекционировать… спортивные машины, а в перерывах между фильмами – их стало теперь не меньше пяти в год – уезжать в Африку охотиться. На страницах иллюстрированных журналов появляются фотографии квартиры актера в Лос-Анджелесе. Полы и кресла устланы шкурами тигров и зебр, стены украшены головами львов, гепардов, антилоп.

На приеме по случаю завершения картины «Мы живем сегодня» Купер знакомится с 20-летней Вероникой Бэлфе, девушкой из высшего общества: ее дед был богатейшим фруктовым плантатором, а отчим – влиятельным финансистом с Уолл-стрит. Юная Рокки, как ее называли домашние, в восторге от Гари. 15 декабря 1933 года они поженились.

Этот брак по расчету стал для Купера почти непосильной обузой. «Гари втиснул себя в образ жизни, который полностью противоречил его природе, но который навязала ему жена: бесконечные обеды, приемы, роскошные привычки. Мы, партнерши Гари, чувствовали его истинную натуру: он был создан для бескрайних прерий, а не для унылых гостиных, сдержанная и утонченная светская беседа утомляла его до смерти. Больше всего он походил на страдающего дикого зверя в клетке», – вспоминала Ингрид Бергман.

Газеты и журналы охотно публиковали фотографии, на которых Гари изображен рядом с молодой безупречно одетой женой и очаровательной дочуркой Марией.

На протяжении конца 20-х и 30-х годов, снявшись более чем в тридцати фильмах, Купер не только становится одной из главных звезд Голливуда, но и завоевывает репутацию крепкого профессионала, способного придавать самые разнообразные оттенки своему постоянному амплуа. Влиятельнейший голливудский кинокритик заявил, что есть два непревзойденных символа американского кино: Гари Купер и ЧарлиЧаплин.

Купер с равной естественностью чувствует себя в приключенческом и военном фильме, комедии и психологической драме. Приход в кино звука увеличивает его популярность. Оказывается, что он так же растягивает слова, как и жесты, вдумчиво и с уверенностью в собственной правоте.

Герои Купера неукоснительно чтили ковбойский кодекс. Это не зависело от того, изображал ли актер известного западного искателя приключений Дикого Билла Хикока в фильме Сесиля де Милля «Житель равнин» (1936) или никогда не существовавшего техасского рыцаря Коула Хардена из картины Уильяма Уайлера «Человек с Запада» (1940). Все равно оба они были одинаково безупречны и одинаково легендарны.

От серийных вестернов он быстро переходит к крупным картинам, работает с ведущими мастерами американского кино: Льюисом Майлстоуном («Предательство», 1929), Джозефом фон Штернбергом («Марокко», 1930), Рубеном Мамуляном («Городские улицы», 1931), Фрэнком Борзеджем («Прощай, оружие», 1933), Кингом Видором («Свадебная ночь», 1934), Эрнстом Любичем («Восьмая жена Синей Бороды», 1938). За роль миллионера Дидса в социальной комедии Фрэнка Капры «Мистер Дидс переезжает в город» («Во власти доллара», 1936) он впервые претендовал на премию «Оскар». Престижный приз принесла ему

роль в фильме Хауарда Хоукса «Сержант Йорк» (1941)…

Конечно, в потоке фильмов, рассчитанных на эксплуатацию его внешних данных и популярности, актера постоянно подстерегают штампы, будь то образ ковбоя или офицера. Но в основе всегда лежит тип стопроцентного американца. Не случайно Фрэнк Капра поручил Куперу главную роль в своей социальной комедии «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941).

Купер никогда и ни при каких обстоятельствах не отказывается от съемок. Днем играл в одном фильме, ночью – в другом. Как-то он пришел на съемки фильма «Дьявол и пучина» совершенно больным, с высокой температурой. Купер несколько часов подряд провел в седле, бешено галопируя по невадской пустыне. И лишь после того как оператор выключил камеру, Гари упал, потеряв сознание.

Когда «Парамаунт» решает экранизировать роман Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1943), на главную роль прочат Гари. Хемингуэй и Купер были друзьями с той поры, когда Гари впервые сыграл молодого солдата в фильме «Прощай, оружие!». Они ездят вместе в Африку на сафари, общаются домами. Для Хемингуэя Купер был единственным, кто мог сыграть Роберта Джордана – преподавателя-идеалиста американского колледжа, влюбленного в Марию. Потребовались значительные усилия, чтобы «Парамаунт» смог вытащить Купера из «МГМ».

За роль в картине «По ком звонит колокол» Гари Купер вновь оказался среди претендентов на премию «Оскар», но на этот раз киноакадемики присудили ее Лукасу.

Он продолжал сниматься в вестернах. Во время съемок актер упал с лошади и чудом не разбился насмерть. Из больницы он выходит другим человеком. Желчным, раздражительным. А вскоре случается невозможное: 47-летний Гари Купер избивает жену Рокки. Америка в шоке: как горько она разочарована в своем рыцаре, в своем благородном герое!

Партнеры по картине теперь опасаются Гари, актрисы, обычно охотно флиртующие с ним на съемках, стараются держаться от него подальше. Его срывы учащаются, и вновь наступает момент, когда он впадает в бешенство. Партнерша Патриция Нил, чтобы успокоить Гари, уводит его в свою гримерку…

Теперь их часто видят вместе в кафе, на набережной. Впервые после истории с Люпе Гари чувствует, что по-настоящему влюблен. Патриция Нил моложе Гари на 25 лет.

Купер бросает семью и уходит к своей любовнице. Первый раз за тридцать лет своей актерской карьеры Купер прерывает съемки и увозит Нил во Флориду. Он заявляет журналистам, что Патриция – самая большая любовь его жизни.

Во флоридском уединении Куперу попадается на глаза статья о том, что, по всей вероятности, карьера его закончилась Картина «Яркий лист», в которой Гари снялся вместе с Пат, принесла кассовый сбор вдвое меньше, чем ожидалось. Студия «Парамаунт» впервые понесла убытки на фильме с участием Купера. «Вряд ли американцы захотят теперь видеть в роли благородного рыцаря этого лицемера, бросившего жену и ребенка», – писала «Лос-Анджелес таймс».

В 1952 году на экраны вышел вестерн Фреда Циннемана «Ровно в полдень» с Гари Купером в роли шерифа Кейна. Пятидесятилетний актер остро переживал затянувшуюся размолвку со своей супругой Рокки и уже не находил особой радости в новом романе с Патрицией Нил. Его донимали артрит, боли в спине и язва желудка, а как выяснилось уже после окончания съемок, вдобавок ко всему Купер нуждался в удалении грыжи. По Голливуду поползли слухи, что «старина Куп» свое отыграл. Две его последние картины оказались полным провалом, и, чтобы работать у продюсера Стенли Крамера, актер был вынужден существенно снизить свой гонорар. «Я сказал ему: „Просто выгляди усталым“, – вспоминает Циннеман. – И он так и сделал, причем великолепно».

Первая же неожиданность картины заключалась в том, что герой находился не в преддверии его мужественной карьеры, а в ее конце. Шериф, слагая с себя все полномочия, собирается уезжать. Когда появился фильм «Ровно в полдень», заговорили о «сверхвестерне». Главный персонаж картины уже не тот непобедимый чемпион, которому все легко дается; маска «виртуоза прицельной стрелы» слетает, и мы видим лицо одинокого израненного человека, которому страшно. Гари Купер великолепно передает новое воплощение героя вестерна; великий актер сумел несколькими скупо намеченными чертами придать своему герою удивительную человечность.

За свою роль в фильме «Ровно в полдень» Гари Купер удостоился «Оскара». Его игра была одновременно человечной и героической, что тотчас поставило картину в ряд классики. «Стоило только взглянуть на его лицо, как вы уже читали его мысли», – сказала его партнерша по фильму Грейс Келли.

Узнав о болезни дочери Марии, он немедленно возвращается в Лос-Анджелес. В прессе появилось сообщение: актер Гари Купер, лечившийся во Флориде от нервного расстройства, прервал отдых, едва узнав о болезни своей любимой дочери Марии. Теперь семья снова вместе.

Жена Рокки, используя свои высокие связи в Ватикане, устроила для Купера частную аудиенцию у Папы Пия XII. Это наивысшее признание, которое Гари получил не просто как актер, но как национальный символ Америки.

9 апреля 1959 года он совершит шаг, который его мать Алиса Купер не простит ему до самой смерти: поддавшись уговорам жены и дочери, Гари переходит в католичество. Церемония состоялась в одной из церквей Лос-Анджелеса.

Купер выглядел вечно усталым. Он страдал от язвы желудка и многочисленных травм, полученных за десятилетия езды на лошадях, прыжков и падений, но продолжал сниматься в нескольких фильмах ежегодно. Несмотря на пошатнувшееся здоровье, он все так же работал без каскадеров, сам проделывая сложнейшие трюки.

Морщины, усталость придадут его героям 50-х годов психологическую глубину и драматизм. В течение трех десятилетий Купер оставался в пятерке самых кассовых актеров Америки. Он может уже диктовать свои условия фирмам и режиссерам. Хотя в большинстве своих лент Гари продолжает воплощать идеальных героев, их судьба становится

все более драматичной. Шериф в фильме Фреда Циннемана «Ровно в полдень» (1952) побеждает, но разочаровывается в людях. «Веракрус» (1954), «Дружеское увещевание» (1956) и «Человек с Запада» (1958) вносят свой вклад в модернизацию вестерна и переоценку воплощенных в нем ценностей, «Любовь после полудни» (1957) Билли Уайдлера возвращает актера к его комедийным пристрастиям, а последний фильм – английский триллер «Обнаженное лезвие» (1961) – приобретает трагическое звучание.

В апреле 1961 года Куперу был присужден третий «Оскар» – за многие памятные роли и личный вклад в международное признание киноискусства. Премию за него получал его друг и соратник Джеймс Стюарт. Через месяц, 13 мая, Гари Купер скончался от рака.

Он умирал долго и мучительно. От Папы Пия XII пришла ободряющая телеграмма, актеру звонил президент Джон Кеннеди, у его постели неотлучно находились жена и дочь.

Смерть пришла около полудня. Журналисты нашли это примечательным: один из самых знаменитых вестернов Купера назывался «Ровно в полдень». И на следующий день газеты написали: «Жизнь Гари Купера оборвалась ровно в полдень, когда солнце находится в самой высокой точке небосклона. Разве это не достойная смерть для самого безупречного рыцаря Америки?»

ИЛЬИНСКИЙ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ (1901—1987)

Российский актер, режиссер. Среди ролей: Счастливцев («Лес»), Аким («Власть тьмы»), Присыпкин («Клоп»), Хлестаков и городничий («Ревизор») и др. Снимался в фильмах: «Праздник святого Йоргена», «Закройщик из Торжка», «Поцелуй Мэри Пикфорд», «Волга-Волга», «Карнавальная ночь», «Гусарская баллада» и др.

Игорь Владимирович Ильинский родился 11(24) июля 1901 года в Москве. Его отец, зубной врач по профессии, был одаренным актером-любителем, которому особенно удавались комические роли.

Во время учебы в гимназии Игорь издает юмористический журнал «Разный род», занимается спортом: играет в теннис, катается на коньках в спортклубе на Петровке, участвует в соревнованиях по гребле.

Но главной его страстью становится театр. Осенью 1917 года Ильинский приходит в театральную студию под руководством известных режиссеров Ф. Комиссаржевского и В. Сахновского.

21 февраля 1918 года он дебютирует на сцене Театра имени В.Ф. Комиссаржевской в роли старика в спектакле «Лисистрата» Аристофана. Ильинский одновременно умудряется играть сразу в нескольких труппах.

В течение пятнадцати лет его творческая судьба будет тесно связана с режиссером-экспериментатором Всеволодом Мейерхольдом. После того как Ильинский сыграл роли Меньшевика-Соглашателя в «Мистерии-Буфф» (1921) В. Маяковского и Брюно в «Великодушном рогоносце» Ф. Кроммелинка (1922), критика назвала его «лучшим учеником Мейерхольда». Режиссер отмечал Ильинского за его актерскую серьезность, преданность театру.

Происходят перемены и в личной жизни артиста. Игорь познакомился с юной актрисой мейерхольдовского театра Татьяной Бирюковой. Вскоре они соединили свои судьбы.

В трагикомической роли ревнивца Брюно Ильинский вызвал бурю восторга, негодования, споров, недоумений, хохота и ругани. Со смертельно бледным, застывшим как маска лицом и механически однообразными жестами, мучаясь от нестерпимой ревности, Ильинский – Брюно разражался патетическими монологами в комических местах, а горестные свои переживания выражал кульбитами, закатыванием глаз и даже рычанием и хрипом. Не заметить Ильинского было нельзя. Помимо театра Мейерхольда, Ильинский в Первой студии МХТ играл потешного слугу Грумио («Укрощение строптивой»), а в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской – генерала Пралинского («Скверный анекдот»).

Яков Александрович Протазанов, собиравшийся ставить «Аэлиту» по роману А.Н. Толстого, предложил ему сыграть сыщика Кравцова. Ильинский был разочарован незначительностью роли, но Протазанов пообещал расширить ее. И роль действительно выросла. С усиками и круглыми удивленными глазами, потешно сосредоточенный и деловитый, сыщик, вопреки здравому смыслу, вмешивался не в свои дела и даже пробирался на Марс…

Многие кинорежиссеры обратили внимание на восходящую кинозвезду. Ильинский снялся в комедии «Папиросница от Моссельпрома» в роли Никодима Митюшина, странного оголтелого буяна с бороденкой, постоянно скачущего и падающего в своих модных брючках. Успех был полный. Кинодраматург В.К. Туркин пишет специально для Ильинского роль простого рабочего парня Петелькина. Комедия «Закройщик из Торжка» должна была рекламировать облигации займа. Но Туркин обратил ее против мещанства. И снова – успех!

Протазанов, любуясь Ильинским, ощущая его удивительную естественность в самых необычайных положениях, ставил его и в откровенно эксцентрические и в лирические ситуации. Ильинский сыграл мелкого воришку Тапиоку в комедии «Процесс о трех миллионах» по повести Г. Нотари «Три вора». Прекрасную компанию ему составили М. Климов и А Кторов. Фильм был восторженно принят публикой. Петелькина затмил Тапиока.

«Чем увлекала меня работа в немом кино? – писал Ильинский. – Главным образом свободой импровизации. Затем я ощутил, что „декорациями“ и „конструкциями“ в кино для меня как для актера служит весь окружающий меня реальный мир. Я могу играть на крыше вагона, на радиаторе движущейся машины, на скачущей лошади, плавать в море. В самом деле, какие богатства открываются перед актером по сравнению с театром. Мало того, силой техники я легко могу подать зрителю игру одного моего глаза, одной брови, что почти невозможно достигнуть в театре».

Тем временем творческие пути Ильинского и Мейерхольда расходятся. Причиной разрыва становится супруга режиссера Зинаида Райх, которая, возомнив себя примой, намеренно отодвигала его на второй план. Ильинский вместе с женой переходит в Ленинградский Академический театр драмы.

Кинематографическая судьба Ильинского складывается успешно. Протазанов не упустил возможности закрепить успех «Процесса о трех миллионах». Мелкий воришка Франц, сыгранный Ильинским в следующей комедии Протазанова, «Праздник святого Йоргена», был сродни Тапиоке. Оба – плуты, они лгут, ловчат, норовят что-то стащить. Тапиока стал самым популярным образом Ильинского.

Во второй половине 1920-х годов он снимается в комедиях у режиссеров Б. Барнета, С. Комарова, А. Дмитриева и Н. Шпиковского и всюду играет новые характеры, разных людей. Его роли – например, клерк Том Гопкинс в «Мисс Менд» или Поль Колли в «Кукле с миллионами» (1928) – близки Тапиоке. Гога Палкин в «Поцелуе Мэри Пикфорд» и Никешка в «Когда пробуждаются мертвые» (оба – 1927) близки к закройщику из Торжка. Тихий билетер Гога становится идолом киноманок, потому что его поцеловала Мэри Пикфорд. Бродягу Никешку принимают за призрак, вышедший из могилы. Ильинский играет изобретательно, легко и смешно. Трюки, которые он проделывает, спасаясь от поклонниц, достойны хорошего акробата. Все эти ленты имели большой успех у зрителей и критики. Ильинского называли русским Чарли Чаплином.

В 1927 году актер возвращается к Мейерхольду. Он был занят во всех этапных классических постановках великого режиссера, кроме «Ревизора». Ильинский был неподражаем в роли Аркашки в «Лесе» Островского, обрушивая на зрителей целый водопад комедийных приемов и трюков. Но в Фамусове за комикованием уже проглядывало что-то тяжелое, страшное. В роли Расплюева из «Свадьбы Кречинского» Ильинский органически сочетал эксцентрику с психологическим раскрытием образа опустившегося плута и карточного шулера.

Значительной творческой победой Ильинского стало исполнение им в театре Мейерхольда роли воинствующего обывателя Присыпкина в комедии Маяковского «Клоп» (1929). Всю свою ненависть, все презрение к хамству, мещанству, обывательской тупости вложил артист в образ этого «самородка из бывших домовладельцев».

Большая и плодотворная работа в театре отвлекала от кино. Незаметно промелькнуло участие в первой звуковой кинокомедии – «Механический предатель» (1931).

В 1935 году, окончательно рассорившись со вспыльчивым Мейерхольдом, Ильинский уходит из его театра. На этот раз навсегда. В течение нескольких месяцев ни один из столичных театров не захотел принять его в свой штат, поскольку режиссеры относили Ильинского к категории актеров-формалистов, не способных играть на одной сцене с представителями реалистической школы.

Ильинский с успехом выступал на эстраде. Он блистательно читал стихи и рассказы русских и советских писателей: Пушкина, Чехова, Гоголя, Крылова, Зощенко, Михалкова…

В 1936 году Ильинский поставил на «Украинфильме» картину «Однажды летом», где сыграл две роли, комсомольца Телескопа и авантюриста-фокусника Сен-Вербута. Увы, эта комедия с массой гэгов (сценарий написали И. Ильф и Е. Петров) успехом у публики не пользовалась.

Приглашение режиссера Г. Александрова на роль бюрократа Бывалова в комедии «Волга-Волга» (1938) оказалось как нельзя кстати. В этом образе возродились традиции, идущие от Гоголя, Сухово-Кобылина, Салтыкова-Щедрина. Успех был полный и общепризнанный. Киновед Глеб Скороходов восклицал: «Бывалов! Здесь великолепное мастерство актера засверкало, заискрилось, заблистало – любая превосходная степень подойдет так, как никогда прежде. Такого яркого вылепленного современного бюрократа наш экран еще не знал!» Сталин был настолько пленен игрой Ильинского, что смотрел фильм несколько раз и выучил наизусть все реплики его персонажа.

13 мая 1938 года в спектакле «Ревизор» Игорь Владимирович впервые вышел на подмостки прославленного Малого театра. Его дебют в роли Хлестакова стал событием, о нем писали многие газеты. Однако «старики» Малого театра отнеслись к его приходу настороженно и недоверчиво. Ильинскому пришлось освобождаться от некоторых формальных навыков, от увлечения внешними эффектами. При этом он сохранил свой жизнелюбивый юмор, богатейшую актерскую выразительность, отточенное мастерство. Выступив в ролях Хлестакова в «Ревизоре», Аркашки в «Лесе», Шмаги в «Без вины виноватых», Ильинский показал себя зрелым художником, что позволило ему найти общий язык с корифеями Малого театра.

Ильинского отличала высокая требовательность к себе. Играя роль десятки и сотни раз, он не прекращает углублять и совершенствовать ее. Еще Мейерхольд говорил, что на десятом спектакле Ильинский играет не хуже, чем на первом, а на сотом – лучше, чем на десятом. Ильинский любил возвращаться к ранее игранным ролям, чтобы уточнить трактовку, внести новые краски и мысли, продиктованные иным временем. Дважды и по-разному играл он Хлестакова и городничего в «Ревизоре», Расплюева в «Свадьбе Кречинского», трижды – Аркашку в «Лесе».

Поиски новых путей в сценическом искусстве проявились и в подходе Ильинского к образам положительных героев. В комедии А. Корнейчука «В степях Украины» он очень сдержанно и скупо играл председателя передового колхоза Саливона Чеснока.

Премьера спектакля состоялась в мае 1941 года, а в июне началась война. Малый театр был эвакуирован в Челябинск, Ильинский же с бригадой ведущих мастеров театра отправился на фронт. Артисты выступали перед бойцами – участниками обороны Москвы.

В 1944 году Ильинский сыграл Крутицкого в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». Через несколько месяцев зрители увидели его сразу в двух ролях: Мальволио («Двенадцатая ночь») и Мурзавецкого («Волки и овцы»). Но после смерти жены, явившейся для него тяжелейшим ударом, Ильинский уходит из театра.

В Малый театр он вернулся через два года. Первая роль после перерыва – чиновник Юсов в «Доходном месте» А. Островского. В это время в его жизнь вошла актриса Татьяна Александровна Еремеева. После двух лет встреч они поженились. А год спустя на свет появился сын Володя. Ильинский писал: «Я поздно стал отцом. Лишь после пятидесяти лет я познал великое чувство отцовства. С грустью и недоумением думаю,

ведь могло случиться так, что я и не испытал бы этого».

Игорь Владимирович настойчиво, во многих статьях ратует за возвращение на сцену Маяковского. В 1950 году он снимается в маленьком отрывке из «Клопа» для документального фильма «Владимир Маяковский», затем играет Победоносикова на радио (1951).

В 1956 году вышли сразу две комедии с участием Ильинского. В фильме «Безумный день» Ильинский исполнил роль завхоза детских яслей доброго и хозяйственного Зайцева. Чтобы попасть на прием к чиновнику, он называется мужем знаменитой чемпионки и проникает в покои бюрократа.

В «Карнавальной ночи» режиссера Э. Рязанова Ильинский уже сам играет бюрократа – директора Дома культуры Серафима Огурцова. Именно с этой ролью связана новая волна его популярности. Буквально всех, кто трудился над фильмом, подкупали искренность и простота Ильинского. Актриса Людмила Гурченко вспоминала: «Я смотрела на него и думала: „Эх, Игорь Владимирович, мне бы вашу славу, да я бы весь мир перевернула!“ А он перед съемкой сидит себе в уголочке, на разбитом диванчике, прикрыв глаза, в руках держит сценарий, но в него не заглядывает – только что-то шепчут губы. Он чему-то улыбается. Потом едва раздастся команда, мгновенно вскакивает и идет в кадр. Это я теперь только поняла, что по-настоящему крупные личности всегда скромны. Они потому и крупные, что поняли сердцем, талантом, интуицией – не знаю, чем – величие именно в простоте».

В театре Б. Равенских предложил Ильинскому роль старого крестьянина Акима во «Власти тьмы» Л. Толстого. Рассказывают, что Игорь Владимирович купил магнитофон и часами учился говорить по-мужицки: «Таеть, ты не того». Образ Акима, оцененный зрителями и критикой как настоящее творческое чудо, – одно из высших достижений отечественной актерской школы. Ильинский любил своего героя за богатую и нежную русскую душу, чистоту и благородство помыслов, за глубокую народную мудрость и нравственную высоту. И эту свою любовь он сумел передать зрителям.

Ильинский давно мечтал о режиссуре. Свою первую постановку на сцене Малого театра – «Ярмарку тщеславия» Теккерея – он осуществил в 1958 году. Ироничный, театрально яркий, динамичный спектакль доказал право Ильинского на режиссуру. Вслед за этим он поставил «Любовь Яровую» Тренева, «Мадам Бовари» по Флоберу, а к 150-летию Малого театра – «Лес» Островского.

В кино Ильинский сыграл роль фельдмаршала М.И. Кутузова. В фильме «Гусарская баллада» (1962) он предстал в образе доброго, умного, великодушного, лукавого старика, хотя сам в те годы выглядел гораздо моложе своих шестидесяти лет. Ильинский построил на даче теннисный корт. Любимым его партнером был прославленный спортивный комментатор и чемпион страны Николай Озеров. Ильинский слыл заядлым болельщиком. Победа «Спартака» сразу подымала его настроение. Вместе с сыном Игорь Владимирович посетил чемпионат мира по футболу в Лондоне.

В 1966 году Ильинский поставил на сцене Малого театра пьесу Гоголя «Ревизор». Образ спектакля родился из эпиграфа к комедии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Вместо занавеса было огромное

зеркало, в котором многократно отражались персонажи комедии. Но когда в последнем акте к зеркалу подходил городничий (Ильинский), его отражение обретало самостоятельную жизнь: в зеркале возникал генерал с красной лентой через плечо – плод страстных мечтаний городничего.

В 1970-е годы Игорь Владимирович записывает на телевидении «Старосветских помещиков», играет в театре роль Льва Толстого в спектакле «Возвращение на круги своя», читает на радио классические произведения для так называемого «золотого фонда».

К сожалению, у него стало ухудшаться зрение. В театре он появлялся все реже и реже. Когда в «Вишневом саду» Ильинскому-Фирсу надо было уйти со сцены, в кулисе помреж зажигала фонарик, на узкий свет которого шел артист, почти ничего не видя.

Скончался Игорь Владимирович Ильинский 14 января 1987 года. В этот вечер по телевидению демонстрировался фильм «Карнавальная ночь», а жена, Татьяна Еремеева, играла на сцене в его постановке «Вишневого сада»…

ДИТРИХ МАРЛЕН
(1901—1992)

Американская актриса немецкого происхождения. Снималась в фильмах: «Голубой ангел», «Марокко», «Дьявол – это женщина», «Дестри снова в седле», «Свидетель обвинения», «Нюрнбергский процесс» и др. Выступала также на эстраде.

Марлен Дитрих родилась 27 декабря 1901 года в пригороде Берлина Шенеберг. Ее отец, Луи Эрих Отто Дитрих, после службы в полку уланов числился лейтенантом в полиции. Мать, Вильгельмина Элизабет Жозефина, происходила из купеческой среды. Дети, кухня, церковь – в этом она видела свое предназначение.

Весной 1907 года Марлен пошла в школу Августы Виктории. К этому времени отца в семье уже не было.

Больше всего девочка любила музыку. Дитрих играла на лютне, скрипке, фортепиано, пела народные песни. Она также училась танцевать, посещала кино (ей нравилась немецкая кинозвезда Хенни Портен) и театр (ее восхищала Элеонора Дузе).

В неполные восемнадцать лет Марлен переехала в Веймар, где училась в Высшей музыкальной школе и брала частные уроки игры на скрипке.

Через два года Дитрих вернулась в Берлин. Она выступала в оркестре, затем танцевала в кордебалете, гастролировала в составе труппы Тильшера по провинциальным городам, участвовала в ревю Рудольфа Нельсона. И продолжала брать уроки вокала у замечательного педагога доктора Оскара Даниеля. Наконец, Марлен решила попробовать свои силы в театре и кино.

Дитрих удалось стать ученицей Бертольда Хельда, главного администратора школы великого режиссера Рейнхардта. Она занималась английской и шведской гимнастикой, ритмикой, фехтованием и ораторским искусством. Ее сценический дебют состоялся 7 сентября 1922 года в небольшом зале «Каммершпиле». Дитрих играла роль Людмилы Штайнхерц

в пьесе Ведекинда «Ящик Пандоры». Через две недели она появилась в «Укрощении строптивой». За шесть месяцев Марлен сыграла семь ролей в пяти пьесах, всего в 92 спектаклях.

Дитрих делает первые шаги в кино. Съемки в фильме «Трагедия любви» у Джо Мая, ознаменовались знакомством с Рудольфом Зибером, молодым ассистентом режиссера. Блондин с карими глазами, он был очарователен, ярок и тщеславен. Марлен ценила в нем уравновешенность и надежность. 17 мая 1923 года состоялась свадьба. Зибер остался единственным мужем Дитрих, хотя у Руди была продолжительная связь с танцовщицей Тамарой Матуль, а у нее – множество любовников.

13 декабря 1924 года на свет появилась Марлен Элизабет Зибер. После рождения дочери Дитрих продолжает выступать в спектаклях и сниматься в эпизодических ролях в кино, которые подыскивал для нее Руди.

В 1928 году в Берлине гремело ревю «Это носится в воздухе» в постановке Роберта Кляйна. Марлен принимала участие в девяти главнейших сценах спектакля и с Марго Лион пела знаменитый берлинский хит «Моя лучшая подружка» – веселый лесбийский дуэт. Песенка была записана на пластинку, а Дитрих стала звездой сцены. Ее ножки были признаны самыми красивыми в Берлине. И даже прошел слух, что они застрахованы на миллион марок.

В пьесе Дж.Б. Шоу «Мезальянс» Марлен играла роль Ипатии, дочь фабриканта Тарлтона. Актриса Лили Дарвас, также занятая в этом спектакле, вспоминала: «Марлен обладала очень редким даром, даром стоять на сцене неподвижно и в то же время привлекать к себе напряженное внимание зрителей… Марлен садилась на пол и закуривала сигарету – и зрители мгновенно забывали, что в спектакле участвовали другие актеры. Ее поза была столь естественна, ее голос звучал столь музыкально, ее жесты были столь выразительны и точны, что она околдовывала зрителей так, будто она сошла с полотна Модильяни… Она обладала самым главным качеством звезды: она могла стать великой, ничего особенного не делая».

Подписав трехлетний контракт с Робертом Кляйном, Дитрих приступила к репетициям спектакля «Два галстука бабочкой». На одном из представлений в зале оказался гость из Голливуда – режиссер Джозеф фон Штернберг.

На следующий день он отправился в офис киностудии «УФА» и попросил, чтобы к нему пригласили актрису, которая играла небольшую роль в спектакле. Это была Дитрих. Его просьба была выполнена. Режиссер потребовал проведения пробной съемки, после которых с Марлен был подписан контракт.

Фильм назывался «Голубой ангел». Лола-Лола в исполнении Дитрих – дерзка, соблазнительна и совсем не сентиментальна. Штернберг увлекся индивидуальной подготовкой актрисы, об их романе быстро стало известно всей группе. Режиссер не уложился ни в сроки, ни в смету. Музыкальные номера Штернберг снимал просто: включал камеры и просил Марлен показать все, на что она способна. Дитрих знала, как использовать свой голос и тело для соблазнения и возбуждения. Все ее песенные номера были предельно сексуальны.

Руководство УФА, просмотрев фильм, пришло в ужас и не стало продлевать контракт с актрисой, о чем вскоре горько пожалело. Премьера «Голубого ангела» состоялась 1 апреля 1930 года в Берлине и превратилась в настоящий триумф Марлен Дитрих. Газета «Берлинер цайтунг» заявила, что «Голубой ангел» – «первое настоящее произведение искусства в звуковом кино».

На следующий день после премьеры Дитрих отбыла в США. К этому времени она уже подписала контракт с компанией «Парамаунт», по которому ее единственным режиссером стал фон Штернберг.

Английский вариант «Голубого ангела» студия «Парамаунт» попридержала – Марлен хотели подать в роли роковой женщины, а не разбитной и задорной Лолы. Мировой звездой ее сделал первый голливудский фильм «Марокко», в котором участвовали кинозвезды Гари Купер и Адольф Менжу.

Марлен играла роль певички из кабаре, проститутки, наркоманки Ами Жоли. В финале картины она оставляет пожилого художника-миллионера и, сбросив туфли, идет босиком по пустыне вдогонку за своим возлюбленным-легионером – Гари Купером. Героиня Дитрих отказывается от богатства ради любви.

«Марокко» побило все рекорды кассовых сборов, собрав немыслимый урожай хвалебных рецензий. Авторитетная Луэлла Парсонс отмечала: «В ней [Дитрих] есть самообладание, спокойствие и изящество, которые не могут не вызывать восхищения».

После триумфа «Марокко» компания «Парамаунт» устроила премьеру английской версии «Голубого ангела», а Штернберг за короткое время снял три фильма с участием Марлен: «Обесчещенная» (1931), «Шанхайский экспресс» (1932), «Белокурая Венера» (1932). Последняя картина потерпела фиаско, что заставило «Парамаунт» заняться поисками нового режиссера для Дитрих. Им стал Рубен Мамулян. В его «Песнь песней» (1933) по роману Зудермана Марлен снова играла роль проститутки.

Тем временем Штернберг возвращается на студию. В фильме «Красная императрица» (1934) Дитрих создает образ Екатерины Великой. Самый впечатляющий эпизод картины – сцена венчания. Она длится пять минут без единого слова, звучит только музыка.

Ранней весной 1934 года Марлен побывала в Берлине, где у нее остались мать и сестра. На обратном пути актриса познакомилась с Эрнестом Хемингуэем, ставшим одним из лучших ее друзей. Позже она даже выступит свахой в его браке с журналисткой Мэри Уэлш, известной как Мэри Хемингуэй. Сам писатель говорил. «Если бы у нее не было ничего другого, кроме голоса, все равно одним этим она могла бы разбивать ваши сердца. Но она обладает еще таким прекрасным телом и таким бесконечным очарованием лица…»

Между тем Штернберг объявил, что будет снимать свой последний фильм с участием Марлен. По утверждению людей, близко знавших творческую пару Штернберг – Дитрих, фильм «Дьявол – это женщина» (1935) по роману Луиса «Женщина и марионетка» имел ярко выраженный личностный характер. Борьба гордой Кончиты с доном Паскалем

запечатлела сложные отношения любви-ненависти, существовавшие между режиссером и актрисой. Эту картину Дитрих считала своей лучшей работой в кино.

Первый фильм Марлен после ее разрыва со Штернбергом назывался «Желание» (1935). Снимал его режиссер Френк Борзедж. По мнению «Таймс», получилась «романтическая комедия, полная доброты, ловкости и очарования. И Марлен Дитрих сыграла в ней свою лучшую роль…»

В 1936 году актриса ушла из «Парамаунта». Узнав об этом, известный продюсер Селзник предложил ей «баснословный гонорар», который, по его словам, он никогда никому бы не заплатил, – 200 тысяч долларов. И хотя сценарий фильма «Сад Аллаха» Дитрих решительно не нравился, она профессионально отработала свой контракт. После чего уехала в Европу, где ее уже поджидал другой продюсер – Корда – с самым крупным гонораром за всю ее жизнь – 450 тысяч долларов (7—8 миллионов по нынешнему курсу). Дитрих снялась в увлекательной романтической ленте по роману Хилтона «Рыцарь без лат». Правда, получить весь гонорар ей так и не удалось.

Марлен была любимейшей актрисой Гитлера. В конца 1936 года она получает приглашение от нацистов вернуться на родину. Но Дитрих ответила категорическим отказом, и с тех пор ее фильмы в фашистской Германии были запрещены. 6 марта 1937 года она приняла американское гражданство.

Руководство «Парамаунта» делает ей предложение, от которого невозможно отказаться, – 250 тысяч долларов за фильм плюс премиальные. Она снимается в «Ангеле» у Любича. Картина с участием королевы экрана приносит столь мизерные сборы, что «самая высокооплачиваемая женщина в мире» оказывается не у дел.

Один из ее друзей, английский драматург и писатель Ноэль Коуард, как-то посетовал. «Она могла бы стать величайшей женщиной нашего века, но – увы! – интеллект не украшает женщин!» Умная и образованная, много читавшая старых и современных авторов, знающая наизусть стихи Рильке, обожавшая Джеймса Джойса, Марлен шокировала американских пуритан своим вызывающим, с их точки зрения, поведением. Она постоянно курила, появлялась в обществе в мужском костюме, как перчатки меняла любовников…

Дитрих отправляется в Париж, где проводит время в обществе писателя Ремарка. Марлен уговаривает его поехать в США.

В Америке Ремарк был в безопасности, но тоска по родине, страх за близких, оставшихся в Германии, не давали ему покоя. Своим непростым отношениям с Марлен писатель посвятил роман «Триумфальная арка», в котором она выведена в образе мятущейся актрисы Жоан Маду. В 1948 году на экран вышла голливудская экранизация «Триумфальной арки». К тому времени Ремарк и Дитрих уже расстались.

Марлен не снималась в течение двух лет, и многие посчитали, что ее карьера близка к закату. Она опровергла эти досужие домыслы, появившись в вестерне «Дестри снова в седле» (1939) в роли певички Френчи. Критики снова стали превозносить ее как «одну из величайших кинозвезд всех времен».

Продюсер Пастернак сделал еще несколько картин с участием Марлен: «Семь грешников», «Нью-Орлеанский огонек» (1941), «Золотоискатели» (1942), «Питтсбург» (1942)… Эти фильмы принесли «Юниверсал» хорошую прибыль.

Осенью 1941 года в Нью-Йорке объявился сбежавший из Франции знаменитый актер Жан Габен. Они познакомились еще до войны. Марлен нравились не только его фильмы. «Габен был совершенный человек, – писала она в мемуарах, – сегодня мы сказали бы – „супермен“, человек, которому все уступали. Он был идеалом многих женщин. Ничего фальшивого – все в нем было ясно и просто». С Габеном Марлен пережила самый продолжительный роман своей жизни.

Когда США вступили в войну, Дитрих продавала облигации военного займа, рекламируя их по радио и на встречах со зрителями. Наиболее крупная ее работа в кино военного времени – цветная версия фантазии о Хафизе «Кисмет» – появилась на экранах страны в 1944 году. Ее роль была в украшении гарема, в томном пении нескольких «восточных мелодий» и демонстрации хорошеньких ножек.

Зимой 1944 года Дитрих в составе труппы фронтовых артистов вылетела в Европу. Артисты побывали практически на всех фронтах, где сражались американцы.

«Среди нас были комедийные актеры и аккордеонист, я пела и беседовала со всеми; мы вносили разнообразие в суровую жизнь фронтовиков, которые в моих глазах были величайшими героями, ведь они защищали не свою страну и не свою территорию. Чтобы в таких условиях смотреть смерти в глаза – для этого требовалось двойное, даже тройное мужество. Единственная опасность, которая грозила нам, гражданским лицам, это плен. О бомбах и стрельбе мы легко забывали». Во время войны ходил анекдот. Марлен спрашивают: «Правда ли, что на войне у вас был роман с Эйзенхауэром?» «Что вы! – отвечает Марлен. – Генерал никогда так близко не подходил к передовой».

Дитрих с беспокойством думала о судьбе родных, оставшихся в Германии. Она получила сообщение, что ее старшая сестра Элизабет находится в концентрационном лагере Берген-Белзен. Марлен нашла ее среди узников, а в сентябре 1945 года Марлен встретилась с матерью. Но через два месяца в возрасте 63 лет Вильгельмина Элизабет Жозефина скончалась. «Похоронив мать, я похоронила свою последнюю связь с домом», – напишет актриса в мемуарах.

Кочевая жизнь в составе фронтовой бригады оказалась самым дорогим воспоминанием ее жизни. Она получила американскую «Медаль Свободы» и французский орден Почетного легиона.

После войны Марлен Дитрих отправилась во Францию, где вместе с Жаном Габеном снялась в фильме «Мартен Руманьяк» (1946). Она играла роль прекрасной женщины, ставшей объектом острого соперничества двух мужчин и гибнущей от руки одного из них. Французский язык давался актрисе с трудом. Габен помогал ей добиться правильного произношения. Увы, фильм в прокате провалился.

С грустью она покидала Жана Габена и Париж – город, в котором жили ее друзья, составлявшие цвет и гордость французского искусства: Эдит Пиаф, Жерар Филип, Жак Превер, Жан Кокто, Жан Маре, Марсель

Карне.

Ее ждал Голливуд. Романтическую шпионскую картину «Золотые серьги» (1947) поставил Митчелл Лейзен. Хотя роль венгерской цыганки, как и сам фильм, нельзя отнести к ее большим творческим достижениям, возвращение в кино состоялось. Эта «гремучая смесь драмы и комедии» собирала полные залы.

Все чаще Марлен преследует мысль переселиться в Европу, тем более что Габен мечтал о семье, детях. Но она не захотела терять свободу, хотя до конца жизни любила французского актера. После его смерти в 1976 году Дитрих заявила газетчикам: «Похоронив Габена, я овдовела во второй раз». Рудольф Зибер скончался несколькими месяцами раньше…

Из всех мужчин, в которых она была влюблена (кроме Штернберга, Ремарка и Габена, называют имена Вилли Форста, Дугласа Фэрбенкса-младшего, Джеймса Стюарта, Майка Тодда, Джона Гилберта, Джона Уэйна, Юла Бриннера, Берта Бакарака и других), по утверждению ее приятеля Вальтера Райша, она по-настоящему любила только троих: Идо Сима, музыканта, научившего ее играть на музыкальной пиле; Брайена Аэрна, который, не став «звездой», приобрел некоторую известность в тридцатые годы, и Майкла Уайлдинга, британского актера тридцатых—сороковых годов. Чарлз Хайэм, который ссылается на эти слова Райша в биографии Марлен, считает, что на жизнь Марлен Дитрих оказали действительное влияние только два человека – Ремарк и Габен. С этим трудно не согласиться.

В 1948 году Билли Уайлдер закончил картину «Зарубежный роман». Обозреватель «Таймс» Босли Кроутер писал: «Самая очаровательная роль в картине принадлежит именно Марлен Дитрих, которая играет певичку из немецкого ночного клуба, колдунью, чародейку». В этом музыкальном фильме Дитрих исполняла хиты «Иллюзия», «Черный рынок», «Руины Берлина».

В картине Хичкока «Страх сцены» (1950) она появилась в образе дивы по имени Шарлотта Инвуд. Нью-йоркская газета «Санди миррор» отмечала, что «неизменно блистательная мисс Дитрих, как всегда, захватила себе все лавры». В то же время вестерн режиссера Фрица Ланга «Ранчо, пользующееся дурной славой» (1952) Дитрих считала худшим фильмом в своей биографии, а режиссера называла «садистом».

Летом 1953 года к ней обратился Вилли Миллер с предложением дать концерты в лас-вегасском отеле «Сахара». Выступление 52-летней певицы, состоявшееся 25 декабря 1953 года, произвело сенсацию. Она сразу получила контракты с лондонским «Кафе де Пари» и кабаре в Монте-Карло.

Дитрих вернулась к увлечению молодости – к пению на эстраде. Марлен пела в забытой манере берлинских кабаре тридцатых годов. Она словно перечитывала старые письма или перелистывала старый альбом.

На эстраде Дитрих обрела творческую самостоятельность, о которой страстно мечтала на протяжении долгой актерской карьеры. Основу репертуара актрисы составили песни, которые она пела в фильмах «Голубой ангел», «Марокко», «Дьявол – это женщина», «Дестри снова в седле», «Зарубежный роман», правда, в современной аранжировке. Она объехала со своим шоу все континенты, и везде ей сопутствовал громкий

успех.

«Мое „Шоу одной женщины“ требовало больших трудов, – говорила в одном из интервью Марлен Дитрих. – Разучивание текста, репетиции, прогоны, премьеры, а кроме того, многочисленные примерки моих драгоценных костюмов, поездки по всему миру на самолетах. И никогда нельзя показывать, что ты устала, всегда приходится сохранять хорошее настроение, причем не только перед собственной труппой, но и перед незнакомыми людьми, для этого требуется жесткая дисциплина и мужество. Я исколесила Северную и Южную Америку, Англию и всю Европу, побывала в Японии и России. Для этой профессии самые важные качества – энергичность и здоровье, а главное – терпение. Сниматься в кино, по сравнению с этим, – детская забава».

Но уход на эстраду не означал полного разрыва с кинематографом. Ее роли в фильмах «Свидетель обвинения» (1958) и «Нюрнбергский процесс» (1960) свидетельствовали о силе и глубине ее актерского дарования.

В «Свидетеле обвинения» (режиссер Уайлдер) Дитрих продемонстрировала чудеса перевоплощения. Муж ее героини Кристины обвиняется в убийстве, и, чтобы помочь ему, она превращается в другую женщину, свидетельницу обвинения. И когда она предстает на экране в обличии «кокни», трудно распознать в этой брюзжащей представительнице лондонского дна изящную и надменную жену обвиняемого.

Столь же убедительной получилась роль фрау Бертхольд в фильме «Нюрнбергский процесс» (режиссер Крамер). Ее партнером был Спенсер Трейси, к которому Марлен всегда питала огромное уважение. Это чувство было взаимным. Они составили великолепный дуэт.

Дитрих была создана для любви. Не изменила она себе и в последний период жизни. Несмотря на большую, около 30 лет, разницу в возрасте, она добилась взаимности от пианиста и композитора Берта Бакарака. Около десяти лет они гастролировали вместе, пока Берт не женился на актрисе Энджи Дикенсон. Марлен впала в депрессию. Она даже думала отказаться от эстрады, но нашла в себе силы вернуться и выступала еще десять лет.

В 1963 году вышла небольшая книга Дитрих «Азбука моей жизни». Она не вела дневников, о чем горько пожалела, приступив к мемуарам. Под названием «Возьми лишь жизнь мою» книга увидела свет в 1979 году.

29 сентября 1975 года во время концерта в Сиднее Марлен Дитрих, зацепившись в темноте за кабель, упала и во второй раз сломала ногу (до этого в бедро уже был вставлен металлический стержень). Потерявшую сознание актрису отвезли в клинику. Продюсер вышел к публике и, извинившись, объявил об отмене концерта. Так закончилась блистательная карьера знаменитой актрисы и певицы.

Последним фильмом Марлен Дитрих был «Прекрасный жиголо – бедный жиголо» (1978). Она сыграла небольшую роль хозяйки увеселительного заведения и исполнила одну из лучших своих песен – «Всего лишь жиголо».

В 1979 году Дитрих перенесла еще один сложный перелом бедра, после чего могла передвигаться только на инвалидном кресле. В дневнике, который актриса начала вести в конце жизни, она сетовала: «Это ли не

издевательство! Ноги, которые способствовали моему восхождению к славе, стали причиной моего низвержения в нищету!» Трехкомнатную квартиру на авеню Монтень оплачивал муниципалитет Парижа.

В сентябре 1986 года вышел документальный фильм Максимилиана Шелла «Марлен – гвоздь программы», который имел шумный успех, получил ряд премий. У актрисы картина сначала вызвала отвращение, потом она с ней смирилась.

Марлен Дитрих скончалась 6 мая 1992 года. Ей было девяносто лет. Незадолго перед смертью она завещала похоронить ее рядом с матерью на кладбище в Берлине. На службе в парижской церкви ее гроб был задрапирован французским флагом. В аэропорт «Орли» гроб увезли под американским стягом. А в Берлине покрыли флагом воссоединенной Германии…

ОРЛОВА ЛЮБОВЬ ПЕТРОВНА (1902—1975)

Русская актриса. Снималась в фильмах: «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Встреча на Эльбе», «Весна» и др. Среди театральных ролей: Джесси Смит («Русский вопрос»), Патрик Кемпбелл («Милый лжец»), Этель Сэвидж («Странная миссис Сэвидж»), Лиззи Мак-Кей («Лиззи Мак-Кей») и др.

Любовь Петровна Орлова родилась 29 января (11 февраля) 1902 года в Москве. Ее отец, Петр Федорович, потомственный дворянин, служил по военному ведомству, имел высокие царские награды. Не менее знатного рода была и мать Любовь Петровны – Евгения Николаевна Сухотина. Дворянский род Сухотиных состоял в родстве с семейством графа Толстого. В доме Орловых хранилась книга «Кавказский пленник» с дарственной надписью великого писателя: «Любочке. Л. Толстой».

В одном из домашних спектаклей семилетняя Люба играла репку. Сам Федор Иванович Шаляпин, часто гостивший в семье Орловых, расчувствовался и, взяв девочку на руки, сказал, что она будет замечательной актрисой.

Закончив гимназию, Любовь Орлова поступила в Московскую консерваторию по классу рояля. «Родители очень хотели, чтобы я стала пианисткой, они обожали музыку и хорошо пели, – рассказывала актриса. – Но пришлось все бросить – не до того было. С началом НЭП, семья наша оказалась на мели. Я пыталась давать уроки музыки – желающих сидеть за фортепиано не нашлось. Утром училась в балетной школе у Франчески Беата, а вечерами работала тапером в кинотеатрах. На трех сеансах, по четыре часа ежедневно. Тогда, правда, эту профессию элегантно называли – „иллюстратор фильма“!»

Любовь мечтала стать танцовщицей. И когда ее приняли в мюзик-холл «Орфеума», она была на седьмом небе от счастья. Орлова отплясывала канкан, народные танцы и даже современный вальс Дриго на пуантах.

В 1926 году она вышла замуж за Андрея Гаспаровича Берзина, но этот брак оказался несчастливым. Берзин, человек замечательный во всех отношениях, был одним из тех борцов за идею, которые сидели и на

царской каторге, и на сталинской. В бытность замнаркомом земледелия он сел окончательно – по делу Чаянова в 1929-м. О нем ничего не знали до конца сороковых годов, когда его отпустили умирать от рака к матери в Литву.

Орлова пришла в Музыкальную студию при Московском Художественном театре В.И. Немировича-Данченко в самый разгар ее реорганизации, а точнее – в момент создания Музыкального театра. Сначала она старалась быть незаметной: пела в составе хора, танцевала в кордебалете, но все чаще задумывалась о больших ролях. Орлова берет частные уроки актерского мастерства у театрального педагога К.И. Колтубай.

Наконец ей доверили роль Периколы в одноименной оперетте Жака Оффенбаха. После шумного успеха Орлова играет Герсилью в оперетте «Дочь мадам Анго», Жоржетту в «Соломенной шляпке», Серполетту в «Корневильских колоколах»…

В 1933 году она начала сниматься в кино, сыграв роли миссис Эллен Гетвуд в немом фильме «Любовь Алены» и Грушеньки в звуковой картине «Петербургская ночь».

Героиня Орловой, комедийная и лирическая, эксцентричная и достоверная, поющая и танцующая, появилась позднее – благодаря режиссеру Григорию Васильевичу Александрову. Вернувшись из Америки на родину, он подыскивал актрису на роль Анюты в новом фильме «Веселые ребята». Кто-то из близких друзей посоветовал ему посмотреть в Музыкальном театре «Периколу» с артисткой Любовью Орловой в главной роли.

«Любовь Петровна в „Периколе“ превосходно пела и танцевала, – рассказывал позже Григорий Васильевич. – После спектакля я оказался за кулисами, мы познакомились. И мне сразу же захотелось поближе ее узнать, побеседовать, как говорят, с глазу на глаз. Набравшись храбрости, я пригласил ее на следующий день пойти со мной в Большой театр на торжества, посвященные Леониду Витальевичу Собинову. Она удивилась, но дала согласие. И вот после собиновских торжеств мы до рассвета бродили с ней по московским улицам. И говорили, говорили без конца…»

Позже Орлова призналась племяннице: «Я увидела золотоволосого голубоглазого бога, и все было кончено».

Режиссер предложил ей роль поющей и танцующей домработницы Анюты. Любовь Петровна покачала головой: «Но мы, пожалуй, часто будем спорить… Это не помешает работе?» – «Ничего страшного, – ответил режиссер. – В спорах рождается истина».

Съемки «Веселых ребят» проходили в Гаграх. Роман между Орловой и Александровым развивался стремительно. И хотя у режиссера была жена и маленький сын, а у актрисы – влиятельный поклонник – немецкий бизнесмен, стало ясно, что они не смогут жить друг без друга. Вскоре после съемок Орлова стала женой Александрова.

Первая музыкальная «джаз-комедия» «Веселые ребята» (1934) была с восторгом встречена публикой. «Вы думаете, – писали американские газеты, – что Москва только борется, учится, трудится? Вы ошибаетесь… Москва смеется! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней!»

Когда фильм вышел на советский экран – это было в декабре 1934 года, – уже было известно, что на Международном кинофестивале в Венеции он получил почетные награды за режиссуру и музыку.

Следующая работа Александрова «Цирк» (1936) – произведение столь же комедийное, сколь и драматическое, подлинно новаторское, необычное для отечественного кино того времени. В главной роли американки Марион Диксон поистине блистала Любовь Орлова. На Международной выставке в Париже в 1937 году картина получила «Гран при».

Галина Шаховская, балетмейстер, поставившая Орловой все танцы в ее фильмах, вспоминала, что ставший знаменитым номер на пушке пришлось снимать с одного дубля – импортная пленка была на исходе. Для съемки танца изготовили специальную пушку, вернее только верхнюю ее часть со стеклянной площадкой, закрывающей жерло. Прожектор, подсвечивающий снизу эту площадку, установили настолько мощный, что стекло начало быстро греться. Любовь Петровна, ничего не подозревая, безукоризненно исполнила танец и, как и было заранее предусмотрено, напевая, присела на раскаленную пушку… И актриса ничем не выдала себя. После съемки ее увезли в больницу с ожогом третьей степени, а единственный вариант танца так и вошел в картину.

Вслед за «Веселыми ребятами» и «Цирком» киногруппа Александрова начала работу над новой кинокомедией – «Волга-Волга» (1938). «Это мое режиссерское счастье, что в фильме „Волга-Волга“ снималась Любовь Орлова, которая могла делать все, – писал в своей книге Григорий Александров. – В роли Стрелки Любовь Орлова во всем блеске раскрыла замечательные качества своего дарования – умение сочетать эксцентрически комедийный внешний рисунок роли с подлинным лирическим чувством, с правдой человеческих переживаний».

В следующей картине Александрова «Светлый путь» (1940) Орлова создала трогательный и жизнерадостный образ деревенской девушки, пришедшей на завод и заслужившей славу и признание благодаря упорному творческому труду.

Сохранились записки Любови Петровны о том, как она готовилась к съемкам в роли Тани Морозовой. «…Я успешно сдала техминимум, – рассказывала актриса, – и получила квалификацию ткачихи. Быстрому освоению профессии помогло то, что я занималась не только на уроках. Ткачиха должна обладать очень ловкими пальцами, чтобы быстро завязывать ткацкий узел; достигается это путем длительной тренировки. И я отдавала этой тренировке все свое время. В сумке я всегда носила моток ниток, как другие женщины носят вязанье. Я вязала ткацкие узлы всегда и всюду. Такими узлами я перевязала дома бахрому скатертей, полотенец, занавесей…»

Зрителей пленяла красота, неотразимое обаяние, пластичность актрисы. Веселая и задорная, добрая и любящая, искренняя и простодушная – как она пела! В музыкальных образах героинь Орловой – Анюты из «Веселых ребят», Дуни Петровой (Стрелки) из «Волги-Волги», Тани из «Светлого пути» – была выражена полнота жизни героинь, чистота их чувств, жизнелюбие, радость, ирония и юмор. С ее исполнением связаны

«Песня о Родине» и «Песня о Волге», «Марш энтузиастов» и «Лунный вальс», легкие, милые песенки «Я вся горю» и «Журчат ручьи».

В декабре 1939 года на экраны выходит фильм «Ошибка инженера Кочина» (режиссер А. Мачерет). После серии положительных персонажей Любовь Орлова появилась в образе пособницы шпиона Ксении Лебедевой. "Поклонники ее таланта возмущались: всенародная любимица – и в роли шпионки! Некоторые зрители считали, что в фильме снималась однофамилица знаменитой актрисы, чуть похожая на нее.

И еще одна необычная для Орловой роль – танцовщицы Паулы Менотти в картине «Дело Артамоновых», поставленной режиссером Г. Рошалем по одноименному роману М. Горького. Драматический талант актрисы находит и в этой небольшой роли значительное по мысли, реалистическое воплощение.

Во время войны Орлова играла в «Боевых киносборниках», давала концерты на фронтах и в тылу, в войсковых частях и госпиталях, на заводах и фабриках, в колхозах и совхозах.

В 1942 году Александров снял в Баку фильм о дружбе народов и любви: «Одна семья». Киногруппа работала днем и ночью, люди спали в павильонах по три-четыре часа в сутки: хотели закончить картину как можно скорее: верили в то, что она нужна зрителям. Но фильм явно не получился, и Орлова о нем предпочитала не вспоминать.

После войны Любовь Петровна продолжала работать в кино и на концертной эстраде. Она пользовалась поистине всенародной любовью.

В фильме «Весна» (1947) Орлова сыграла сестер-близнецов – жизнерадостную, веселую актрису Веру Шатрову и суровую, недоступную ученую Ирину Никитину. И в обеих ролях легко улавливались черты тех, полных тонкого лиризма, образов, которые она создала в музыкальных кинокомедиях, ставших классикой киноискусства. На Венецианском фестивале Любовь Орлова и Ингрид Бергман разделили премию, присуждаемую лучшей актрисе года.

В следующей картине «Встреча на Эльбе» (1949) Орлова исполнила роль американской разведчицы Джанет Шервуд. В фильмах «Мусоргский» (1950) и «Композитор Глинка» (1952) она создала мягкие, прочувствованные образы русских женщин: в первом – обаятельной певицы Платоновой, во втором – добрейшей Людмилы Ивановны, сестры Михаила Ивановича.

Владевшая тремя языками, элегантная Орлова в сопровождении мужа часто бывала за границей. В 1953 году с делегацией сторонников мира супруги посетили США. Поездка была насыщена встречами, докладами, брифингами…

Орлова и Александров были знакомы с Чарлзом Чаплиным, Фернаном Леже, Пабло Пикассо, Ренато Гуттузо, Эдуардо де Филиппо, Жан-Полем Сартром, Питером Бруком и другими корифеями западной культуры.

В 1949 году Любовь Петровна возвращается в театр. На сцене Театра имени Моссовета она играла Джесси Смит в спектакле «Русский вопрос» по пьесе К. Симонова. Режиссер Юрий Завадский отмечал: «Орлова никогда не надеется на дар, отпущенный ей природой. Она продолжает работать, шлифовать свое мастерство. Требовательность к

себе позволяет ей быть требовательной и к другим – своим партнерам, режиссерам. Настоящий талант неисчерпаем. И Любовь Орлова всегда остается восхитительно неповторимой».

Среди запоминающихся театральных ролей актрисы: Лидия («Сомов и другие»), Нора («Кукольный дом»), Патрик Кемпбелл («Милый лжец»), Лиззи Мак-Кей («Лиззи Мак-Кей»), Этель Сэвидж («Странная миссис Сэвидж»). По мнению критиков, «все созданные ею в театре образы отличались яркостью и полнотой жизненных красок, исторической достоверностью, высоким мастерством перевоплощения, которое было ей присуще всегда».

Жан-Поль Сартр, побывавший летом 1962 года на 400-м представлении своей пьесы в Театре имени Моссовета, заявил журналистам: «Меня особенно восхитила талантливая игра Любови Орловой. После представления я сказал актрисе, что я в восторге от ее игры. Это не был пустой комплимент, – подчеркнул писатель. – Любовь Орлова действительно лучшая из всех известных мне исполнительниц роли Лиззи Мак-Кей».

Орлова любила отдыхать на даче в подмосковном Внуково. Здесь жили Василий Лебедев-Кумач, Исаак Дунаевский, Леонид Утесов, Фаина Раневская, Иосиф Прут… У всех по гектару земли, большие добротные дома. На участке Игоря Ильинского играли в теннис.

Среди близких знакомых Орловой были балетмейстер Галина Шаховская, семья Анисимовых-Вульф, Раневская. Казалось бы, трудно вообразить что-либо более непохожее: Раневская и Орлова. Но они были в прекрасных отношениях.

Любовь Петровна сделала, казалось бы, невозможное: сыграла – в «Странной миссис Сэвидж» – после Раневской. Исполнить роль Фаины Григорьевны с таким успехом, как Орлова, дело просто невероятное. Да, это была другая Сэвидж, не обладавшая мощью Раневской, но зато более беззащитная, трогательная…

В начале 1970-х Александров приступил к съемкам фильма «Скворец и Лира» о судьбе двух советских разведчиков (их играли Александров и Орлова). Хотя многие сцены фильма и были сняты, он остался незавершенным. Годы брали свое…

В начале 1975 года в среде творческой интеллигенции все чаще с большой тревогой из уст в уста передавали весть о тяжелой болезни Любови Петровны. Ее болезнь именовали неизлечимой. Незадолго до ее смерти Александров приехал в больницу, вошел в палату и услышал то, чего не слышал от жены никогда. Любовь Петровна сказала: «Как вы долго…» Это был единственный упрек за всю жизнь. Они всегда обращались друг к другу на «вы». И никогда не писали писем: надолго не расставались.

В день рождения Александрова, 23 января 1975 года, Любовь Петровна Орлова потеряла сознание, 26-го ее не стало.

ЧЕРКАСОВ НИКОЛАЙ КОНСТАНТИНОВИЧ (1903—1966)

Русский актер театра и кино. Среди ролей: Петр Первый («Петр Первый»), Иван Грозный («Великий государь»), Мичурин («Жизнь в цвету»), Хлудов («Бег»), Осип («Ревизор») и др. Снимался в фильмах: «Депутат Балтики»,

«Петр Первый», «Александр Невский», «Иван Грозный», «Дон Кихот», «Все остается людям» и др.

Николай Константинович Черкасов родился 27 июля 1903 года в Петербурге, в семье железнодорожного служащего Константина Александровича Черкасова. С детства Коля был увлечен музыкой. По вечерам мать, Анна Андриановна, играла на рояле. Отец водил его в оперу и на симфонические концерты. Еще подростком Черкасов услышал Ф.И. Шаляпина – и образ Бориса Годунова остро и сильно запечатлелся в его сознании.

В 1919 году Николай вышел на сцену Мариинского театра – в качестве статиста он появлялся в нескольких картинах спектакля «Борис Годунов», в котором блистал Шаляпин.

Черкасов подал заявление в Военно-медицинскую академию и одновременно поступил на курсы мимистов при Мариинском театре. Семье жилось трудно, и надо было искать возможность приработка. В качестве пианиста Николай играет на молодежных вечеринках, участвует в спектаклях Большого Драматического театра.

23 июля 1919 года Черкасов получил первый театральный контракт: он был принят мимистом третьей категории в Мариинский театр. Молодой артист исполнял эпизодические роли, его также занимали в балетах – сначала в массовых сценах, а затем в отдельных эпизодах.

В 1920 году Черкасов был также включен в состав Студии молодого балета. Вначале он играл характерные мимические роли в классических балетах – например, отца Колэна в «Тщетной предосторожности», брамина в «Баядерке», злого гения в «Лебедином озере» Чайковского, наконец, Дон Кихота в одноименном балете. Затем начал выступать в комических характерных танцах. Балетмейстеры отмечали его несомненный талант. В «Фее кукол» Черкасов исполнял негритянскую пляску и всегда бисировал ее по требованию зрителей. В печати появились лестные отзывы. После «Двенадцатой ночи» его отметили как «вполне готового актера-эксцентрика с большой техникой».

Осенью 1923 года Черкасов поступил в Ленинградский институт сценических искусств, на драматическое отделение. Чуть позже студенты поставили веселый пародийный номер «Танцевальное трио – Пат, Паташон и Чарли Чаплин». Чарли Чаплина изображал Петр Березов, Паташона – Борис Чирков, а роль Пата досталась Николаю Черкасову.

Трио получало множество приглашений и чуть ли не ежедневно появлялось на различных клубных вечерах, а затем и на профессиональной эстраде, – иногда по три-четыре раза в день. Нина Николаевна Вейтбрехт, студентка отделения истории искусств, впервые увидела Черкасова именно в образе долговязого Пата во время выступления в Саду отдыха. Через несколько дней они познакомились на студенческой вечеринке. «Как вы непохожи на вашего Пата!» – удивилась девушка. Черкасов улыбнулся в ответ: «Если бы вы знали, сколько времени я трачу, чтобы быть похожим на него!» В ноябре 1930 года они поженились, а следующей весной в семье родилась дочка.

По словам самого Черкасова, его путь как профессионального актера драмы начался на сцене ленинградского Театра юных зрителей. К тому времени у Черкасова сложилась репутация актера-эксцентрика, он уже сыграл несколько эпизодических киноролей – парикмахера Шарля в немом фильме «Поэт и царь» (1927), клоуна в «Его превосходительстве», Пата в «Моем сыне». Огромное впечатление на него произвела книга К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», которая бесконечно обогатила его, опрокинула многие его представления. Бессменный руководитель ТЮЗа Александр Александрович Брянцев сразу же дал Черкасову главную роль в новой постановке – в «Дон Кихоте» (1926).

В марте 1929 года актеру предложили перейти из ТЮЗа в театр «Мюзик-холл». После недолгих колебаний Черкасов согласился. Одной из причин такого решения была материальная. После смерти отца Черкасов помогал матери, сестре, продолжал заботиться о собственной семье. В «Мюзик-холле» платили все-таки вдвое больше, чем в ТЮЗе. Но вскоре он понял, что не мыслит свое существование без драматического театра и кино.

Весной 1931 года Черкасов переходит в Ленинградский театр «Комедия». Как драматический актер, он сыграет в нескольких пьесах классического и современного репертуара.

Его первая относительно большая работа в звуковом кино – роль Коли Лошака в фильме «Горячие денечки» Зархи – изобиловала смешными подробностями, забавными трюками.

Режиссер Вайнштok предложил ему сняться в «Детях капитана Гранта». Неутомимого путешественника, географа Паганеля Черкасов играл с радостью, поскольку с детства любил этого героя Жюля Верна. В фильме он исполнил знаменитую песенку Паганеля «Капитан, капитан, – улыбнитесь!..»

В 1934 году Черкасов поступает в труппу Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина. Его первая роль Сенечки Перчаткина в водевиле В. Шкваркина «Чужой ребенок» строилась на одной эксцентрике. Но уже в следующем спектакле «Вершины счастья» по пьесе Дос Пассоса он убедительно сыграл сыщика Айка Ауэрбаха. Среди его последующих ролей: монах Варлаам («Борис Годунов»), Осип («Ревизор»), Крогстедт («Нора»), Буланов («Лес»)…

Черкасов давно мечтал о роли Петра I. И когда на студии «Ленфильм» собирались экранизировать роман А.Н. Толстого «Петр Первый», он обратился со своим предложением к руководителям киностудии. В ответ постановщик фильма режиссер В.М. Петров воскликнул: «Ряшку для этого нужно иметь!», и предложил Черкасову сыграть главного противника петровских преобразований, царевича Алексея. Выбор Петрова был неожидан и для окружающих и для самого актера. Но, поразмыслив, Черкасов согласился.

Прочитав сценарий, Черкасов засел за книги. Он внимательно изучал огромные фолианты, углублялся в исторические исследования, долго рассматривал старинные гравюры и портреты петровских времен. Создавая образ царевича Алексея, Черкасов видел в нем человека, не лишенного характера, активных волевых черт. При просмотре отснятого материала будущего фильма А.Н. Толстой отметил верность и, главным

образом, полноту характеристики Алексея. Это было высшей похвалой для молодого актера.

Когда начались съемки второй серии фильма, Черкасову предложили роль Петра I в спектакле Театра им. А.С. Пушкина. «По вечерам я играл в театре Петра I, а по утрам снимался в роли царевича Алексея, так что товарищи мои надо мной подтрунивали, сложив шутливое двустишие: „С утра и до утра – то Алексея, то Петра“», – вспоминал Черкасов.

В перерыве между съемками режиссеры Зархи и Хейфиц вручили ему сценарий нового фильма «Беспокойная старость». Быстро прочитав его, Черкасов решил сделать все возможное и невозможное, чтобы получить роль профессора Полежаева, хотя тому по сценарию было семьдесят пять лет, а ему лишь тридцать два. Первая проба на роль ученого получилась неудачной. Черкасов добился повторных проб и был утвержден на роль.

Образ профессора Полежаева был навеян образом великого ученого К.А. Тимирязева. Черкасов изучал его биографию, знакомился с его статьями и письмами, стремясь понять его внутренний мир, его психологию. Николай Константинович вспоминал: «Играя Полежаева как мудрого старика, человека с глубоким, ясным умом и несколько „беспокойным“ характером, я вместе с тем старался раскрыть его необычайную душевную молодость, показать его несвободным от чисто юношеских и даже эксцентрических повадок… Постепенно я настолько сжился с образом профессора Полежаева, что естественно, непринужденно мог показать его в любой ситуации – показать, например, как он занимается гимнастикой или танцует мазурку в день своих именин, как ищет завалившуюся за шкаф книгу, как беседует с дворником у ворот своего дома».

Премьера «Депутата Балтики» состоялась 1 января 1937 года в Ленинградском Доме кино и вызвала бурю восторга. Черкасов опроверг все сомнения и недоумения. Его профессор стал классической ролью отечественного кино. На Международной выставке в Париже фильм был удостоен «Гран при».

1 декабря 1938 года на экраны вышла картина С. Эйзенштейна «Александр Невский» с Черкасовым в главной роли. И вновь о работе актера заговорили как об открытии, созвучном времени. Черкасову удалось раскрыть все богатство характера легендарного полководца – сложного, сильного, волевого, вобравшего в себя лучшие черты могучего русского народа.

В апреле следующего года зрители увидели еще один фильм с его участием – «Ленин в 1918 году». Черкасов создал достоверный образ писателя Алексея Максимовича Горького. Роль небольшая, но запоминающаяся.

Летом в семье Николая Константиновича случилось горе – умерла новорожденная дочь. Чтобы приглушить боль, Черкасовы отправляются в гастрольную поездку на Дальний Восток. Задушевные встречи со зрителями, а главное – забота, внимание, любовь мужа помогли Нине Николаевне пережить трагедию.

В начале 1941 года в семье родился сын Андрей. В августе Академический театр драмы эвакуировался в Новосибирск, вместе с ним уехали Черкасов, его жена и сынишка. Старшая дочь осталась в Ленинграде (она погибнет во время блокады вместе с тестем Черкасова).

На новом месте Николай Константинович создал концертную бригаду из артистов своего театра и поехал с гастролями на корабли Балтийского флота. Через несколько месяцев в Новосибирск из Алма-Аты, где работала Центральная объединенная киностудия, пришло письмо от Эйзенштейна. Режиссер предложил Черкасову роль Ивана Грозного.

Съемки начались в 1943 году. Черкасов видел в своем герое прежде всего гениального государственного деятеля, полководца. «Мужественный, величавый, волевой образ Ивана Грозного, бесстрашного в борьбе за высшие интересы государства, насыщенный сложным психологическим содержанием, поставленный в острые по своему драматизму положения, в ситуации подлинного трагического характера, с первых же дней работы над ролью поглотил все мое внимание и силы», – писал актер.

28 октября 1944 года состоялся просмотр первой серии фильма на большом художественном совете. Сталин остался ею доволен.

На волне успеха киногруппа Эйзенштейна приступила к работе над продолжением картины. Но судьба ее оказалась печальной.

Во время приема в Кремле 25 февраля 1947 года Сталин сказал Эйзенштейну и Черкасову, что излишняя торопливость в таком деле не нужна и очень важно, чтобы картина была сделана в стиле эпохи, в соответствии с исторической правдой. На следующий день после беседы в Кремле Н. Черкасову было присвоено звание народного артиста СССР. С. Эйзенштейн же через несколько месяцев умер, что не позволило переделать картину.

Весной 1946 года состоялась первая заграничная поездка Черкасова – в составе делегации деятелей советской кинематографии он вылетел в Чехословакию на фестиваль советских фильмов. Через несколько месяцев режиссер Григорий Александров предложил ему роль Громова в картине «Весна» (1947).

Во время съемок Николай Черкасов вместе с Григорием Александровым и актрисой Любовью Орловой попал в серьезную аварию. Несколько дней он провел в пражской больнице Однажды в его палату заглянула старушка и спросила с улыбкой: «Не здесь ли лежит профессор Полежаев?» Посетительница протянула актеру букет цветов, к которому был привязан небольшой пряник в форме сердца. Николай Константинович был очень тронут таким вниманием…

На рубеже 1940—1950-х годов Черкасов снимался в основном в историко-биографических картинах: «Адмирал Нахимов» (1946), «Пирогов» (1947), «Академик Иван Павлов», «Александр Попов», «Счастливого плавания» (все – 1949), «Мусоргский», «Жуковский» (оба – 1950), «Белинский» (1951), «Римский-Корсаков» (1953), «Они знали Маяковского» (1955). Герои Черкасова никогда не были похожи один на другого, так же как и не были похожи на самого актера, – и в этом великое искусство Черкасова, искусство перевоплощения.

В трех фильмах – «Александр Попов», «Счастливого плавания» и «Мусоргский» он исполнял главные роли.

«Играя роль Попова, – писал Черкасов, – я прежде всего стремился показать человека ясного светлого ума и сильного, зоркого научного предвидения – светоча технического мышления, подарившего человечеству гениальное открытие и утвердившего приоритет нашей отечественной науки».

За роль воспитателя суворовцев Левашова из «Счастливого плавания» Черкасову была присуждена пятая по счету Сталинская премия (1950).

Работая над образом Стасова в фильме о Мусоргском, Черкасов прекрасно использовал свои пластические и голосовые возможности, ибо его героя называли «Владимиром громогласным». Роль Стасова – бесспорная удача актера.

В Академическом театре драмы Черкасов с успехом играл в спектаклях «Великий государь» (Иван Грозный), «Жизнь в цвету» (ученый И.В. Мичурин), «Борис Годунов» (Варлаам), «Ревизор» (Осип), «Гражданин Франции» (ученый Дюмон-Тери)…

Черкасов вел большую общественную работу и, как член Советского комитета защиты мира, часто выезжал за рубеж. Его избирали депутатом Верховного совета СССР, он был одним из основателей Союза кинематографистов СССР, заместителем председателя Всероссийского театрального общества.

В 1952 году вышла книга Черкасова «Записки советского актера», снискавшая большой успех у читателей. Получив гонорар, он построил небольшой дом на Карельском перешейке в дачном поселке Комарово. От его квартиры на Кронверкском проспекте туда можно было добраться на машине всего за полчаса. Соседями Черкасовых по даче были Шостаковичи.

В марте 1956 года Черкасов снимается в главной роли у Григория Козинцева в фильме «Дон Кихот». Есть что-то странное, а может быть, закономерное, что всю свою жизнь Черкасов не расставался с «рыцарем печального образа». Впервые он сыграл эту роль в эпизоде в опере Массне, затем исполнял партию Дон Кихота в балете Минкуса. Позднее Черкасов играл Дон Кихота в спектакле ТЮЗа, в постановке, насыщенной музыкой, пением и танцами. Ему довелось также появиться в роли «рыцаря печального образа» на сцене Театра им. Пушкина, где гротеск и некоторая эксцентричность сочетались с глубокой психологической разработкой характера.

И наконец последний, пятый «Дон Кихот» Черкасова. «С мыслями о нем я ложился спать, с мыслями о нем я просыпался», – писал актер. Ежедневные съемки по двенадцать—четырнадцать часов в день проходили в Старом Крыму, где днем градусник зашкаливал за пятьдесят градусов! Латы Дон Кихота раскалялись так, что Николай Константинович порой шутил: «Никто не хочет на мне пожарить яичницу?»

Фильм «Дон Кихот», вышедший на широкий экран весной 1957 года, был восторженно встречен зрителями. Картина демонстрировалась на международном кинофестивале в канадском городе Статфорде. За исполнение роли Дон Кихота Черкасову была присуждена премия «Лучшему актеру».

27 июня 1958 года состоялась премьера спектакля «Бег» по пьесе М. Булгакова, в котором Черкасов создал образ Хлудова. В ноябре следующего года актер сыграл роль уральского академика Федора Алексеевича Дронова в спектакле по пьесе С. Алешина «Все остается людям». «Я убежден, что мой Дронов совсем не обязательно должен называться академиком, – писал актер. – Он мог бы быть и шахтером, и председателем колхоза, и врачом. Важно, что всюду он был бы личностью исключительной. Не „одним из многих“, а одним из немногих, тем, кто ведет за собой, а не стремится затеряться в толпе».

В 1962 году кинорежиссер Натансон перенес эту пьесу на широкий экран. Главную роль, конечно, исполнил Черкасов.

К тому времени здоровье актера заметно ухудшилось. Последние годы его мучила астма. Несмотря на это он продолжал выходить на сцену Академического театра драмы.

Однажды на производственном совещании администрация театра, испытывающая затруднения с заработной платой, решила отправить на пенсию двух актеров. Черкасов сказал, что лучше уж уволить его, поскольку он получает значительно больше. 1 августа 1965 года был подписан приказ «Об освобождении Черкасова Н.К. от работы в связи с переходом на пенсию».

Увольнение было для него тяжелым ударом. В 1965 году он все же съездил в Лондон. В мае следующего года нашел в себе силы провести отчетно-выборную конференцию Ленинградского отделения ВТО. В августе его вновь положили в больницу. 14 сентября 1966 года Черкасов скончался.

«С точки зрения профессиональной он был уникален, – считает народный артист СССР И. Горбачев. – Ему была по силам и высокая трагедия – я помню сцену смерти сына Грозного в „Великом государе“, мурашки по коже бегали. И роли комические. Например, Осипа в „Ревизоре“ он играл так, что мы, актеры, от смеха удерживались с трудом. А танцевал как! Показывал нам, как в юности изображал Пата… Это умение видеть в жизни и трагическое, и комическое, видеть и донести до зрителей – качество редкостное. Черкасов – представитель истинно русской школы драмы: исповедальной и самосгорающей. Он отдавался роли весь. Задыхался на сцене от ярости, если это надо, и это была его, черкасовская ярость, переплавленная в тот или иной характер».

ГИЛГУД ДЖОН АРТУР
(1904—2000)

Английский актер и режиссер. Известен как один из величайших исполнителей ролей шекспировского репертуара. Играл множество ролей в театральных постановках в пьесах Чехова, Шеридана, Шоу, Конгрива. Снимался в фильмах «Юлий Цезарь», «Ричард III», «Убийство в Восточном экспрессе», «Провидение», «Калигула», «Артур» (премия «Оскар»), «Ганди» и др.

Тесные родственные узы связывают Джона Гилгуда со знаменитым театральным «кланом» Терри. Он – внучатый племянник Эллен, Мэрион и Фреда Терри, родной внук Кэт Терри и двоюродный племянник Гордона

Крэга. Дед Гилгуда был англичанином, но женился на польке, дочери знаменитой некогда актрисы Ашпергер. Сын Адама Гилгуда последовал примеру своего отца и тоже взял жену из актерской среды, но уже не из польской, а из английской. Он женился на дочери актрисы Кэт Терри, родной сестры знаменитой Эллен. От этого брака 14 апреля 1904 года родился Артур Джон, будущий сэр Джон Гилгуд.

В детские годы Гилгуд рисовал декорации и мечтал стать театральным художником. «Я был помешан на театре, – писал впоследствии Гилгуд. – Я надеялся, что мне удастся пойти по стопам моего двоюродного дяди Гордона Крэга, сына Эллен Терри, книги и рисунки которого так восхищали меня».

Когда пришло время поступать в Оксфордский университет, Гилгуд провалился, но зато успешно выдержал вступительный экзамен в театральную школу леди Бенсон.

«Университетами» Гилгуда стали подмостки различных театров. В 1921 году он впервые ступил на сцену театра «Олд Вик», где сыграл маленькую роль герольда в шекспировском «Генрихе V». Полгода спустя Гилгуд получил свой первый ангажемент. Филлис Нилсен-Терри (двоюродная тетка) решила поддержать родственника и пригласила его в гастрольную поездку с пьесой Фейгена «Колесо».

Вскоре, будучи учеником королевской Академии театрального искусства, Гилгуд, благодаря хлопотам матери, был приглашен участвовать в спектакле «Из жизни насекомых» братьев Чапек, поставленном Плейфером в лондонском театре «Риджент».

По окончании Академии Гилгуд был принят в труппу, которую Фейген набирал для Оксфордского театра «Плейхаус». Ближайший сезон он провел в знаменитом университетском городе. Молодой актер играл в пьесах Конгрива, Шеридана, Уайльда, Ибсена, Шоу, Чехова, Пиранделло, Синга.

В 1924 году Гилгуд вернулся в Лондон. Крупный английский режиссер сэр Барри Джексон рискнул пригласить его на главную роль в спектакле «Ромео и Джульетта». Критиков поразил, главным образом, возраст актера. Девятнадцатилетний Ромео на лондонской сцене – это был редкий случай!

Гилгуд играл в коммерческих театрах лондонского Вест-Энда, ездил в гастрольные поездки по Англии и за границу, неоднократно получал приглашения в труппу «Олд Вик». Ему доводилось работать с выдающимися режиссерами: Грэнвилл-Баркером, Тайроном Гатри, Федором Комиссаржевским.

В 1924 году произошла первая встреча Гилгуда с чеховской драматургией – он получил приглашение сыграть Петю Трофимова в «Вишневом саде». Спектакль ставил известный режиссер Фейген в Оксфорде, он вызвал интерес и был затем перевезен в Лондон. Год спустя Гилгуд играл Константина Треплева в «Чайке», которую поставил А. Филмер в «Артс тиэтр».

С самого начала Гилгуд зарекомендовал себя как актер эмоционального плана. Интенсивное переживание, раскрытие мощного чувства давались ему относительно легко. Однако движение, пластика оставались его слабой стороной и приносили ему немало огорчений.

Гилгуд понимал необходимость совершенствования. Он никогда не относил отсутствие успеха за счет каких-то внешних обстоятельств, невезенья. Может быть, ни один актер его поколения не работал над собой с таким упорством, как Джон Артур.

В 1929 году Гилгуд все-таки принял приглашение руководства «Олд Вика». Первые два сезона прошли для Гилгуда в крайнем напряжении творческих сил. Началось интенсивное и глубокое «вхождение» в Шекспира. В течение нескольких месяцев Гилгуд сыграл роли Ромео («Ромео и Джульетта»), Ричарда III («Ричард III»), Оберона («Сон в летнюю ночь»), Макбета, Гамлета, Орландо («Как вам это понравится»), Антония («Антоний и Клеопатра»), Хотспера («Генрих IV»), Бенедикта («Много шума из ничего»), Мальволио («Двенадцатая ночь»), Просперо («Буря»), короля Лира. Параллельно Гилгуд исполнил ряд ролей в пьесах Мольера и Шоу.

Начиная с первых лет работы на сцене Гилгуд снялся в пяти фильмах. Первый – «Кто этот человек?» был экранизацией «Даниэля», с которым Сара Бернар в последний раз выступала в Лондоне. Действие пьесы сосредоточивалось вокруг образа Даниэля, маньяка-морфиниста, которого и сыграл Гилгуд. Вторым его фильмом был боевик Эдгара Уоллеса «Загадка новой булавки», а третий, «Оскорбление», был экранизацией пьесы Яна Фабрициуса (это был его первый звуковой фильм). В 1930—1940-х годах Гилгуд снимался редко.

Работа в театре «Олд Вик» сделала его «шекспировским» актером. У себя на родине он прославился как Ричард III. Молодым актерам, даже талантливым, редко удавалось уйти из-под влияния «гилгудизма». Майкл Редгрейв в своей книге о театре вспоминает, например, об изнурительной борьбе с влиянием Гилгуда, через которую ему пришлось пройти, когда он работал над ролью Ричарда III. В конце концов ему удалось преодолеть это влияние, но не полностью, «…многое и осталось, – говорит Редгрейв, – в чем я отдаю себе отчет и чего не собираюсь менять. Например, Гилгуд с таким блеском фразировал и интонировал речь Ричарда в сцене поединка, когда он изгоняет Болингброка и Моубрея, что я не вижу, как это можно было бы сделать лучше».

Международную известность принес Гилгуду Гамлет. Впервые он сыграл роль датского принца, когда ему исполнилось всего двадцать пять лет. В театре господствовало старинное убеждение, что молодому актеру с Гамлетом не справиться.

Голос Гилгуда считается одним из «чудес» английского театра. «Чудо» это – результат огромного труда, и прежде всего труда интеллектуального. Актер никогда не позволял технике взять власть над собой. В его исполнении «Гамлета», несмотря на астрономическое число сыгранных спектаклей, техника не подавляла творческого начала.

Играя спектакль в двадцатый, пятидесятый, сотый раз, он, по свидетельству современников, играл его словно впервые. Гамлет в исполнении Гилгуда был не просто удачной работой выдающегося мастера. Он был явлением эпохи, ролью поколения. Его Гамлет – утонченный, изящный, находящийся в глубоком разладе с самим собой, выражал настроения поколения «потерянных» или «обманутых», сложившегося после Первой мировой войны.

За Гилгудом закрепилась слава одного из лучших шекспировских актеров современности. Не проходило года, чтобы Гилгуд не сыграл одну, две, три шекспировские роли. Он играл в «Олд Вике», в Стратфордском театре, в театрах Вест-Энда, совершал турне по английской провинции, выступал в крупнейших театрах Европы и Америки. Английские критики любят говорить, что Гилгуд «переиграл всего Шекспира».

В 1934 году Александр Корда предложил ему сыграть роль Гамлета в кино. Гилгуд отклонил это предложение, поскольку считал кино недостаточно выразительным средством для показа ролей из произведений Шекспира. Правда, впоследствии он сожалел об этом.

В 1935 году Гилгуд предложил Лоренсу Оливье роль Ромео в своей постановке, оставив за собой роль Меркуцио. Спектакль имел огромный успех, но Гилгуд и Оливье были не вполне удовлетворены. Ромео недоставало поэтичности, Меркуцио был лишен необходимого динамизма, энергии, пластичности. Через шесть недель они обменялись ролями. Спектакль значительно выиграл. Никогда еще «Ромео и Джульетта» не имели такого успеха на лондонской сцене. 189 вечеров подряд зрители заполняли зал «Нью тиэтр», чтобы послушать голос Гилгуда, звучавший словно не со сцены, а откуда-то издалека. И прекрасные шекспировские стихи будто плыли в воздухе и таяли в вышине. Мир Гилгуда – Ромео был миром поэзии и любви. Как справедливо заметил один английский критик, «этот Ромео видел в монологе о королеве Маб гораздо больше, чем мог предположить Меркуцио». Историк английского театра Кросс писал, что Гилгуд был лучшим из тех двадцати Ромео, что ему довелось видеть на сцене. И с этим никто не спорил.

В 1936 году Гилгуд опять встретился с Комиссаржевским, который ставил «Чайку» в «Нью тиэтр». Гилгуд получил роль Тригорина. На этот раз совместная работа увенчалась заслуженным успехом.

Драматургия Чехова и режиссура Комиссаржевского научили Гилгуда многому. «В двадцатых и тридцатых годах работа над Чеховым, – вспоминает Гилгуд, – явилась для нас как бы открытием новой формы, подобно тому, как в последние годы молодые актеры открывают новую форму, в драматургии „театра абсурда“».

Гилгуд рассказывал, что Комиссаржевский научил его «не гнаться за очевидными эффектами и показной театральностью, не поддаваться соблазну пускать пыль в глаза, а играть „изнутри“, то есть раскрывать характер персонажа и вживаться в атмосферу и общий колорит пьесы. До начала работы с Комиссаржевским, – говорил Гилгуд, – я всегда бил на эффект, впадая то в романтический, то в истерический тон, и даже в таких ролях, как Дайен Энтони в „Великом боге Брауне“ и Константин Треплев в чеховской „Чайке“, изображал издерганных молодых людей, с виду мало отличавшихся от меня самого».

В мае 1940 года Гилгуд впервые сыграл Просперо в шекспировской «Буре», поставленной театром «Олд Вик». Гилгуд начал с того, что разрушил устойчивую ассоциацию «старость – мудрость». Его Просперо был мудр, но не стар. Напротив, Гилгуд играл человека в расцвете физических и духовных сил. Его Просперо утратил родину, власть, богатство, положение, но сохранил силу духа, волю, энергию. В образе,

созданном актером, было нечто такое, что театральный рецензент «Дейли телеграф» назвал «вызывающей дерзостью». «Как иначе, – писал он, – можно назвать поведение человека, который, будучи лишен своего герцогства, начинает править духами природы, обращаясь с ними при этом, как с лакеями».

Спектакль игрался в год Дюнкерка и падения Франции. И не напрасно театральный обозреватель «Таймс» писал, что «Буря» в «Олд Вике» «куда ближе к нашим сегодняшним потребностям, чем любая трескучая драма с барабанным боем, ибо она помогает собрать разбегающиеся мысли и чувства англичан в некое глубокое единство».

В первый раз Гилгуд сыграл Лира в 1930 году в театре «Олд Вик». Актер был недопустимо молод для этой роли: двадцать шесть лет. Об актере, которому удалось передать шекспировскую мощь характера Лира, английские критики говорят: «Да, это дуб!» Критики полагали, что гилгудовский Лир «пока еще не дуб», но все же находили в его работе «что-то многообещающее».

Десять лет спустя, весной 1940 года, Тайрон Гатри, стоявший тогда во главе театра «Олд Вик», предложил Гилгуду еще раз попытать свои силы в «Лире». Ставить спектакль пригласили Грэнвилл-Баркера. Вероятно, его Лир 1940 года был наиболее сбалансированным. Король и человек проступали в созданном им характере в точной соизмеренности. Образ приобрел должную мощь, и никто уже не осмеливался сказать, что он «еще не вполне дуб».

Не остался Гилгуд в стороне и от попыток экранизации Шекспира. Правда, произошло это уже после войны. В 1952 году он принял приглашение голливудской фирмы «Метро-Голдвин-Майер» участвовать в экранизации «Юлия Цезаря». В этом фильме он снимался в роли Кассия. Кроме того, он исполнил роль герцога Кларенса в знаменитом фильме Лоренса Оливье «Ричард III».

Заслуги Джона Артура Гилгуда были отмечены английской королевой. В 1953 году актер получил рыцарский титул.

Подобно многим талантливым актерам, жизнь которых целиком сосредоточена на театре, Гилгуд рано начал испытывать стремление к режиссуре. Еще совсем молодым человеком он поставил «Ромео и Джульетту» в Оксфордском драматическом обществе. В 1932 году ему уже была доверена постановка «Венецианского купца» на сцене театра «Олд Вик». Как и в актерской своей работе, Гилгуд-режиссер тяготел к классике, и в первую очередь к Шекспиру. В разное время, в разных театрах он поставил «Макбета», «Много шума из ничего», «Двенадцатую ночь», «Ромео и Джульетту», «Короля Лира», «Ричарда III» и т.д. Многие из этих трагедий и комедий он ставил неоднократно. Так, например, известны четыре его постановки комедии «Много шума из ничего».

Разумеется, Гилгуд не исключительно «шекспировский» режиссер. Он ставил Конгрива, Отвея и Шеридана, Уайльда и Моэма, пьесы современных драматургов, включая Ануйя и Грэма Грина. Тем не менее работа над классиками и Шекспиром образует главную часть его режиссерского опыта.

«Когда я ставлю пьесу и сам играю в ней, – рассказывал Гилгуд, – я всегда поступаю так: на пробных гастролях в провинции, до того как мы

приезжаем в Лондон, я разрабатываю роли всех участников до мельчайших деталей, но свою роль провожу только в общих чертах. От этого несколько страдает аудитория и, видимо, участники спектакля. Но это неизбежно. Тем временем я репетирую с дублером, заставляя его отрабатывать роль по частям, а через несколько недель после начала гастролей устраиваю дополнительные репетиции, где дублер проводит всю роль целиком».

В 1954 году Гилгуд поставил «Вишневый сад». При этом он отказался от традиционного перевода пьесы Констанции Гарнетт и создал новый, более «разговорный» вариант. Спектакль сразу стал ближе к настоящему Чехову.

К концу пятидесятых годов Гилгуд почувствовал непреодолимое желание «привести своего Шекспира в порядок», обобщить накопленный опыт, подвести некоторые итоги. Так возник замысел его известной шекспировской программы «Век человеческий».

Для своей программы Гилгуд выбрал шестьдесят шекспировских отрывков из антологии профессора Д. Райленда. То были сонеты и монологи из разных трагедий, комедий и исторических хроник. Ромео, Ричард III, Кассио, Отелло, Гамлет, Просперо, Лир – таков далеко не полный перечень образов, показанных актером в «Веке человеческом». Все критики, писавшие об этом спектакле, отмечали поразительное мастерство перевоплощения, продемонстрированное Гилгудом.

Он показал свою шекспировскую программу в Лондоне в июле 1959 года. «Веком человеческим» вновь открылся «Куинз тиэтр», здание которого было разбомблено в годы Второй мировой войны. Спектакль вызвал огромный интерес у публики и восторг, смешанный с растерянностью, в рядах театральных критиков. Гилгуд читал блистательно. Один из критиков в приступе энтузиазма назвал его «величайшим из живых виртуозов чтения», которому «нет равных за стенами Дома Мольера. Впрочем, и в стенах тоже».

«Вишневый сад» 1961 года, в котором Гилгуд играл Гаева, имел прямую связь с постановкой 1954 года. Однако Сен-Дени и Гилгуд радикально пересмотрели традиционную для англичан концепцию спектакля. Они полностью отказались от прежнего понимания пьесы как трагикомедии, в центре которой стоят брат и сестра, не имеющие сил посмотреть в глаза действительности и порвать с прошлым. Даже Лопахин отодвинулся на второй план. Идейный акцент спектакля переместился. «Ключевыми» характерами стали Трофимов и Аня.

Постоянный контакт с чеховской драматургией вызвал у Гилгуда острый интерес к творчеству Чехова в целом, к личности и человеческой судьбе великого русского писателя. Гилгуд перечитал всю чеховскую прозу, существующую в английских переводах, познакомился с воспоминаниями современников Чехова.

В 1968 году Гилгуд создал образ Чехова в телевизионном спектакле по пьесе Л. Малюгина «Насмешливое мое счастье».

«Я старею, – говорил Гилгуд. – Поэтому мне, естественно, нелегко подавлять в себе известное пристрастие к театру моей юности и недовольство переменами, которые современность вызвала и неизбежно будет вызывать во всех отраслях театрального дела. Но я многому научился и, надеюсь, еще большему научусь у младшего поколения

драматургов, режиссеров и особенно актеров, с которыми я теперь впервые сталкиваюсь».

В 1960-е годы актер, чья игра уже казалась старомодной, взялся за современный репертуар, сыграв роли в пьесах Гарольда Пинтера и Грэма Грина. «И на сцене и вне ее я страдаю тремя пороками – чрезмерной импульсивностью, застенчивостью и равнодушием ко всему, что не имеет непосредственного отношения ко мне или к театру», – говорил Гилгуд.

Он все чаще снимается в кино. Гилгуд блистал в фильмах Линча, Вайды, Гринуэя, Аттенборо, Алена Рене. «Театр слишком утомителен в моем возрасте, – сетовал он. – Игра в кино не так утомительна, поэтому я с 70-х годов сосредоточиваюсь на нем». За свою более чем полувековую творческую жизнь Джон Гилгуд успел сняться в 88 художественных и телевизионных фильмах, среди которых более 20 – на шекспировскиетемы.

Кинозрители запомнили его по ролям в фильмах «Убийство в Восточном экспрессе» (1974), «Джозеф Эндрюс» (1976), «Провидение» (1977), «Калигула» (1977), «Человек-слон» (1980), «Дирижер» (1980), «Ганди» (1982). В 1981 году Джон Гилгуд получил «Оскар» за роль дворецкого в кинокомедии «Артур». Зрители позже могли видеть его в фильмах «Изобилие», «Книги Просперо».

После десятилетнего перерыва Гилгуд в 1988 году возвращается на сцену лондонского Уэст-Энда. Его последней блестяще исполненной ролью была роль старого Просперо в шекспировской «Буре» в постановке Питера Гринуэя.

Гилгуд продолжал появляться и на телевизионном экране. Он сыграл дедушку Скарлетт О'Хара в сериале по мотивам романа «Унесенные ветром» (1994) Маргарет Митчелл. Сэр Джон считает, что он великолепно играл и в телевизионной серии «Свидание с Брайдсхэд», собравшей миллионную аудиторию.

14 апреля 1994 года сэр Гилгуд отпраздновал свой 90-й день рождения. «Это счастье, что я еще могу работать, – говорил этот закоренелый холостяк. – Все друзья умирают до меня. Это очень удручает. Остаются лишь актерская работа, а также мое превосходное старое поместье в Бакингемпшире – это единственное место на земле, где царит мир». Он отказался от торжественной юбилейной церемонии в Вестминстерском аббатстве. В день рождения его можно было увидеть по английскому телевидению в пьесе «Сон в летнюю ночь» и услышать по радио в роли короля Лира. В его честь был переименован знаменитый лондонский театр «Глобус».

Кроме того, этот весьма занятой человек отвечал на письма, из одной только Германии ему присылали письма пять клубов поклонников его таланта. Гилгуд опубликовал четыре биографических тома. «Я могу писать только о театре, – скромничал юбиляр, – об остальном я просто ничего не знаю».

В 1996 году великому актеру был пожалован «Орден за заслуги» в качестве «личного дара» королевой Елизаветой II. Любопытно, что кавалерами этого ордена могут быть одновременно не более 24 человек. Сейчас среди них, в частности, – Маргарет Тэтчер, Нельсон Мандела. Место для Гилгуда, назвавшего награду «весьма неожиданной и весьма почетной», освободилось после смерти сэра Фрэнка Уиттла – «пионера

реактивных двигателей». В этом же году на экраны вышел фильм «Блеск» с его участием, в котором 92-летний актер исполнил одну из главных ролей.

В 1998 году Гилгуд снялся в нашумевшем фильме «Елизавета» о жизни двора британской королевы Елизаветы I.

Один из выдающихся британских актеров театра и кино сэр Джон Гилгуд скончался в мае 2000 года, на 97-м году жизни Его называли «последним великим рыцарем английского театра».

ГАБЕН ЖАН
(1904—1976)

Французский актер. Снимался в фильмах: «Бандера», «Славная компания», «Пепе Ле Моко», «Великая иллюзия», «Красавчик», «Набережная туманов», «Человек-зверь», «Буксиры», «Мегрэ расставляет силки», «Отверженные», «Героин», «Кот» и др.

Жан-Алексис Монкорже (Габен) родился 17 мая 1904 года в пригороде Парижа Мерьель. Его отец, Фердинанд Монкорже (по сцене Фердинанд Габен), был актером. Мать, Мадлен Пети, умерла рано.

Семья часто переезжала с места на место. «Я был сорванцом, для которого школа, к примеру, всегда напоминала тюрьму, откуда надо было убежать, чтобы не лишиться жизни. Я ненавидел учебу, и это во мне осталось надолго. Учеба была худшим из наказаний, а поскольку меня заставляли ходить в школу силой, я испытывал их немало, пока не ушел из нее в четырнадцать лет».

Отец видел его продолжателем актерской династии, но Габен-младший бросил школу вовсе не ради подмостков. Жан трудился на ремонте железнодорожного полотна, затем был курьером в Парижской компании электричества.

В 1923 году он пришел в труппу «Фоли Бержер» на роль статиста. И хотя Габен все еще не считал профессию актера своим призванием, после службы во флоте он вернулся на сцену.

Знакомство со звездой мюзик-холла, певицей Мистенгет, пригласившей его участвовать в своих спектаклях в «Мулен Руж», мало что изменило в творческой судьбе Габена. Он по-прежнему пел, танцевал, улыбался в парижском ревю. В 1927 году Жан в составе труппы гастролировал по Бразилии.

С появлением звука в кино стали экранизироваться оперетты. Некий Гаргур уговорил Габена пройти на пробы на студии «Жуанвиль-Ле-Пон». Это предложение было тем более кстати, что в новом спектакле «Приключения короля Позоля» в «Буфф-Паризьен» для Жана роли не нашлось.

В конце 1930 года Габен играл приказчика Гриво в экранизации оперетты «Каждому свое» режиссера Ганса Штейнхофа. «После двух или трех фильмов я заметил, что чем меньше меняется мое лицо, тем „правдивее“ я выгляжу, а при монтаже все те чувства, которые я стремился

передать, делались очевидными без всякой утрировки», – говорил актер.

Если и не все ранние ленты Габена, снятые на «предельной скорости», остались в памяти, то какие-то оказались не лишенными достоинств. «В первый раз я открыл Жана в „Сиреневом сердце“, – вспоминал режиссер Жан Гремийон. – Мы были в кино вместе с Рене Клером. Смотрели хороший фильм Литвака, но нас с Рене Клером больше всего поразила игра нового актера, Жана Габена. По правде говоря, он не „играл“, а жил на экране „естественной“ жизнью, но мы понимали, сколько надо работать и сочинять, чтобы добиться подобной „естественности“ и чтобы зритель не заметил этих трудов; его игра была новаторски проста и эффектна для того времени…»

На съемках «Прекрасной морячки» (1932) Жан познакомился с Мадлен Рено. В роли обманутого мужа и преданного друга Жан заслужил похвалы критики тех лет. «Он естествен, излучает доброту, снисходительность. Удивительно видеть, сколь много он извлекает из простого движения бровями, из пожатия плечами, из барабанящих по столу пальцев».

Для тех, кто не знал его, Жан казался грубым и невоспитанным. На самом деле Габен был сентиментальным человеком. Партнерши считали его «очаровашкой». Как и во времена «Фоли», он веселил и забавлял, был нежным и ухаживал за женщинами с деликатной неотступностью, задаривая их цветами.

Осенним вечером, во время обеда у друзей в Саннуа, Жан познакомился с молодой эффектной женщиной. Она танцевала обнаженной в «Казино де Пари» и «Аполло» под именем Дориан (на самом деле ее звали Жанной Мошен). 23 ноября 1933 года, на следующий день после похорон отца, Жан сочетался с ней браком. Церемония происходила в узком кругу и очень скромно. Сердце молодожена раздирали противоположные чувства – боль от потери и радость будущего, как он верил, счастья…

После того как страсть улеглась, Габена начала раздражать властность Дориан и ее стремление вести его дела. Супруги часто ссорились и терзали друг друга, вплоть до окончательного разрыва в июне 1940 года.

Габен в начале 1934 года начинает сниматься у режиссера Жюльена Дювивье. В фильме «Мария Шапделен» Жан играет роль одинокого траппера, в «Бандере» – Пьера Жильета, беглеца, человека вне закона, в «Голгофе» – Понтия Пилата. Дювивье буквально ухватился за волшебную способность Габена к «правдивости секунды».

В 1936 году Дювивье поставил «Славную компанию». Картина не нашла отклика у зрителей. «Мы все, а особенно я, верили в успех „Славной компании“, – рассказывал Жан Габен. – Нам казалось, что эта история рабочих, создающих кооператив, была именно тем, что людям захочется увидеть. Народный фронт был на подъеме. Речь шла о „поющем завтра“ и о „прекрасных надеждах“. И на тебе!»

Еще не закончился год, как выходит еще одна картина Дювивье с участием Габена – «Пепе Ле Моко» по роману Роже д'Ашельбе. Безусловно, эта гангстерская лента – веха в творчестве актера. Жан сыграл гангстера столь правдиво, что к нему стало обращаться множество проституток,

желавших «работать» на него. Кинокритик Сиклие писал: «Габен, довоенный, весь тут, целиком, с его добросердечием и вспышками гнева, с его физической неподдельностью и безотказной реакцией, с его миром загубленной жизни и неудавшихся побегов, миром, где женщина – всегда роковая – остается недостижимой мечтой…»

В 1936 году Габен начинает сотрудничать с Жаном Ренуаром – в модернизированной экранизации «На дне» Горького он сыграл Пепла. Режиссер вспоминал: «…Габен достигал вершин выразительности, когда ему не приходилось повышать голос. Актер громадного масштаба, он добивался величайших эффектов самыми простыми способами. Специально для него я придумал в фильме сцены, которые можно было сыграть шепотом. Мы не сомневались, что подобный стиль игры завоюет мир и появится легион шепчущих актеров. Но результаты этой моды не всегда удачны. Габен легким подрагиванием своего невозмутимого лица способен передать самые бурные чувства. Другому актеру пришлось бы вопить, чтобы добиться сходного эффекта. Жан потрясал зрителей, едва моргнув глазом».

Очевидно, что прежде всего общий вкус к радостям жизни, в частности к прелестям кухни, сблизил Габена и Жана Ренуара. Еще больше и глубже сближала их общая любовь к природе, к земле, к традиционным ценностям, а также чувство принадлежности к истинно французской культуре и осознание своих корней.

Следующая их совместная картина «Великая иллюзия» (1937) собрала ряд международных премий, в том числе в Венеции. Образ авиамеханика Марешаля, попавшего во время Первой мировой войны в плен к немцам, при всей своей простоте и скромности, – одна из вершин мирового киноискусства.

Теперь Жан Габен, что называется, нарасхват. Его приглашает Гремийон, снимавший «Красавчика». Герой картины, унтер-офицер, разбивает женские сердца, но затем губит свою жизнь за стойкой бара, терзаясь страстью к красивой потаскушке (ее играла Мирей Бален). В итоге он убивает свою мучительницу и обретает свободу.

После «Красавчика» Габен вместе с Мишель Морган разыграл трагическую историю любви в «Набережной туманов» (1938) Карне. Пресса назвала их «идеальной парой французского кино». Жан, солдат-дезертир, и Нелли обмениваются знаменитыми репликами: «Знаешь, у тебя чудесные глаза…» – «Поцелуй меня…» В то время они взволновали одних и шокировали других. И действительно, еще ни разу на экране женщина не осмеливалась потребовать от мужчины поцелуя с таким простым бесстыдством, с таким желанием в прекрасных глазах…

«Габен – это обнаженная истина, которую навязывает вам экран, – писала Морган в книге „Такими глазами“. – Он не играет своего героя, он живет в нем. Его естественность увлекает меня».

В следующем фильме Ренуара «Человек-зверь» (1938) Габен необычайно правдиво и искренне играет машиниста Лантье. Чтобы лучше понять своего героя, Жан научился водить локомотив. Картина имела небывалый успех как у публики, так и у прессы. Пьер Семар, генеральный секретарь Федерации железнодорожников, вручил актеру почетный диплом машиниста и традиционную масленку.

Популярность Жана Габена растет. Растут и его гонорары: перед войной он получал миллион франков за роль.

С простотой и сердечностью актер играл простых людей в картинах Марселя Карне. В одном из эпизодов фильма «День начинается» (1939) рабочий-формовщик (Габен) смотрится в зеркало и признает, что один глаз у него грустный, другой веселый. Такая противоречивость свойственна многим героям Габена – они обладают мужеством, но в то же время легкоранимы.

На съемочной площадке картины Гремийона «Буксиры» (1940) судьба снова свела его вместе с Мишель Морган. Для французов фильм этот был запоздавшим дуновением прежнего, утраченного времени. Мишель Морган в роли таинственной женщины, появляющейся невесть откуда во время бури и уходящей в неизвестность… Жан Габен – морской волк, переживший неожиданную любовь, заранее обреченную злым роком на трагический конец… Одинокие прогулки влюбленных по пустому пляжу, брошенный хозяевами дом в песчаных дюнах… Безумная стихия во время шторма… «Как соблазнителен мужчина, которого соблазняют, – я была покорена, – признается позже Мишель. – Мы лихорадочно стремились наверстать упущенное время. У нас его было так мало впереди! Но мы этого не знали». Эта любовь, которую, как все считали, они тайно переживали уже долгие месяцы, началась летом 1939-го…

В начале Второй мировой войны Габен оказался в Голливуде. Мишель Морган познакомила его с красивой белокурой танцовщицей Джинджер Роджерс. Затем Габен сошелся с Марлен Дитрих. Несомненно, немецкая актриса была влюблена в Габена. И в жизни Жана эта неординарная женщина значила очень много…

В Голливуде он успел сыграть в «Лунном приливе» Майо и в «Самозванце» Дювивье. В середине апреля 1943 года офицер-оружейник Габен получил назначение на корабль сопровождения «Элорн». В районе мыса Тенес на конвой напали вражеские самолеты. Габен чудом остался жив. Затем он служил инструктором в школе морских пехотинцев, затем командовал танком «Суффлер II». Самой дорогой наградой в своей жизни он считал орден «За боевые заслуги».

В 1946 году он вернулся в кино. Вместе с ним в фильме «Мартен Руманьяк» (1946) играла несравненная Марлен Дитрих. «Не могу сказать, что это был хороший фильм, хотя сценарий, когда мы его читали, нам нравился, – писала Дитрих. – Война только недавно окончилась, не хватало электричества, угля, продуктов… На сей раз уже Габен помогал мне в языке. Небрежный разговорный французский был здесь непозволителен. Габен учил меня стягивать слоги и сидел рядом с камерой, когда я играла сцену без него. Терпение его было достойно восхищения…»

Картина в прокате провалилась. Марлен вернулась в Голливуд. Габен женился на красавице Доминик Фурье, которая внешне напоминала Дитрих (ее даже принимали за младшую сестру голливудской звезды). Брак оказался удачным. Жан прожил с Доминик 27 лет, они воспитали сына Матиаса и двух дочерей – Флоранс и Валери.

В 1947 году Габен создает убедительный образ финансиста Люссака в картине Раймона Лами «Зеркало». Затем он снимается в фильмах «По ту

сторону решетки» (1948) Клемана, «Мария из Порта» (1949) Карне, «Легче верблюду…» (1950) неореалиста Дзампы. Габен был удивительно органичен и в сентиментальной истории Лакомба «Ночь мое царство» (1951). Его герой, машинист Раймон Пенсар, потерявший во время аварии зрение, находит духовную поддержку в католическом институте. На XII Венецианском кинофестивале Габен получил премию за лучшую мужскую роль.

Жан долго хранил верность черно-белому кино. В цвете он снимался неохотно, чаще – в костюмных, постановочных фильмах, таких как «Французский канкан» (1954), где он танцует, как в юности, или «Отверженные» (1957), в которых он играл Жана Вальжана.

В 1950-х годах Габен создает целую галерею так называемых «сильных людей». В работе актера появляется расчетливость – точность распределения «своих» и «не своих» сцен, ударных и проходных эпизодов. Его усталое, чуть показное мастерство как бы входит в плоть и кровь героев; они всегда и прежде всего мастера, мэтры, независимо от того, адвокат он в фильме Клода Отан-Лара «В случае несчастья» (1958) или художник в фильме «Через Париж» (1956).

Согласившись на роль комиссара Мегрэ в экранизации романов Сименона, Габен отправился подбирать костюмы в «Ля Бель Жардиньер». Вспомнив о дедушке Монкорже, мостильщике улиц, оставившем после себя образ «порядочного человека» – в брюках на подтяжках и в то же время с ремнем, – он «одел» Мегрэ в аналогичный реквизит. Его комиссар курил трубку, что с Жаном частенько случалось и в жизни.

Мегрэ в исполнении Габена – не следопыт, он знаток жизни, воплощение здравого смысла, прозаического взгляда на мир. Жан-Люк Годар, посмотрев фильм «Мегрэ расставляет силки» (1957), писал: «Никогда не будет сказано достаточно о великом таланте Жана Габена».

В 1958 году Габен снимается вместе с Брижит Бардо в фильме Клода Отан-Лара «В случае несчастья». Их пикировка в прессе предвещала страшнейшие бури. Ко всеобщему удивлению, артисты встретились как старые друзья. После рождения сына Габен больше не хотел сниматься в любовных сценах. «В случае несчастья» был последним фильмом из этого ряда.

Он любил актеров. «Малыш» – его обращение к тому, кто мог бы быть его «сыном» и кого он хотел бы видеть рядом с собой в кино и в жизни. «Малышами» для него были Ален Делон, Жан-Поль Бельмондо, Жерар Депардье…

С Бельмондо Габен встретился на съемках картины «Обезьянка зимой» (1962), с Аленом Делоном – в «Мелодиях подземелья» (1963). Его отношения с Аленом были совсем иными, чем с Жан-Полем. Это объяснялось непохожестью характеров двух молодых актеров. Бельмондо был раскован в работе и личных отношениях, Делон же не скрывал уважения и восхищения мэтром. Габен был высокого мнения о Депардье: «Этот сможет играть все мои роли!»

В 1963—1968 годах Габен участвовал в семи фильмах компании «УФА» – «Комасико». Один из них, «Гром небесный» Дени де Ла Пательера, принес ему самый большой успех в послевоенные годы – только в Париже картину посмотрело около миллиона человек.

Жан Габен обладал прекрасным комическим даром. Успешным оказался его дуэт с Бурвилем («Через Париж»). В 1965 году вместе со своим другом Фернанделем Жан создал фирму «Гафер». Первым ее детищем был фильм «Трудный возраст». Это трогательная история о двух стариках. Они влезали в дела своих отпрысков, вызывали небольшую драму, и все заканчивалось всеобщим примирением. Съемки велись слишком быстро и без особой подготовки. Результат был удручающим, и фильм не получил такого успеха, на который рассчитывали Жан и Фернандель. Габен забыл о своем нерушимом принципе: во-первых, хорошая интрига, во-вторых, хорошая интрига, в-третьих, хорошая интрига.

В другой комедии, «Татуированный», Габен снова встретился с Луи де Фюнесом. Он уже дважды работал с ним («Через Париж» и «Джентльмен из Эпсома»). В небольших совместных сценах первых двух фильмов Жан и Луи, похоже, нашли общий язык. Комическая сила де Фюнеса и его динамизм завораживали Жана и доставляли ему удовольствие. Однако «Татуированный» оказался неудачей во всех отношениях: фильм не пользовался успехом, был неинтересен с художественной точки зрения, а кроме того, Жан и де Фюнес постоянно ссорились во время съемок…

Потребность актера в сосредоточенности была такова, что гвоздь из кармана машиниста, упавший на мягкую поверхность площадки, выводил его из себя. Он метал громы и молнии, когда его приглашали на съемочную площадку, когда приготовления еще не были закончены. Долгое стояние или бесцельное хождение приводило его в ярость. Ему казалось, что над ним издеваются.

В 1970 году Габен приступил к съемкам фильма «Героин». Нетрудно понять, что подкупило Жана Габена в персонаже Антуана Маруйера, царящего на четырехстах гектарах земли и над своим семейством. «Этот нормандский патриарх, крупный землевладелец, который хочет быть хозяином в своих владениях и сам творит правосудие, некоторыми чертами схож с Жаном Монкорже – Габеном в частной жизни, распоряжающимся на земле, которую он приобрел на средства, заработанные в кино», – писал Жак Сиклие. Можно, конечно, поспорить с киноведом, но в одном он действительно прав: Габен любил проводить время в своем обширном поместье Пишоньер, поглотившем все его состояние…

В фильме «Кот» (1971) Жан Габен играл вместе с Симоной Синьоре. Относительный неуспех ленты явился для него большим разочарованием. Следующая картина «Черный флаг реет над котелком» (1971) была интересна для него только тем, что он в первый и единственный раз снялся у Мишеля Одияра.

«Он не мог отказаться от работы, – пишет его дочь, ассистент режиссера Флоранс Габен. – Нужно было видеть, как он каждое утро приходил на студию и появлялся на съемочной площадке с таким видом, как будто его заставили сюда прийти. Но ведь его не заставляли – это было лишь стыдливым прикрытием того, что в таком возрасте он все еще любил свою работу…»

Коммерческий успех «Двоих в городе» (1973) и «Приговора» (1974), где звездами наравне с ним были Ален Делон и София Лорен, не

принадлежал ему полностью и не стер в памяти зрителей предыдущие провалы Габена. К тому же он слишком громко заявлял о своем уходе и попал в собственную западню. В 1975 году мэтр Жан не снимался.

Когда Габену надоело кинематографическое безделье, продюсер Жерар Бейту предложил ему сыграть в картине «Святой год» у режиссера Жана Жиро. Съемки начались в начале 1976 года. На многое эта полицейская комедия не претендовала. Габен снова «надевал» костюм старого вора в законе, бежавшего из тюрьмы вместе с молодым уголовником (Жан-Клод Бриали), чтобы отправиться во время святого года в Рим, где была еще до ареста припрятана добыча от грабежа.

«Святой год» стал его последним фильмом. Жан Габен умер 15 ноября 1976 года, незадолго до этого получив орден «За заслуги». В пятницу 19 ноября семья и несколько ближайших друзей – Жиль Гранжье, Ален Делон, адмирал Желине и его супруга – взошли на борт сторожевика «Детруайа». Корабль ушел в открытое море на двадцать миль от Бреста. Экипаж выстроился на палубе, и капитан Пишон опустил урну с прахом великого актера в море. Такова была воля покойного. Матиас и Флоранс бросили в море букет фиалок, любимых цветов отца…

ФОНДА ГЕНРИ
(1905—1982)

Американский актер театра и кино. Снимался в фильмах: «Молодой мистер Линкольн», «Гроздья гнева», «Леди Ева», «Моя дорогая Клементина», «Война и мир», «Двенадцать разгневанных мужчин», «На Золотом пруду» и др. Театральные роли: Дэн Хэрроу («Фермер берет себе жену»), Дуглас Робертс («Мистер Робертс»), Кларенс Дарроу («Кларенс Дарроу») и др.

Генри Джеймс Фонда, старший из трех детей и единственный сын Уильяма Брэйса и Герберты Фонда, родился в Грэнд-Айленде, Небраска, 16 мая 1905 года. Генри и его сестры выросли в Омахе, где у отца была небольшая типография. С детства Фонда увлекался рисованием.

В 1923 году, после окончания школы, он поступил в Миннесотский университет на отделение журналистики. Через некоторое время он оставил университет – в судьбе Фонды произошел неожиданный поворот. Дороти Брандо, близкая подруга матери и активная деятельница любительского театра в Омахе, уговорила Генри выйти на замену в роли юноши Рики в пьесе Ф. Бэрри «Ты и я».

В течение трех сезонов он играл в Омахе, работал ассистентом режиссера, занимался художественным оформлением спектаклей, а иногда ставил декорации, убирал сцену… Фонда даже сочинил драматический скетч, в котором выступил в роли секретаря Авраама Линкольна.

Наконец его друг, режиссер Джошуа Логан пригласил Генри в свою труппу. В течение нескольких сезонов партнершей Фонды по сцене была талантливая актриса театра и кино Маргарет Саллаван, его первая жена.

На Бродвее Фонда впервые появился в ноябре 1929 года, сыграв небольшую роль в пьесе Роллана «Игра любви и смерти». Но окончательно вырваться из статистов ему удалось лишь в марте 1934 года, когда он выступил в ревю «Новые лица». Летом Фонду вызвали в Голливуд на встречу с продюсером Уолтером Уэнджером. Генри наудачу затребовал

тысячу долларов в неделю. К его изумлению, контракт на две картины в год (что позволяло ему продолжать работать в театре) был тут жеподписан.

Роль Дэна Хэрроу в пьесе М. Коннелли «Фермер берет себе жену» принесла Фонде успех на Бродвее. Она же стала его кинодебютом в фильме Флеминга. Критики хвалили Фонду. Его исполнение привлекало мягкостью лирической интонации. Актеру была органически присуща естественность, особая душевная чуткость, которая дается от природы.

В Голливуде Фонда чаще играл романтических героев в комедиях и мелодрамах. Но было немало и таких фильмов, где он изображал преступника поневоле, человека, осужденного ошибочно, жертву несправедливости. Среди них – Эдди Тейлор. Герой картины Фрица Ланга «Живешь только раз» (1937), шофер, бывший заключенный, хотел покончить с прошлым и жить честно, но его заставили превратиться в преступника.

В 1939 году Джон Форд поставил фильм «Молодой мистер Линкольн». Генри считал для себя большой честью воплотить образ одного из величайших людей Америки. «Знал ли я о Линкольне? Я был на нем помешан. Я прочитал три четверти всех книг, посвященных Линкольну», – утверждал он.

Следующая работа Форда и Фонды – «Гроздья гнева» по роману Дж. Стейнбека. Трагическая судьба семьи Джоудов из Оклахомы типична для судеб мелких фермеров в годы экономического кризиса. «Я часто ловлю себя на том, – признавался Стейнбек Фонде, – что представляю тебя, когда работаю над какой-нибудь книгой. Я вспоминаю „Гроздья гнева“ – лучшую из картин, когда-либо выходивших на экраны. Твое исполнение оставило во мне неизгладимый след». За роль Тома Джоуда актер был включен в число претендентов на премию «Оскар».

За свою долгую карьеру Генри Фонда снимался во всех существующих в кинематографе жанрах. Большим успехом пользовались многочисленные вестерны с его участием. В фильме «Джесси Джеймс» Г. Кинга (1939) он создал образ Фрэнка, брата главного героя. По мнению критики и зрителей, его работа была интересной и оригинальной. Фонда – Фрэнк мягок и молчалив, хотя, когда надо, у него находятся и сила, и смелость.

Программной стала для актера роль ковбоя Джила Картера в фильме Уильяма Уэллмена «Инцидент в Окс-Боу» (1943) по роману У. Кларка. Этот суровый вестерн рассказывал о том, как троих чужаков, впоследствии оказавшихся невиновными, линчует толпа озверевших обывателей. Герой Фонды после долгих колебаний и сомнений выступает в защиту закона.

Несколько вестернов Фонда сделал с Джоном Фордом. Вершина их содружества в этой области – «Моя дорогая Клементина» (1946). В ленте воссоздан один из легендарных эпизодов биографии знаменитого шерифа Вайетта Ирпа (его играл Фонда) – сражение с бандой Клентона.

В 1941 году режиссер Престон Стерджес снял блестящую, остроумную картину «Леди Ева», в которой неожиданно обнаружилось, что Фонда представляет собой тип «бесстрастного комика». Критики его даже сравнивали с Бастером Китоном. Он играл богатого, но робкого молодого холостяка, которого пытаются одурачить карточные шулеры – отец и дочь.

В августе 1942 года Генри Фонда поступил на службу в Военно-морской флот США, начав ее со скромного звания квартирмейстера третьего класса на борту эскадренного миноносца. В октябре 1945 года офицер военно-воздушной разведки Генри Фонда, отмеченный за боевые заслуги почетными наградами – Бронзовой звездой и благодарностью в приказе за личной подписью президента, – расстался с военной формой и вернулся домой, где его ждали жена Фрэнсис Симор Брокау, семилетняя дочь Джейн и пятилетний сын Питер.

В свободное время он выращивал овощи на своей ферме в Брентвуде. Джейн и Питер в детстве часто видели отца в рабочей одежде, пашущего поле на тракторе. Когда Джейн была маленькая, она долго не догадывалась о настоящей профессии отца, пока не спросила мать, почему вдруг папа отрастил бороду. А Питер, увидев отца в одном из вестернов, пришел в дикий восторг и устроил азартную игру «в индейцев».

Фонда увлекался фотографией, скульптурой, но особенно – живописью. Его пейзажи, как говорят искусствоведы, напоминают работы известного американского художника Эндрю Уайетта. Картины актера выставляются и высоко оплачиваются, а коллекционеры ищут «подлинного Фонду».

В 1947 году в числе тридцати актеров он принял участие в движении протеста против работы комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. В период «холодной войны» Фонда не работал в Голливуде. Одной из последних его работ перед длительным перерывом стала роль в фильме «Долгая ночь» А. Литвака – римейке знаменитой картины Марселя Карне «День начинается», где он играл роль, которую во французском варианте исполнял Жан Габен.

В 1948 году состоялось триумфальное возвращение Фонды на Бродвей в героической комедии «Мистер Робертс». Автор пьесы Том Хегген говорил: «Когда я писал „Робертса“, в главном герое я видел Фонду». Актер и персонаж слились в одно целое. Генри полюбил своего лейтенанта Дугласа Робертса, этого неисправимого идеалиста, внеся в трактовку образа много личного. Комедийные краски придавали его исполнению легкость и живость. Роль Дугласа Робертса стала одним из высших актерских достижений Фонды на сцене.

В 1955 году актер возвращается в Голливуд. За экранизацию пьесы «Мистер Робертс» взялся Джон Форд. Образ главного героя был для Фонды слишком близким, своим, и те поправки, которые хотел внести в его трактовку режиссер, оказались для него невозможными. Дело дошло до ссоры, и заканчивал фильм Мервин Ле Рой.

Фонда с энтузиазмом отнесся к предложению сыграть Пьера Безухова в итало-американской экранизации «Войны и мира» (1956) Толстого. «Я знаю, что физически не подхожу для Пьера, – говорил он. – Но я решил, что если надену очки, немного подложу ваты, зачешу волосы на лоб, ничего страшного… У них был шок, когда они увидели мой грим. Вату убрали немедленно, несмотря на мои протесты. Произошла ожесточенная борьба между мной и продюсером, нужно ли носить очки». Его Пьер Безухов, стройный и элегантный, с замедленными движениями пантеры и негромким голосом, был обаятелен.

В 1957 году Фонда финансирует постановку фильма «Двенадцать разгневанных мужчин». Он с особой тщательностью разработал все тонкости характера своего героя, архитектора Дэвиса. Двенадцать присяжных должны вынести вердикт: виновен подсудимый или невиновен. И только восьмой присяжный, Дэвис, в полной мере сознает свою ответственность за судьбу конкретного подсудимого…

«Я человек, склонный к самоанализу, самонаблюдению, – говорил Генри в одном из интервью. – Самое увлекательное, самое захватывающее в работе – подготовка. Вы медленно движетесь в поисках духа и темперамента характера, пока не поймете, что овладели им. Очень медленно расстаетесь с собой и становитесь другим человеком». И еще: "Предпочитаю работать в театре, потому что там можно постоянно развивать характер героя. Лишь однажды это для меня по-настоящему можно было сделать в кино – в «Двенадцати разгневанных мужчинах».

Фонда принимал участие в предвыборном «шоу» Кеннеди, и его популярность во многом помогла кандидату. Политические симпатии переросли в личные. Супруги Кеннеди часто бывали у Фонды, дружба связывала его с братьями Джоном и Робертом. Убийство президента, происшедшее 22 ноября 1963 года, он воспринял как личное горе. Участие Фонды в фильме «Самый достойный» (1964) – в какой-то степени память о Кеннеди. Чертами Кеннеди актер наградил и президента, которого сыграл в фильме «Система безопасности».

В конце 1960-х годов Генри впервые появился в отрицательных ролях. В вестерне «Огненный ручей» В. Макивити он играет главу бандитской шайки, которая терроризирует весь город. В «спагетти-вестерне» итальянского режиссера Серджо Леоне «Однажды на Западе» – хладнокровного наемного убийцу. Но американские зрители не приняли эти фильмы, а Серджо Леоне обвиняли чуть ли не в покушении на национальные святыни.

Тем временем наконец-то наладилась личная жизнь Фонды, которая до сих пор складывалась нелегко. Актер был женат пять раз, причем две его жены покончили жизнь самоубийством (в том числе мать Джейн Фонды, узнавшая об изменах мужа). Удачным оказался лишь последний брак, когда он, уже в преклонном возрасте, 3 декабря 1966 года, женился на молодой стюардессе Ширли Адамс.

Фонда и после шестидесяти был так же строен, подтянут и так же ловко сидел в седле, как и в тридцать пять. И это несмотря на то что «ковбой Фонда», этот американский вариант Робин Гуда, признавался, что всю жизнь «ненавидел и боялся лошадей».

В последние полтора десятилетия жизни Генри Фонда снимался очень активно, чаще всего в коммерческом кино. «Никто меня не приглашал работать снова, никому я не был нужен… Звучит смешно, но именно поэтому я соглашался на предложения, от которых мне следовало отказаться», – сетовал Фонда. Он говорил, что «смертельно устал играть роли, которые ему не нравятся», но на вопрос о том, почему, перешагнув через 70-летие, продолжает так много работать, объяснил, что «не может даже подумать о чем-нибудь более важном, чем работа». И добавил: «Если бы я не стал актером, то, вероятно, превратился бы в управляющего

отделением кредитного банка и не знал бы, чего я мог лишиться. Это совсем как у Роберта Фроста: „Две тропинки в лесу выглядят совсем одинаково, вы выбираете одну из них и не знаете, что сулит другая…“»

Театр – первая и главная любовь Фонды – приносил ему в это время больше радости. В моноспектакле по пьесе Д. Ринтелса «Кларенс Дарроу» он сыграл знаменитого адвоката-либерала.

Фонда выступал за освобождение театра США от власти коммерции. Решающую роль, по его мнению, должны играть театры с постоянными труппами. Он сам предпринял попытку, правда, не увенчавшуюся успехом, организовать постоянный репертуарный театр. «Нам нужна сильная национальная театральная школа, – подчеркивал Фонда, – где актеры, сценаристы и режиссеры могли бы обучаться профессии без давления коммерческого театра, где они могли бы совершенствовать свое мастерство». Последний раз Фонда появился на Бродвее в 1979 году в пьесе Дж. Лоренса и Р. Ли «Первый понедельник в октябре», исполнив роль верховного судьи Дэниэла Сноу.

Генри Фонда много работал на телевидении. Среди его телефильмов – три по произведениям Стейнбека: «Америка и американцы», «Рыжий пони», «Путешествие с Чарли».

В Сквом-лейк летом 1980 года родился последний фильм Генри Фонды, который был для него очень дорогим, во многом автобиографичным. «У меня никогда не было такой хорошей роли. Возможно, это лучшее, что я сделал», – сказал Фонда о роли Нормана Тейера в картине «На Золотом пруду» Марка Риделя. В первый съемочный день его партнерша Кэтрин Хепберн подарила Генри шляпу Спенсера Трейси – в ней он и снимался, и она стала для них как бы символом памяти о прошлом трех великих американских актеров.

Генри Фонда фактически сыграл самого себя, старого человека, медленно приближающегося к смерти, испытывающего страх перед неизбежным, но все еще полного юмора и глубокой человечности. И его герой вполне бы мог произнести слова, которые в жизни произнес актер: «И пусть все происходит как бы само собой. И надо продолжать жить и радоваться и не позволять времени подтачивать себя. Надо обязательно выжить».

«Работа с Фондой заставляет меня плакать, – говорила Кэтрин Хепберн, игравшая его жену. – Он так глубоко чувствует, так отдается как актер!.. Я и раньше, конечно, им восхищалась, но работать с ним вместе – просто чудо». Сбылась, наконец, и давняя мечта Джейн – сняться вместе с отцом. Генри не одобрял начала кинематографической карьеры дочери в роли секс-символа в фильмах ее первого мужа, французского режиссера Роже Вадима, а также чрезмерно радикальной общественной и политической деятельности Джейн. Однако годы и взаимное терпение привели отца и дочь к примирению, как то и произошло на экране. А за два года до этого Генри играл в фильме «Ванда Невада», поставленном его сыном Питером Фондой.

Фильм «На Золотом пруду» вышел на американские экраны в ноябре 1981 года. За роль в этой картине Фонда, наконец, получил своего первого «Оскара».

12 августа 1982 года Генри Фонда умер.

ГАРБО ГРЕТА
(1905—1990)

Американская актриса. По происхождению шведка. За 19 лет работы в кино снялась в 27 фильмах: «Плоть и дьявол», «Божественная женщина», «Анна Кристи», «Королева Христина», «Мата Хари», «Анна Каренина», «Дама с камелиями», «Ниночка» и др. В 1941 г. навсегда покинула кино.

Грета Луиза Густафсон, известная под псевдонимом Гарбо, родилась 18 сентября 1905 года. Ее отец, Карл Альфред, сначала работал помощником мясника, потом ушел в дворники, позже служил в булочной. В 1896 году он женился на Анне Ловизе, подарившей ему трех детей. На Первой мировой войне Карл Альфред получил ранение и вернулся домой с пенсией по инвалидности. Грета любила читать отцу повести и романы, особенно им нравилась Сельма Лагерлеф. Сестра Греты умерла в молодости от туберкулеза. Позже ее страдания Гарбо перенесла на экран, снимаясь в «Даме с камелиями».

В 1920 году Грета устроилась помощником продавца в шляпный отдел крупнейшего магазина в Стокгольме. Спустя год она снялась в рекламе кексов, а затем в комедии «Бродяга Петер» (1922), в маленькой роли одной из дочерей мэра.

Грета поступила в школу при Королевском драматическом театре. Среди экзаменаторов был шведский кинорежиссер Мориц Стиллер. Это он впоследствии придумал будущей звезде века псевдоним Гарбо, оттолкнувшись от имени норвежской актрисы оперетты Эрики Дарбо.

В 1923 году Грета получила у Стиллера небольшую роль в фильме «Сага о Йесте Берлинге». Премьера первой серии картины состоялась 10 марта 1924 года в Стокгольме. Вторую серию показывали неделю спустя. Газеты писали, что в молоденькой Гарбо чувствуется «таинственность и вечная женственность», «естественность и слитность с манерами века».

В том же году Стиллер отправился со съемочным коллективом в Турцию. Он был одержим сделать из Гарбо звезду мирового кинематографа. Но поначалу из его затеи ничего не выходило. На обратном пути из Стамбула съемочная группа остановилась в Берлине, и тут Стиллер уговорил Георга Пабста пригласить Гарбо на роль в фильме «Безрадостный переулок», в котором снималась знаменитая Аста Нильсен. Именно в этой картине, мрачном этюде послевоенного общества, чувственность Гарбо впервые нашла свое воплощение на целлулоидной пленке.

Весной 1925 года Луис Майер пригласил Гарбо и Стиллера в Голливуд. 6 июля, в понедельник, Гарбо прибыла в Нью-Йорк. Она любила все начинать в понедельник, хотя отличалась суеверием и всю жизнь боялась тринадцатого числа.

«Метро-Голдвин-Майер» бросило их одних в Нью-Йорке, и так продолжалось до тех пор, пока фотосеанс у Гента не помог Гарбо пробиться на страницы журнала «Вэнити базар». Майер вспомнил о своем приобретении. Гарбо вызвали в Голливуд и оказали прием, подобающий настоящей звезде.

Результаты пробных съемок оказались потрясающими. Знаменитый голливудский режиссер Билли Уайлдер писал. «Чудо Гарбо – это чудо целлулоида. На пленке ее лицо полностью преображалось, становилось ликом звезды, на котором зритель пытается прочесть все тайны женской души. Эмульсионный слой пленки невероятным образом сообщает плоскому изображению глубину и таинственность. Случай Гарбо – это случай рождения звезды на пленке».

Гарбо была превосходной драматической актрисой. Она могла без всякой подготовки изобразить любую эмоцию. Позднее оператор Дэниэлс (снявший 20 из 24-х фильмов Греты) сокрушался: «Это моя трагедия, что мне не удалось снять Гарбо в цвете».

Первой американской картиной Греты стал посредственный «Поток», вышедший на экраны в рождественские праздники 1925 года. Правда, критики отметили дебютантку: «Мисс Гарбо отнюдь не обладает совершенной красотой, но она потрясающая актриса».

Это было трудное время для Гарбо. «Я боюсь жизни, я пытаюсь получить разрешение уехать домой хотя бы на время, но мне все советуют этого не делать», – писала Грета в Швецию.

Следующий фильм с участием Гарбо назывался «Искусительница» (1926) и очень точно обозначил ее будущее амплуа. Грете было суждено стать одной из самых знаменитых «фатальных женщин» американского экрана. Ее исполнительская манера отличалась богатством драматических оттенков, психологизмом и волнующей искренностью. Картину начал снимать Стиллер, а заканчивал Фред Нибло.

Когда она только появилась в Голливуде, мужчины ходили за ней толпами. Самый страстный любовный роман связывал актрису с Джоном Гилбертом. К моменту встречи ему было 29 лет, ей – 22. Романтическое сотрудничество между Гарбо и Джоном Гилбертом началось с картины «Плоть и дьявол» (1927) и продолжалось до появления звука в кино. Актеров часто видели вместе, но свадьба не состоялась. Гарбо убежала прямо из-под венца. Гилберт вскоре женился, но продолжал преследовать Грету. Из всех фильмов с участием Гарбо и ее возлюбленного не сохранился лишь один – «Божественная женщина» (1928).

Нередко предлагаемые сценарии оставляли звезду безучастной, и она отвергала один проект за другим, произнося свою ставшую знаменитой фразу. «Наверное, я возвращаюсь домой».

8 ноября 1928 года умер Стиллер. Из-за съемок в Голливуде Гарбо приехала в Стокгольм только в декабре. Позади уже была слава и семь кинолент, снятых в студии «МГМ». Она посетила могилу Стиплера в еврейской части городского кладбища. Грета знала, что он любил ее, как никого на свете.

А между тем ее голливудская карьера стремительно шла в гору. Громкий успех имела лента Кларенса Брауна «Анна Кристи» (1930) по мотивам драмы Юджина О'Нила. Одиночество, разочарование, последняя гордость, жажда человеческого тепла – все это было близко Гарбо. «Нью-Йорк таймс» назвала фильм величайшим в истории кино и связывала этот успех с участием в нем шведской актрисы.

«Гений Гарбо совмещает в себе чистоту и тайну, силу и нежность, жестокость и страсть. Вот почему миллионы тех, кто ранее не знал

актрисы, осаждают кинотеатры от Парижа до Лос-Анджелеса, чтобы насладиться ее искусством», – писал американский еженедельник «Ньюсуик».

В фильме «Анна Кристи» зрителей завораживал глубокий грудной скандинавский голос Гарбо. Спустя несколько лет Кеннет Тайней писал, что то, что вы видите в других женщинах будучи пьяным, в Гарбо вы видите трезвым.

С приходом звука в кино творческий диапазон актрисы существенно расширился, хотя репертуар изменился мало. «Роман» (1930), «Вдохновение» (1931), «Сьюзен Ленокс, ее падение и возвышение» (1931), «Мата Хари» (1931), «Какой ты меня желаешь» (1932) – Грета продолжала исполнять роли роковых обольстительниц. В одном из немногочисленных интервью она заметила: «Я была похожа на корабль без руля и ветрил – испуганная, потерянная и одинокая. Я неуклюжа, застенчива, боязлива, вся издергана, и мне стыдно за мой английский. Именно поэтому я возвела вокруг себя непробиваемую стену и живу за ней, отгородившись от всего мира. Быть звездой – нелегкое дело, требующее уйму времени, и я говорю это со всей серьезностью».

Однако она уже не была робкой молодой актрисой, безропотно покоряющейся воле студийных боссов. Если по приезде в Голливуд ей положили 600 долларов в неделю, то после успеха, выпавшего на долю картины «Плоть и дьявол», она потребовала 5 тысяч. После долгих споров с руководством студии Грета Гарбо добилась своего и стала самой высокооплачиваемой актрисой Голливуда. В 1932-м она уже настояла на 250 тысячах за каждый фильм и праве выбора ролей и партнеров.

В 1931 году Грета познакомилась с писательницей Мерседес де Акостой, приехавшей в Голливуд для работы над сценарием для Полы Негри. Акоста могла убедиться, что Гарбо – незаурядная актриса. Хотя Грета не утруждала себя чтением сценария, она умела тонко подметить его суть. Например, у себя в Швеции она ни разу не бывала при дворе или на балу, однако точно знала, как сыграть подобную сцену. Она ни разу не сходила на предварительные просмотры.

31 декабря 1931 года состоялась премьера фильма «Мата Хари». Мерседес де Акоста особо выделила заключительную сцену расстрела: «В длинной черной накидке, с гладко зачесанными назад волосами, с напряженным выражением лица, она [Гарбо] никогда еще не выглядела столь прекрасно и столь трагично».

Акоста делилась своими наблюдениями: «Чтобы понять Грету, вам надо понять Север. И пусть оставшиеся годы она проведет в южном климате, все равно останется северянкой, со свойственными Северу трезвостью ума и замкнутостью. Чтобы понять ее, вы должны по-настоящему понять ветер, дождь, угрюмое, низкое небо. Она создана именно из этих стихий, в прямом и переносном смысле. В этой своей инкарнации она до конца своих дней останется „ребенком викингов“, которому не дает покоя мечта о снеге».

Мерседес была известна своими лесбийскими наклонностями. В 1960 году она опубликовала мемуары, в которых были слова «Как я могу описать эти шесть недель, проведенных в горах с Гретой? Только шесть недель, но они значат больше, чем вся жизнь». Гарбо страшно разозлилась

на подругу и больше никогда с ней не встречалась. Издатели предлагали Акосте опубликовать их переписку, но она благородно отвергла предложение и сдала письма на хранение. И только в 2000 году эти письма были обнародованы.

В апреле 1932-го в кинотеатре «Астор» состоялась премьера фильма «Гранд-отель». После «Анны Кристи» Гарбо считала роль в этой картине своей лучшей работой. Знаменитый продюсер Талберг писал: «Я обожаю ее уставшее, трагическое лицо, ее необыкновенную живость и умение быть на экране не только несчастной, но и счастливой женщиной». Трон «королевы экрана» принадлежал ей безраздельно.

Во время экономического кризиса Гарбо потеряла все свои сбережения и была вынуждена экономить буквально на мелочах. Именно тогда она переехала к Мерседес.

Фильм «Если ты желаешь меня» (1931) – творческая удача Гарбо. Ее признают крупнейшей актрисой века, сравнивают с Сарой Бернар и Элеонорой Дузе. Рецензенты посвящали Грете первые страницы журналов и газет, ее фотографии печатали на обложках еженедельников, открытки с ее изображением выходили огромными тиражами.

Грета уехала в Нью-Йорк, а затем в Швецию. Это было первое из ее знаменитых путешествий домой.

Гарбо постоянно приглашали на всевозможные приемы, но она предпочитала уединение. Одни называли ее «Таинственной леди», другие – «Сфинксом». Талула Бэнкхед заметила, что загадочность Греты «густа, как лондонский туман». Иногда Гарбо поддавалась безотчетной веселости и на считанные мгновения становилась душой компании.

Ее имя окружали легенды. Одну из историй рассказывают практически все биографы актрисы. Богатейший фермер, некий Эдгар Донн, постоянно писал ей письма, приезжал в Голливуд, чтобы увидеть ее, но ничего не выходило. В 1936 году он написал завещание: «Моя земля, мои владения, все мое состояние завещаю Грете Луизе Густафсон, звезде кино, известной в мире как Грета Гарбо, и больше никому». Спустя десять лет он умер. Ему было около 70-ти. Его адвокаты пытались связаться с актрисой, через пять месяцев они получили от нее коротенькое письмо о том, что она принимает наследство, но просит передать его в Фонд милосердия. Вспомнить человека по фамилии Донн, писавшего ей письма, она не смогла, ей писали миллионы. Впоследствии Фонд милосердия продал этот участок за баснословные деньги: в земле оказалась нефть…

Картина, вырвавшая Гарбо из оков образа роковой соблазнительницы, называлась «Королева Христина» (1933). В мужском костюме актриса была едва ли не более привлекательна, чем в женском платье.

В конце 1935 года Гарбо снова обратилась к классике. «Анна Каренина» позволила ей во всем блеске проявить свое дарование трагедийной актрисы. 77-летний король Швеции Густав V заявил после просмотра картины: «Гарбо – гений».

Венгерский киновед Бела Балаш, анализируя истоки ее славы, замечал: «…популярностью она обязана своей красоте… Но красота Гарбо не только в гармонии линий, не просто орнамент. В красоте Греты Гарбо выражается определенное душевное состояние. Мимика Греты Гарбо

менялась во время игры. Она смеется и грустит, удивляется и сердится, как это предписывает ей роль. Также и ее облик: то это королева, то опустившаяся проститутка. Но в каждом ее движении и в мимической игре постоянно проступает почти уже анатомически зафиксированное, неизменяемое выражение „Гарбо“, которое пленило мир…»

Вершиной периода увлечения трагедией было суждено стать «Даме с камелиями» («Камилла») (1937). За исполнение главной роли в этом фильме актриса получила премию шведского короля и нью-йоркских кинокритиков.

«Разумеется, она чувственная женщина, и если захочет, то не остановится ни перед чем – если положит глаз на мужчину, заманит его к себе в постель, а затем выставит за дверь за ненадобностью, – однако свою чувственность она всегда приберегает для кинокамеры», – говорил режиссер «Камиллы» Кьюкор.

Сложные отношения связывали Гарбо с дирижером Леопольдом Стоковским. Он был старше ее на 23 года. «Стоки» (так называла его Гарбо) сопровождал ее на съемки фильма «Завоевание» (1937), в котором актриса играла роль Марии Валевской. Гарбо считала эту картину посредственной. Это действительно была неудача, но неудача фильма – не Гарбо Толпы по-прежнему жаждали видеть «лицо века».

После развода с женой Стоковский в декабре 1937-го уехал в Италию. «Стоки» и Гарбо провели в совместном путешествии несколько месяцев, после чего задержались на какое-то время в Швеции, в поместье Гарбо. На все предложения выйти замуж она отвечала отказом. «Смешно думать, что я могу пойти с кем-то к алтарю», – заявила актриса журналистам. Друзьям Грета поясняла: «Стоковский – мой друг». И они разъехались: Гарбо поселилась в обожаемой ею Швейцарии, Стоковский улетел в США и вскоре женился на молодой Глории Вандербильт, наследнице миллионов.

В октябре 1938 года Гарбо вернулась в Америку, а в ноябре следующего на экраны вышла комедия «Ниночка», в которой она исполнила роль советской стюардессы, оказавшейся в Париже. Мерседес де Акоста ужасно досадовала, что на киностудии «МГМ» не сумели раньше распознать комедийный дар актрисы. Партнершей Гарбо была Иной Клэр.

Последней работой Гарбо стал фильм «Двуликая женщина» (1941). Она темпераментно исполняла современные танцы, плавала в бассейне, бегала на лыжах и демонстрировала тело, но это не спасло картину от провала в прокате. Неудача с фильмом совпала со смертью матери.

Последующие проекты Гарбо остались неосуществленными. А после того как в 1949 году план Уолтера Вангера привлечь Гарбо на главную роль в экранизации романа Бальзака «Герцогиня де Ланже» потерпел фиаско, она окончательно решила уйти из кино.

«Я устала от Голливуда, никогда не любила свою работу, – призналась актриса. – Бывали дни, когда я просто заставляла себя идти на студию. По сути дела я снималась даже дольше, чем планировала. Остановиться раньше мне не позволял контракт. Я ведь никогда не чувствовала себя настоящей актрисой. Меня часто приглашали выступить на Бродвее. Но сама мысль, что на меня будут смотреть тысячи глаз, приводила меня в ужас».

Знаменитая, богатая, независимая, она могла делать все, что хотела. Лишь в 1970-е стало известно, что большая часть торгового центра на Родео Драйв в Беверли-Хиллз (самой респектабельной части Лос-Анджелеса) принадлежит именно Гарбо. Кроме того, она владела домами в Нью-Йорке и в родной Швеции. По совету друзей-бизнесменов, среди которых были Ротшильды и Онассис, Грета покупала картины. В ее коллекции были работы Ренуара, Боннара, Модильяни…

Изредка ее встречали с принцем Зигвардом, бароном Эриком Ротшильдом-Гольдшмидтом, Уинстоном Черчиллем. Но жила она одиноко. Зимой – в Нью-Йорке, на Ист-Сайд, а осенью – в Швейцарии, в местечке Клестерс. Самой близкой подругой была жена сына шведского короля Керстин Бернадот.

Среди друзей Гарбо был Сесил Битон – знаменитый фотограф, создавший в 1950-е годы серию ее фотопортретов. Пикантность этой связи в том, что Сесил был гомосексуалистом. Когда же Битон имел неосторожность рассказать о своих отношениях с актрисой, она порвала с ним, как когда-то и с Акостой. Но с Битоном перед его смертью она все-таки помирилась.

На рубеже 1940-х годов Гарбо тесно общалась с Валентиной Николаевной Саниной, известной владелицей знаменитого дома моделей «Валентина». Ее муж, Джордж Шлее, сыграл огромную роль в жизни Гарбо. В течение двадцати лет Грета пользовалась его расположением.

Гарбо много путешествовала, бывала в Европе, Азии, Африке. Долгое время после войны Гарбо жила в Европе и только в сентябре 1953 года вернулась в Нью-Йорк. В поездках ее сопровождал Джордж Шлее. Формально оставаясь мужем Валентины, он редко покидал Гарбо. После смерти Шлее в 1964 году актриса по завещанию получила все его громадное состояние, в том числе акции бумажной промышленности, дома в Италии и Южной Франции. Капитал Гарбо продолжал увеличиваться, даже помимо ее воли.

Грета любила пешие прогулки, но на улицах ее редко узнавали. Читала мало, предпочтение отдавала телевидению. В конце жизни часто смотрела фильмы со своим участием, но говорила о себе в третьем лице: «Она была хороша…»

В 1987 году Грета Гарбо перестала выходить из квартиры. В 1988-м перенесла инфаркт. С 1989-го трижды в неделю подвергалась диализу.

Она умерла 15 апреля 1990 года в частной клинике, находящейся недалеко от дома. Ее уход тоже был в ее стиле. Прощальные слова на ее панихиде никто не говорил. Спустя полгода после ее смерти племянница, наследница громадного состояния, устроила аукцион: продавались коллекция картин и личные вещи актрисы…

ХЕПБЕРН КЭТРИН
(1907—2003)

Американская актриса. Снималась в фильмах: «Ранняя слава» (премия «Оскар»), «Маленькие женщины», «Филадельфийская история», «Женщина года», «Угадай, кто придет к обеду?» (премия «Оскар»), «Лев зимой» (премия «Оскар»), «На Золотом пруду» (премия «Оскар») и др. Театральные роли: Антиопа («Муж воительницы»), Трейси Лорд («Филадельфийская

история») и др.

Кэтрин Хепберн родилась 12 мая 1907 года в городе Хартфорд, штат Коннектикут. Ее мать, Кэтрин Марта Хоутон, происходила из знаменитого семейства, владевшего крупнейшим стекольным заводом. Отец, Томас Норвэл Хепберн, работал врачом. У них родилось шестеро детей.

Кейт получила прекрасное образование. Она окончила колледж Брин Мор (выпуск 1928 года), знала несколько языков, заработала медаль на чемпионате по фигурному катанию, была второй теннисисткой штата Миссури и одной из самых многообещающих гольфисток в стране. Хепберн участвовала в любительских спектаклях, которые устраивались во время летних каникул на даче.

В девятнадцать лет она заявила родителям, что хочет стать актрисой. Отец вначале возражал, но затем все же выделил ей 50 долларов на поездку в Балтимор. Режиссер тамошнего театра Эдвин Кнопф поручил начинающей актрисе маленькие роли в спектаклях «Царица» и «Факельщики». Если учесть, что у нее не было ни школы, ни опыта, то играла Хепберн довольно удачно.

По окончании сезона Кейт отправилась в Нью-Йорк. Она начала брать уроки актерского мастерства у известного педагога Фрэнсис Робинсон-Дафф, которой ученица сразу же понравилась, ибо напоминала ей Элеонору Дузе.

Объявившийся в Нью-Йорке Эдвин Кнопф предложил Кэтрин стать дублершей исполнительницы главной роли в спектакле «Большое озеро». Но после нескольких репетиций эту роль доверили Хепберн. Дебют она с треском провалила. И сразу же после премьеры ее уволили.

Но Кейт не пала духом, и вскоре в другом театре прекрасно справилась с ролью школьницы в пьесе «Эти дни» Клагстон. Увы, спектакль сняли уже через восемь дней…

«Меня всегда увольняли. Самой судьбой мне суждено было „вспыхивать – и гаснуть“. Я могла взять любую роль и прочитать ее, даже не зная, о чем в ней идет речь, – о, это я делала лучше всех! Я умела смеяться и плакать, и роли мне давали всегда, а затем – затем что-нибудь происходило. Или я теряла голос, или забывала реплики, краснела, начинала говорить слишком быстро – словом, играть я не могла. На публике я каменела».

В 1928 году Кэтрин вышла замуж за друга юности Ладлоу Огдена Смита. После свадьбы они отдыхали на Бермудах.

В следующем году Хепберн поступает в театр «Гилд», где играет инженю в пьесах «Метеор» Бермана и «Летний месяц в деревне» Тургенева. В Стокбридже она участвует в нескольких спектаклях театра «Беркшир плэйхаус». Наконец в бродвейской постановке ее утверждают на главную роль – энергичной, волевой, бесстрашной царицы амазонок Антиопы в спектакле по пьесе Джулиана Томпсона «Муж воительницы».

Премьера состоялась в марте 1932 года в театре «Мороско» в Нью-Йорке. «Муж воительницы» имел успех, а имя Хепберн получило известность. Она почувствовала себя настоящей актрисой.

Хепберн уехала в Голливуд и распрощалась с Ладлоу. Это было начало конца их брака. Через некоторое время они развелись на Юкатане, в Мексике, сохранив дружеские отношения. Кэтрин часто обращалась за помощью к бывшему мужу.

Голливудскому продюсеру Селзнику Кэтрин совершенно не понравилась. Перед ним стояла нескладная девушка лет двадцати пяти. Одетая в ничем не примечательные брюки и сандалии, она не носила грима и говорила со снобистским коннектикутским выговором. «Боже, – воскликнул Селзник, – это самое жуткое пугало, какое я когда-либо видел. Если нам понадобится кто-то на роль Эндорской ведьмы, мы возьмем ее». Однако Джордж Кьюкор думал иначе. Просмотрев пробы, он почувствовал невыразимую прелесть, нечто завораживающее в том, как она ставила стакан на пол. Кьюкор рекомендовал Хепберн на главную роль в нашумевшем предприятии Селзника «Билль о разводе». Ее партнером стал Джон Барримор.

В 1933 году Кэтрин сыграла в фильме «Утренняя слава». Роль Эвы Лавлейс приносит ей первого «Оскара». А следующую картину – «Маленькие женщины» Хепберн называет среди самых любимых.

Хепберн с блеском справляется и с ролью Марии Стюарт в фильме «Мария Шотландская» (1935). А в промежутке между съемками возвращается на Бродвей, чтобы выступить в сентиментальной пьесе «Озеро» и удостоиться уничижительной реплики известной писательницы и критика Дороти Паркер, которая заявила, что «диапазон эмоций Хепберн от "а" до "б"». Спектаклю была суждена недолгая жизнь…

Кэтрин надеялась сыграть Скарлетт О'Хара в голливудской экранизации романа «Унесенные ветром». Но роль она не получила. Тогда известный драматург Фил Барри специально для нее написал пьесу «Филадельфийская история». Характер главной героини Трейси Лорд очень напоминал взрывной характер Хепберн; даже речь Трейси была похожа на ее манеру говорить – бурный поток слов, постоянная ирония, шутки. Кэтрин попросила Барри прислать ей пьесу; первый акт она одобрила, второй – тоже, а третий попросила переписать. Драматург сделал все, как хотела актриса, и Хепберн с труппой «Гилд» и режиссером Робертом Синклером приступили к репетициям.

Премьера «Филадельфийской истории» состоялась в феврале 1939 года в Нью-Хэйвене, после чего пьеса пошла на Бродвее. Зрительский успех был ошеломляющим. Хорошо приняла спектакль и строгая нью-йоркская критика. Даже Брукс Аткинсон нашел слова признания: «Это странная, всегда возбужденная маленькая женщина со строгой красотой и металлическим голосом; выстроить для нее роль всегда очень непросто. Но сегодня в центральной партии пьесы мистера Бэрри она выступает как женщина, которая наконец нашла свою радость, – и нашла ее в театре. Нет никакой двусмысленности в поведении ее героини. Актриса обладает утонченным вкусом, она удивительно живая и свободна в выражении чувств».

Спектакль прошел на Бродвее 415 раз, на гастролях в США его показали еще 254 раза. «Филадельфийская история» принесла более чем миллионный доход и спасла «Гилд» от разорения; сама же Хепберн, которой принадлежала четверть дохода, значительно улучшила свое

финансовое положение.

Вскоре многие кинокомпании готовы были выложить любые деньги за право экранизации «Филадельфийской истории». Выяснилось, что этими правами владеет… Хепберн. Она перехитрила всех. Фильм по нашумевшей пьесе вышел в 1940 году. Кэтрин за роль Трейси Лорд получила премию нью-йоркских кинокритиков.

Работать с ней было нелегко, это признавали даже великие Дж. Форд, Х. Хоукс, Э. Казан, Дж. Хьюстон. В отличие от большинства других звезд, она могла потребовать исправить уже отрепетированную мизансцену, переснять не понравившийся ей эпизод и даже заменить партнера. Кэтрин во всем стремилась достичь совершенства.

Хепберн – актриса широкого диапазона, способная на мгновенные перевоплощения. Но лучше всего ей удавались роли в комедии, причем в комедии софистической, построенной на остроумии диалога. Именно к таким картинам относится «Женщина года» (1942), в которой впервые ее партнером был Спенсер Трейси. Они составили прекрасный дуэт и сыграли вместе в девяти картинах: «Женщина года», «Хранитель огня», «Без любви» «Море травы», «Состоят в браке», «Ребро Адама», «Пэт и Майк», «Кабинетный гарнитур», «Угадай, кто придет к обеду?».

Творческий метод Хепберн противоположен тому, что исповедовал Спенсер (он предпочитал все делать с первого дубля). Кэтрин работала скрупулезно, аналитически подходя к роли. Так, перед началом съемок фильма «Лев зимой» она настолько тщательно изучила все материалы об Элеоноре Аквитанской, что вполне могла бы написать на эту тему диссертацию на звание магистра. Ей нравилось репетировать, пробовать в нескольких дублях различные варианты.

Трейси стал ее партнером не только в кино, но и в жизни. Правда, он так и не развелся с женой Луизой. «Меня спрашивали, что такого было в Спенсе, что заставило меня прожить с ним почти тридцать лет, – пишет в своей книге Хепберн. – Ответить на этот вопрос мне не представляется возможным. Честное слово, я не знаю. Могу лишь сказать, что никогда не могла оставить его. Он жил – и я была всецело его. Я хотела, чтобы он был счастлив – был защищен ото всех невзгод – был окружен комфортом. Мне нравилось ждать его, слушать его, кормить его, беседовать с ним, работать для него…»

В конце 1940-х годов Хепберн решила попробовать себя в шекспировском репертуаре. За постановку пьесы «Как вам это понравится» взялся Майкл Бентхолл, возглавлявший «Олд Вик». Все 148 представлений в нью-йоркском театре «Корт» прошли при аншлагах. Кэтрин получала истинное наслаждение от работы над этим спектаклем.

После Нью-Йорка труппа совершила продолжительные гастроли по Соединенным Штатам. Актеры хорошо заработали и понравились как публике, так и критикам.

Из всех фильмов, в которых Кейт к тому времени снялась, а их уже было 28, – ни один не отнял у нее столько физических сил, сколько «Африканская королева» (1951), в котором она играла старую деву. Частые переезды, непривычный климат, тяжелые условия съемок на натуре, необходимость приспосабливаться к неординарному Хэмфри Богарту, а также к постоянным капризам Джона Хьюстона, – все это изматывало.

Четверть века спустя актриса написала веселую книгу «На съемках „Африканской королевы“, или Как я поехала в Африку с Богартом, Бейкол и Хьюстоном и чуть не сошла с ума».

Хепберн с большим успехом играла в «Миллионерше» (1952) Б. Шоу. Спектакль вновь поставил Бентхолл. Она отыграла десять недель в Лондоне, а после летнего перерыва еще десять недель – в Нью-Йорке.

Следует отметить, что 1950-е годы прошли для Хепберн под знаком Шекспира. В 1955 году она играла на сцене «Олд Вика» в «Венецианском купце», «Укрощении строптивой» и в «Мере за меру». В течение шести месяцев Кэтрин вместе с театром гастролировала в Австралии. Гастроли были очень интересными и прошли с огромным успехом. Позже актриса сыграла в спектаклях «Много шума из ничего» (1957), «Двенадцатая ночь» и «Антоний и Клеопатра» (1960).

После серии шекспировских ролей на сцене Хепберн решила вернуться в кино. В Лондоне она снялась в фильме по пьесе Теннесси Уильямса «Внезапно, прошлым летом» (1960). Эта работа оказалась для нее трудной по многим причинам. В первую очередь она потребовала долгой разлуки с Трейси. Кроме того, Кэтрин не нравилась организация дела. Да и роль матери-злодейки, миссис Венейбл, была ей не по душе. Однако Хепберн, проявив завидный профессионализм, справилась со своей задачей, легко переиграла в фильме своих партнеров – Элизабет Тейлор и Монтгомери Клифта.

Теннесси Уильямс пришел в такой восторг от актерского мастерства Хепберн, что следующую пьесу «Ночь игуаны» написал специально для нее. Но актриса посчитала, что роль Мэксин Фолк ей не подходит. Правда, потом Кэтрин с блеском сыграет Аманду Уингфилд в английском телефильме по пьесе Уильямса «Стеклянный зверинец». «Кейт – это актриса, о которой мечтает каждый драматург, – утверждал Уильямс. – У нее текст звучит намного лучше, чем он написан: утонченность ее ума и чувства позволяет высветить все те смысловые оттенки, которые заложены в каждой произносимой ею фразе».

В 1962 году Хепберн создала образ Мэри Тайрон в фильме по пьесе Юджина О'Нила «Долгий день уходит в ночь». Критики единодушно признали за ней талант трагической актрисы. Она удостоилась очередной (девятой) премии американской киноакадемии. Исполнитель главной мужской роли Ральф Ричардсон сказал Хепберн: «Видит Бог – вы безумно привлекательная женщина!»

Второй «Оскар» Хепберн получила за роль жены крупного издателя в антирасистском фильме Крамера «Угадай, кто придет к обеду?» Это была последняя картина Спенсера Трейси. 10 июня 1967 года его сердце внезапно остановилось… Кэтрин тяжело переживала смерть любимого человека.

«Когда он находился на склоне жизни – последние шесть или семь лет, – я фактически отошла от дел только для того, чтобы быть рядом с ним, чтобы он был избавлен от волнений и не чувствовал себя одиноким, – вспоминает Хепберн. – Я была счастлива тем, что могу сделать это. Я рисовала, писала, пребывала в покое и в надежде на то, что он будет жить вечно. Так что же это было? Спенсер казался мне абсолютно абсолютным. Он действительно нравился мне – до глубины души».

В это трудное время ее поддержал английский актер Питер О'Тул, уговоривший актрису сняться в историческом фильме «Лев зимой» по пьесе Джеймса Голдмена. Хепберн блистательно сыграла королеву Элеонору Аквитанскую. За роль Элеоноры актриса получила третий «Оскар» и премию Британской киноакадемии.

Одной из самых ярких театральных работ Хепберн стала роль Коко Шанель в мюзикле Элена Джея Лернера «Коко». Мюзикл был совершенно новой формой для актрисы. На прослушивании она спела так, что все, в том числе и продюсер спектакля Фредерик Бриссон, пришли в восторг. Бродвейская премьера побила все рекорды по выручке – 35000 долларов! Критики сравнивали игру Хепберн с Ниагарским водопадом, писали также, что актриса создала «чудовищный образ монстра, в которого, однако, все почему-то влюблены». Во время одного из представлений «Коко» произошел эпизод, ярко характеризующий натуру Кейт: рабочие сцены забыли опустить мост, по которому должна была пройти актриса, однако она не растерялась – прыгнула и, пролетев по сцене четыре фута, приземлилась и даже не покачнулась – и это на высоких каблуках!

Большим успехом пользовался и другой бродвейский спектакль с ее участием – «Вестсайдский вальс» (1981).

В 1982 году Хепберн получила четвертого по счету «Оскара» за участие в фильме «На Золотом пруду». Главные герои, супружеская пара (Генри Фонда и Кэтрин Хепберн), которым за пятьдесят, слишком сосредоточены на начинающемся старении. В роли их дочери снялась Джейн Фонда. Кэтрин с удовольствием вспоминает об этом проекте: «Хэнк и я были в нужном – зрелом – возрасте, поэтому нам не нужно было „играть“ старость. Она наваливается на человека неожиданно. Внезапно вы чувствуете, что ваша весна ушла. Ваша весна в смысле подвижности. Теперь – старушкой – вы не вскакиваете со стула. Вы „поднимаетесь“. То есть совершаете абсолютно иное действие».

Кэтрин продолжала сниматься в характерных ролях, причем даже в 1990-х годах, когда ей было далеко за восемьдесят.

Когда актрису спрашивали о секрете ее успеха, она отвечала так: «Вы хотите, чтобы я рассказала о том необъяснимом, что заставляет людей смеяться и плакать?.. А я понятия не имею о том, что делаю, до тех пор пока не забываю какую-нибудь реплику – только тогда и соображаю, что я на сцене. Спенсер всегда говорил мне: „Выучи реплики – и вперед!“ Также считали и Ларри Оливье, и Джон Гилгуд. Из всех талантов игра стоит на последнем месте. Жизнь – вот что важно. Рождение, Любовь, Боль. И потом смерть. А игра – это ожидание торта с заварным кремом. Вот так».

В последние годы легендарную актрису преследуют недуги: донимает артрит, болезнь Паркинсона, а также неизлечимая инфекция глаза. Кроме того, она перенесла операцию по протезированию бедра. Хепберн, не на шутку напуганная проблемами со здоровьем, продала свой дом в центре Манхэттена, который купила еще в 1932 году, и перебралась поближе к природе, в коннектикутский Одд-Сэйбрук, где живет тихо и скромно.

12 мая 1997 года, в день ее 90-летия, в крупнейшем городе США сад на площади имени Дага Хаммаршельда, находящийся около ООН, был

переименован в «Сад Кэтрин Хепберн».

Хепберн принадлежит абсолютный рекорд по числу выдвижений на «Оскара» – 12. В 1999 году она была признана самой легендарной актрисой американского кино.

P.S. Кэтрин Хепберн ушла из жизни 29 июня 2003 года.

ОЛИВЬЕ ЛОРЕНС
(1907—1989)

Английский актер и режиссер. Один из лучших исполнителей шекспировских ролей в театре и кино (Гамлет, Ричард III, Генрих V, Макбет, Отелло и др.). Снимался в фильмах «Грозовой перевал», «Ребекка», «Леди Гамильтон», «Комедиант», «Спартак», «Марафонец» и др. Руководитель лондонского Национального театра (1963—1973).

Лоренс Оливье родился 22 мая 1907 года в Доркинге. Его отец, Джерард Керр Оливье, служил священником. Мать, Агнесс Крукенден, была родственницей директора школы в Гилдфорде, в которой Джерард когда-то преподавал. Она посвятила себя воспитанию двух сыновей и дочери.

В девять лет Лоренс поступил пансионером в хоровую школу при церкви «Всех святых» в центре Лондона. В школьном спектакле «Юлий Цезарь» ему доверили роль Брута. Посетившая премьеру актриса Эллен Терри записала в дневнике: «Маленький мальчик, игравший Брута, уже великий актер».

В марте 1920 года от опухоли мозга умерла мать Лоренса. «Мне часто кажется, что я так и не оправился после этого, – сказал Оливье в телевизионном интервью, сорок пять лет спустя. – Теперь мной должен был заниматься отец, с которым меня не связывала особенная близость».

Три года Лоренс провел в публичной школе с выраженным духовным уклоном – в школе св. Эдварда («Тедди») в Оксфорде. После чего Оливье-старший, наслышанный о талантах сына, предложил ему держать экзамен в Центральную школу ораторского и драматического искусства.

За год учебы юноша получил удивительно разностороннюю подготовку. В октябре 1925 года его пригласили в труппу Лены Эшуэлл. Однако Оливье, получая драматические роли, ухитрялся превращать их в комические. Получив расчет, он довольно долго голодал, пока руководитель труппы Джексон не взял его в свой театр в Бирмингеме. На положении «молодого героя» Лоренс переиграл множество ролей.

В июне 1928 года Оливье заменил Патрика Сьюзендса в спектакле «Синица в руках». Его сценическую возлюбленную изображала Джилл-Эсмонд Мур, дочь известных актеров. Через три недели после первой встречи Лоренс сделал девушке предложение.

Они поженились 25 июля 1930 года, незадолго до начала репетиций «Частной жизни» у Ноэля Коуарда. По словам Оливье, ему много дал опыт полугодового общения с Коуардом: «Ноэль, по-моему, был первым человеком, который взялся за меня и заставил думать. Он указывал мне, когда я говорю глупости, чего до сих пор не делал никто. Он приучил меня читать – я вообще ничего не читал. Ноэль оказал на меня огромное влияние».

Весной 1931 года Оливье пригласили в Голливуд. В первом фильме «Друзья и любовники» он сыграл лейтенанта Николса, жертву шантажа. Студия «РКО» была довольна его работой, но длительные перерывы между съемками не устраивали самого Оливье. В апреле 1933 года он вернулся на лондонскую сцену в роли молодого учителя-идеалиста в «Норвежских крысах».

Спектакль имел безусловный успех. Гарольд Хобсон, старейший критик «Санди таймс», позднее называл ее в числе семи случаев в своей практике, когда единственного впечатления было достаточно, чтобы ощутить великого актера.

В апреле 1935 года Оливье заключил долгосрочный контракт с продюсером Александром Кордой. Первой их совместной работой стала картина «Московские ночи». Теперь Оливье и Джилл Эсмонд не знали простоев в театральной работе. А вскоре Оливье отпраздновал рождение сына, Саймона Тарквина.

Осенью Гилгуд и Олбери решили возобновить спектакль «Ромео и Джульетта». Гилгуд играл Меркуция, на роль Ромео был приглашен Оливье. После первого спектакля в «Нью тиэтр» рецензенты раскритиковали Лоренса за насилие над поэзией. Актер был в таком отчаянии, что хотел отказаться от роли. Олбери не разделял его пессимизма, и будущее подтвердило его правоту. Трагедия «Ромео и Джульетта» выдержала в «Нью тиэтр» рекордное число представлений – 186.

Через шесть недель Оливье предстал в образе Меркуцио. Он наделил своего героя таким самомнением, сумасбродством и язвительным остроумием, которые разительно отличали его от созданного перед тем юного Ромео. Это подчеркнуло необычайную широту его диапазона.

Сам Гилгуд воздавал должное таланту Оливье, высоко оценив его успех и в роли Ромео, и в роли Меркуцио. Но он, конечно, понимал, что первоначально распределение ролей было менее удачным, чем окончательное. «Преимущество Ларри надо мной, – писал Гилгуд, – заключалось в его могучей жизненности, силе его разящих взглядов, его блестящем юморе и непосредственной страстности. Вдобавок он прекрасно фехтовал, и в роли Меркуцио его захватывающий поединок с Тибальтом служил великолепной прелюдией к сцене смерти. В роли Ромео любовные сцены получались у него правдивыми и нежными, трагическое дарование его глубоко трогало».

Продюсер Корда предложил Оливье главную роль в романтической ленте из времен королевы Елизаветы «Пламя над Англией». В основе сюжета фильма – история любви королевской фрейлины Синтии (ее играла Вивьен Ли) и храброго морского офицера Майкла Инголдсби. У Лоренса была самая трюковая роль, и он настоял на том, чтобы делать все самому.

Съемки растянулись на несколько месяцев. Вивьен Ли и Оливье все острее ощущали свою безусловную и редкостную близость. Они все чаще проводили время вместе.

Фильм «Пламя над Англией» имел огромный успех. Критик Лайонел Колльер восторженно писал: «…Вивьен Ли и Лоренс Оливье исключительно хороши в ролях молодых возлюбленных. Любовные сцены в их исполнении особенно привлекают своей искренностью и

естественностью».

Добившись признания в качестве актера кино, Оливье неожиданно перешел в театр «Олд Вик», где начал с Гамлета, поставленного в его полном, более чем четырехчасовом объеме.

Еще ни разу в жизни Оливье так не нервничал, как перед премьерой 5 января 1937 года. Публике пришлось признать в нем актера редкого мужества, оригинальности и мастерства. Решающую роль сыграла поразительная искренность его исполнения, и аплодисменты долго не смолкали после закрытия занавеса.

Для февральской постановки «Олд Вика» Оливье предложил «Двенадцатую ночь» и себя в качестве сэра Тоби Белча. Он так изменил свою внешность при помощи грима, что его можно было «лишь изредка узнать по блеску зубов». Часть критиков ополчилась на наигрыш, считая, что неистовая акробатика Оливье – «вечно ползающего, спотыкающегося и теряющего равновесие» – расшатывала спектакль.

Весной 1937 года, ввиду приближавшейся коронации Георга VI, был поставлен шекспировский «Генрих V». Оливье испытывал сильную неприязнь к образу короля-солдата. Критики отметили холодную мину актера и некоторую монотонность его речи. Но с каждым спектаклем исполнение становилось все лучше. Однажды к Оливье в гримерную зашел Чарлз Лоутон. «Знаешь, почему ты так хорош в этой роли?» – спросил он. «Нет, – ответил Лоренс. – Скажи, пожалуйста». И Лоутон произнес, подражая помпезному стилю Черчилля: «Потому что ты – это Англия».

В конце сезона актеры «Олд Вика» открывали ежегодный «гамлетовский» фестиваль в датском городе Эльсинор. На роль Офелии была приглашена Вивьен Ли. Спектакль стал триумфом всей труппы.

Из Эльсинора Оливье и Вивьен Ли вернулись в Денхэм, где заканчивались съемки «Первого и последнего» – фильма, в котором они играли влюбленных. В театре «Олд Вик» Оливье ждала вторая партия великих шекспировских ролей. «Макбет» не оправдал его надежд. Как и поставленный в феврале 1938 года спектакль «Отелло». Причем Яго в его исполнении критика не приняла совсем; он оказался «слишком мрачным», «слишком злобным».

В то же время в невероятно трудной роли Кориолана Оливье вызвал всеобщий восторг, в чем немалая заслуга постановщика Льюиса Кэссона.

К концу сезона 1938 года достижения Оливье в классическом репертуаре стали общепризнанным фактом. Однако, не успев достигнуть вершины славы, он на шесть лет покинул английские подмостки.

Снимаясь в голливудской картине «Грозовой перевал» (1939), Лоренс превратился в кинозвезду с мировым именем.

Следующий фильм – «Ребекка» (1940) – принес триумф и режиссеру Хичкоку, и двум его звездам – Оливье и Фонтейн. Мрачный и зловещий образ, созданный Лоренсом в глубоко своеобразной манере, заслужил одобрение значительной части критики. В «Гордости и предубеждении» Оливье сыграл еще одну великолепно подходящую ему роль – Дарси.

Наконец он вместе с Вивьен Ли приступил к постановке «Ромео и Джульетты». Они вложили в этот проект все свои сбережения – около 60 тысяч долларов. Оливье осуществлял всю постановку, вплоть до сочинения музыки для выходов. Разумеется, он играл Ромео, а Вивьен Ли –

Джульетту. Катастрофический провал спектакля остается одним из самых загадочных и необъяснимых в истории театра. «Самый худший Ромео…», «Лоренс Оливье говорит так, словно чистит в это время зубы… тягуче, без искры вдохновения… бурно и непонятно». Биограф Картрелл считает, что «Оливье пострадал из-за собственных просчетов. Влюбленный и в пьесу, и в свою Джульетту, в самом разгаре своего романа, он не заметил главных ошибок постановки. Страстная увлеченность деталями и зрелищными аффектами могла принести плоды в кино…»

Летом 1940 года Оливье попытался получить удостоверение летчика. Разбив три самолета, он все же налетал 200 часов, необходимых для получения лицензии. Из своих непрофессиональных достижений Лоренс гордился этим больше всего.

В конце августа Оливье и Ли тайно сочетались законным браком, после чего приступили к работе над фильмом «Леди Гамильтон». Вивьен Ли блистала в образе возлюбленной адмирала Нельсона – Оливье. Картина идеально соответствовала духу времени, и, что весьма показательно, она очень нравилась Черчиллю.

Вернувшись в Лондон, Лоренс попытался попасть на фронт, но был направлен в Уорти-Даун, в качестве инструктора для подготовки стрелков и руководителя лагеря резервистов из учебно-авиационного корпуса. Вивьен Ли последовала за ним.

Как актер Оливье часто выступал в поддержку духа армии. Осенью 1942 года, услышав Лоренса в полнометражном радиоспектакле по «Генриху IV», продюсер дель Гвидиче счел его идеальным героем экранизации шекспировской пьесы. Оливье захотел получить полный контроль над экранизацией – постановкой, подбором исполнителей, монтажом и всем остальным. Дель Гвидиче неожиданно согласился на эти жесткие условия.

В массовый прокат фильм вышел летом 1945 года. «Генрих IV» выдержал конкуренцию даже с голливудскими лентами, во всех главных городах страны учителя приводили на утренние сеансы огромные отряды детей. Картина принесла такие доходы, что в прессу поступили возмущенные письма с предложением передать прибыль государству.

В апреле 1946 года в Бостоне состоялась американская премьера «Генриха IV». Университет Тафта присвоил Оливье почетную степень магистра за выдающийся вклад в искусство кино. За год картина, которую демонстрировали в двадцати городах США, успела собрать больше миллиона долларов. В марте 1947 года Оливье получил награду киноакадемии за организацию, постановку и исполнение главной роли. Теперь о его гении узнал весь мир. Вернувшись после голливудских торжеств, Лоренс вручил своего «Оскара» Филиппо дель Гвидиче «Без вас, дружище, – сказал он, – „Генриха IV“ просто не было бы».

В июне 1944 года Оливье, подписав пятилетний контракт, принял пост директора возрожденного «Олд Вика». 31 августа театр открыл сезон «Ричардом III». Знатоки, присутствовавшие на премьере, даже много лет спустя утверждали, что никогда больше ни Оливье и никто другой не демонстрировали игру столь безупречную и исполненную такой гипнотической силы.

Его Ричард обладал изощренно-жестоким обаянием, несмотря на длинный нос, горб за правым плечом и прихрамывающую походку.

Восхищенный его игрой, Гилгуд преподнес Оливье меч, с которым Ричарда III играл Эдмунд Кин и который получил в 1873 году блиставший в этой роли Ирвинг.

В известном смысле именно 1945 год принес супругам Оливье корону правящей четы мира развлечений. В том же году они приобрели собственный загородный «дворец» – Нотли-Эбби, построенный в XII веке для монахов-августинцев в Бэкингемшире.

В конце апреля 1946 года «Олд Вик» отправился на полуторамесячные гастроли в Нью-Йорк. И стоило Оливье показать на сцене «Сенчури» Эдипа, как его сразу признали «великим». «Этот Эдип, – писал Джон Мейсон Браун, – один из тех образов, в которых кровь смешана с электричеством. Он притягивает молнии с неба. Он так же ужасает, принижает и наводит на нас страх, как одно из грозных явлений природы. Даже в трепете он никогда не теряет величия».

Оливье играл роли Хотспера, Шеллоу, Астрова, Эдипа и Пуффа. Нью-йоркские театральные критики провозгласили Оливье лучшим актером Бродвея сезона 1945/46 годов.

Позволив себе продолжительный летний отдых в Нотли – с теннисом, садоводством и работами на своей маленькой ферме, – в сентябре 1946 года чета Оливье возвратилась на лондонскую сцену. Лоренс поставил «Короля Лира» и играл в нем главную роль.

Его исполнение вызвало разноречивые отклики. Джеймс Эгейт обратил внимание на мрачный и неожиданный юмор, живший в этом Лире. Такое наблюдение привело критика к самому глубокому проникновению в искусство актера: «Я убежден, что Оливье – комедиант по натуре и трагик по профессии. В трагических ролях он обуздывает свое чувство смешного, но мне видно, как он его обуздывает».

Оливье берется за переделку шекспировского «Гамлета» для кинематографа. Он решил сам играть принца датского, хотя позднее писал: «Мне кажется, острые характерные роли, такие, как Хотспер или Генрих IV, лучше отвечают моему актерскому складу, нежели лирический, поэтичный Гамлет».

В июле 1947 года Оливье единственный раз прервал съемки по совершенно исключительному поводу. Он был удостоен дворянского звания, приняв посвящение от Георга VI.

Премьера «Гамлета» состоялась в мае 1948 года. Милтон Шулман, обозреватель лондонской «Ивнинг стандард», писал: «Одни поставят его в ряд величайших произведений киноискусства; других он глубоко разочарует. Однако не подлежит сомнению, что Лоренс Оливье – великий актер современности. Его выразительное лицо и богатый, волнующий голос превращают измученного принца датского в подлинно и глубоко трагического героя. Что бы ни говорили о его возрасте и светлых волосах, это не может омрачить торжество актера. Но вот вольности в обращении с текстом должны покоробить многих».

В США критика назвала «Гамлета» одним из величайших в мире фильмов. Журнал «Лайф» признал Оливье самым выдающимся театральным деятелем своего времени.

По количеству рекордов и наград, полученных в Венеции, Голливуде, Копенгагене, Нью-Йорке, «Гамлет» превзошел всех предшественников. Впервые британская лента завоевала четыре «Оскара», один из которых получил Оливье за лучшую мужскую роль. Дания вручила ему орден Даннеборга.

Тем более странным кажется решение правления театра «Олд Вик» не продлевать контракт со своими ведущими актерами Оливье, Ричардсоном и Бареллом, по его истечении в июне 1949 года. Вероятно, таким образом консервативная часть правления выступала против системы звезд. Оливье же в это время находился на расстоянии 12 тысяч миль от дома, на триумфальных гастролях в Австралии и Новой Зеландии.

Покинув «Олд Вик», Оливье возглавил собственное предприятие в качестве актера и антрепренера. В ноябре 1949 года он снял на четыре года театр «Сент-Джеймс».

Готовясь к юбилейному фестивалю в Лондоне, Оливье отважился на сдвоенную постановку «Антония и Клеопатры» Шекспира и «Цезаря и Клеопатры» Шоу, которые чередовались из вечера в вечер. Две Клеопатры находились на сцене четыре месяца. Правда, большинство критиков сочло, что и Цезаря, и Антония Оливье играет значительно ниже своих возможностей, дабы выгоднее оттенить мисс Ли в роли Клеопатры.

Летом 1954 года Лоренс Оливье снова выступил одновременно как режиссер, продюсер и актер. На этот раз в экранизации «Ричарда III». Он собрал выдающихся мастеров сцены. Квартет титулованных актеров составляли Оливье, Хардвик (король Эдуард IV), Ричардсон (Бекингем) и Гилгуд (Кларенс). Как и при создании «Гамлета», пьеса подверглась решительной переработке.

Эта картина получила три награды Британской академии кино. И хотя, в отличие от «Генриха IV» и «Гамлета», «Ричард III» принес Оливье «Оскара» только за лучшее исполнение мужской роли, ряд критиков все же считает этот фильм наиболее удачным из всей трилогии.

В апреле 1955 года Лоренс приступил к репетициям в Мемориальном Шекспировском театре в Стратфорде. В июне состоялась премьера «Макбета». Играя главную роль, Оливье пользовался приглушенной палитрой, мастерски изображая столь утонченное злодейство, что кто-то из критиков назвал это зрелищем того, как «сходит с ума сама сдержанность». Ведущие критики единодушно признали его «лучшим Макбетом нашего времени». По выражению Кеннета Тайнена, «он обменялся рукопожатием с самим величием».

Следующий спектакль «Тит Андроник» провозгласили триумфом, шедевром, рожденным и вдохновенным театральным чутьем режиссера Брука, и превосходной игрой Оливье и Энтони Куэйла. Джон Коттрелл пишет: «Нередко игра Оливье захлестывала своей страстной силой; и великолепно рассчитанными паузами, и блестяще произнесенными репликами он достигал самой бездны отчаяния и мастерски передавал страдания измученной души».

Известный критик Кеннет Тайнен отмечал: «Благодаря Хотсперу и Ричарду III мы знали, что сэр Лоренс способен неистовствовать; теперь мы знаем, что он может и страдать. Он доказал, что ему под силу все великие,

почти невоплотимые роли – „Великолепие“ Скелтона, ибсеновский Бранд, гетевский Фауст, – он будет властен играть кого угодно, пока не угаснут его глаза, пока не сомкнутся навеки его уста».

Оливье всегда мечтал иметь много детей, и он с радостью узнал, что 42-летняя Вивьен Ли беременна. Лоренс хотел дочку, и они уже выбрали имя: Кэтрин. Вивьен заверили, что она сможет родить здорового ребенка. Однако в августе у нее, как и двенадцать лет назад, случился выкидыш…

В конце 1956 года первые газетные страницы облетела сенсационная новость: «Сэр Лоренс будет партнером Мерилин Монро».

Съемки «Спящего принца» с Монро начались в августе 1957 года в Лондоне. Из-за тройственных функций продюсера, режиссера и исполнителя главной роли сэру Оливье приходилось работать с таким же напряжением, как и при экранизациях Шекспира. В Голливуде фильм переименовали в «Принца и хористку». Игру Лоренса признали безупречной, его режиссуру – талантливой и исполненной тонкого вкуса.

В театре Оливье взялся за роль в современной пьесе Осборна «Комедиант». Решение сыграть роль Арчи Раиса, сломленного актера мюзик-холла, безусловно, требовало мужества, поскольку в пьесе острили по адресу политических деятелей, королевской фамилии и суэцких событий и т.д. Постепенно на Арчи Раиса стали смотреть как на лучшее создание Оливье за пределами классического репертуара.

Крупной удачей на телевидении явился для актера снятый в Нью-Йорке спектакль «Луна и грош» (1958) по Моэму. Оливье получил несколько наград, в том числе «Эмми» за лучшую роль года в односерийной постановке.

Фильм «Спартак», а скорее, обещанный гонорар (250 тысяч долларов) привлек Оливье почти на полгода в Голливуд. К этому времени его отношения с женой заметно охладели. Вивьен Ли все чаще впадала в депрессию.

В июне 1959 года Лоренс приступил к репетициям в Стратфордском театре, отмечавшем свой сотый сезон. Юбилей собрал самых популярных актеров, однако Оливье в роли Кориолана затмил всех. Газета «Таймс» писала, что «он… играет так великолепно, как только можно».

Оливье задал себе ужасающий темп. Играя «Кориолана», он к тому же периодически ездил в Лондон на репетиции очередной «Ночи ста звезд»; в Ноттингем, где его компания поставила австралийскую пьесу «Непостоянное сердце»; в Миддлсекс на «Шеппертон студиос», наконец, в ланкаширский городок Моркам на съемки «Комедианта».

В «Комедианте» играла мисс Джоан Плоурайт. Много лет спустя, вспоминая ужасное чувство утраты, которое он пережил после смерти матери, Оливье сказал, что «с тех пор искал ее постоянно. Может быть, в Джоанн я обрел ее вновь». Многое она воспринимала так же, как Оливье.

Неожиданно для многих Лоренс обратился к «театру абсурда», решив сыграть в «Носороге» Ионеско роль Беранже, персонажа чаплинского плана. Нашлась подходящая роль и для Плоурайт. «Носорог» в высшей степени соответствовал вкусам новой театральной публики. Игра Оливье привлекала внимание своей утонченной сдержанностью, а не броскими эффектами. «Обсервер» отнес эту роль к числу самых совершенных у актера.

В феврале 1962 года Оливье предложили стать художественным руководителем Чичестерского фестивального театра. А в следующем месяце, в день Святого Патрика, Лоренс и Джоан Плоурайт поженились. Они поселились в четырехэтажном особняке в приморской части Брайтона. В сентябре родился их первенец – мальчик, которого назвали Ричард Керр. Потом пошли девочки – Тамсин, Агнес, Маргарет и Джули-Кэт.

Через два года после переезда в Брайтон в разговоре с театральным критиком Гарольдом Хобсоном Оливье выразил дух своего нового образа жизни: «Я не знаю ничего более прекрасного, чем, уезжая утром на такси из дома, оглянуться и увидеть, как твоего младшего ребенка подносят к окну и помогают помахать тебе ручкой. Это звучит сентиментально и банально, но это важнее, чем поэзия, чем гений, чем деньги».

9 августа 1963 года Оливье назначили первым директором Британского Национального театра. Теперь на сцене он появлялся редко. Зрители могли видеть его бесконечно утонченного Астрова и комически пылкого Брейзена в «Офицере-вербовщике» Фаркера. Но для поклонников его таланта этого было мало.

В апреле 1964 года Лоренс Оливье начал готовить великую роль: Отелло. «Я все откладывал, потому что, на мой взгляд, это невозможно сыграть, – сказал он. – Объем огромный, и нагрузка на актера просто чудовищная».

Два раза в неделю Лоренс разминался в гимнастическом зале, он начал бегать вдоль берега Брайтонского залива. Актер развивал дыхание, выносливость и ловкость, так как в его представлении Мавр двигался грациозно, «как бесшумный черный леопард». Полгода Оливье занимался ежедневными упражнениями для голоса. Через четыре-пять месяцев он мог говорить почти на полную октаву ниже.

Большинство рецензентов признало его Отелло колоссальным достижением, особенно поражающим своей виртуозностью. Ричарду Финдлейтеру удалось уловить самое главное: «Отелло, представший этим апрельским вечером на Ватерлоо-роуд, казалось, вобрал в себя все те свойства, сочетания которых Оливье достигал в свои лучшие минуты и прежде и тем самым всегда выделялся среди актеров, обходившихся лишь некоторыми из них: магнетическую мужскую силу; изобретательные технические находки; обаяние; эмоциональный накал и разнообразие; редкий дар перевоплощения; пафос; черты комизма; широкий диапазон голоса; ярость; уважение к традиции в сочетании с готовностью экспериментировать; способность удивлять; проницательный ум; пыл; умение показать в персонаже все человеческое; умение вызвать у зрителей страх, заставить их смеяться, доводить до слез; огромные, выразительные, завораживающие глаза; смелость; и еще то неуловимое, что и заставляет благодарную публику назвать исполнение великим».

Оливье организовал первые зарубежные гастроли Национального театра. Труппа с успехом выступила в Берлине и Москве с тремя спектаклями: «Отелло», «Выбором Хобсона» Бригхауса и «Любовью за любовь» Конгрива.

21 февраля 1967 года Оливье прибавил к галерее своих классических созданий еще один шедевр – капитана Эдгара в «Пляске смерти». Эта роль принесла ему приз «Ивнинг стандард» как лучшему драматическому актеру и золотую медаль шведской Академии литературы за выдающуюся интерпретацию шведской драмы.

В 1970 году Оливье уговорили на новую главную роль: Джонатан Миллер собирался ставить «Венецианского купца». Вероятно, Шейлок не из числа истинно великих образов сэра Лоренса, однако эта роль возродила в нем уверенность в своих силах.

Оливье первым из актеров удостоился звания пожизненного пэра (1970). Отдав сорок пять лет жизни профессии, которую его бабушка назвала «чудовищной», он стал лордом Оливье Брайтонским. Правда, получив сан пэра Англии, Лоренс объявил труппе Национального театра, что первый же, кто назовет его «милордом», может считать себя уволенным…

В 1971 году Оливье вернулся в Вест-Энд. На подготовку драмы О'Нила «Долгое путешествие в ночь» ушли месяцы напряженного труда, но труднейшую роль Джеймса Тайрона Оливье сыграл в полную силу, добившись такой невероятной, филигранной техники, которую единодушно отметили все. Эта роль принесла ему третий приз «Ивнинг стандард» как лучшему драматическому актеру. Еще примечательнее, что после видеозаписи спектакля он получил высшую награду американского телевидения («Эмми») за лучшую роль в односерийной постановке.

В руководстве Национальной сценой лето 1971 года стало для Оливье кризисным. Он ушел в отставку.

Беспощадное изображение писателя-детектива Эндрю Уайка в «Сыщике» обеспечило ему громкое возвращение в первые ряды актеров кино. Нью-йоркские критики присвоили ему звание лучшего актера года, и вместе со своим партнером Майклом Кейном он получил «Оскара».

А два года спустя в Пайнвуде, впервые работая с двумя старинными друзьями, Кэтрин Хепберн и режиссером-ветераном Джорджем Кьюкором, он снимался в фильме «Любовь на развалинах» для американского телевидения. Режиссер Джозеф Л. Манкевич после сорока лет плодотворной работы в кино утверждал, что ничто не может сравниться с актерским опытом Оливье, богатым, «как золотоносная жила Комстока» Столь же убедителен сэр Лоренс был в роли бывшего нацистского врача в «Марафонце» (1976) Джона Шлезингера.

Оливье испытывает все больший интерес к современной драматургии и прозе. В его репертуар вошли такие произведения, как инсценировка романа Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед» (1981), пьеса Джона Мортимера «Путешествие вокруг моего отца» (1982), несколько ранее он выступил в острой политической пьесе Джона Гриффитса «Вечеринка».

В 1983 году Оливье сыграл Лира на телевизионном экране. Эта работа стала его истинным триумфом. Критика пришла к выводу, что актер «сумел поднять роль на такой эмоциональный уровень, который не был достигнут никем». Его Лир поразил многочисленных рецензентов различных стран своей необычайной простотой, предельной строгостью и естественностью.

За несколько лет до смерти Лоренс Оливье придумал себе эпитафию. «Он был забавен». Смерть уже подступала к нему во время тяжелой болезни и опасной операции, которые последовали за длительным периодом психического стресса, когда актер впервые испытал страх сцены. Но ему удалось тогда ускользнуть и от страха, и от смерти благодаря чувству юмора по отношению к самому себе, немного мрачному, но такому естественному для англосаксов.

Но театр Оливье оставил, ему были не по силам долгие репетиции и необходимость каждый вечер выходить на сцену.

Величайший трагический актер XX века умер в 1989 году, в Брайтоне, окруженный своими домашними. За год до этого режиссер Дерек Ярман уговорил его сняться в фильме «Помня о войне». Этот фильм-протест против любой войны – последний фильм Лоренса Оливье.

«Я всегда думал, что моя задача – заставить зрителей поверить в происходящее на сцене, поверить, что все это было на самом деле. Я всегда считал это главным», – говорил актер.

Его именем был назван Большой зал лондонского Национального театра…

МАНЬЯНИ АННА
(1908—1973)

Итальянская актриса. Искусство Маньяни, глубоко национальное как по характеру ее героинь, так и по манере ее исполнения, раскрылось в фильмах: «Рим – открытый город», «Мечты на дорогах», «Любовь», «Самая красивая», «Татуированная роза» (премия «Оскар»), «Мама Рома» и др.

Анна Маньяни родилась 7 марта 1908 года в Риме. Отец неизвестен, мать работала портнихой; после рождения дочери она вышла замуж за австрийца и уехала в Египет.

Анну воспитывали бабушка, тетки и дядя. Она росла трудным, впечатлительным, нервным ребенком. В девять лет ее отдали в колледж сестер-монахинь. Девочке там не понравилось и ее вернули домой.

В январе 1927 года Анну без экзаменов приняли в римскую Академию драматического искусства Элеоноры Дузе. Он попала на актерский курс, который вел Сильвио д'Амико.

Училась Маньяни хорошо и после окончания Академии была принята в труппу Никкодеми – Вергани – Чимара. И началась ее жизнь в искусстве: «роли субреток, со скоростью молний пробегающих по сцене со словами: „Кушать подано“. Отчаяние, приступы хандры, слезы унижения». В 1928 году труппа должна была отправиться на гастроли в Аргентину. Но этот год принес одни разочарования. Карло Дзекки, талантливый итальянский пианист, за которого Анна собиралась выйти замуж, попал в автомобильную катастрофу. Труппа Никкодеми распалась. И самый большой удар – смерть бабушки, единственного по-настоящему близкого ей человека.

Анна поступает в труппу Антонио Гандузио, знаменитого постановщика ревю. Гандузио ввел ее в мир кино – в 1934 году Маньяни дебютировала в эпизодической роли в картине «Слепая из Сорренто».

3 октября 1935 года происходит очень важное событие в ее жизни, она выходит замуж за Гоффредо Алессандрини, известного режиссера, блестящего красавца, в которого Анна влюбилась с первого взгляда.

Она наслаждалась своим новым положением, домом и почти не работала, «потому что была женой своего мужа, а быть одновременно женой и актрисой не умела». Единственная полноценная роль Маньяни в это время – роковая женщина в детективной пьесе «Маскарад Сан Сильвестро», поставленной труппой де Рего.

Но Алессандрини уходит к другой. Анна пытается найти утешение в работе. В самом центре Рима Антон Джулио Брагалья открывает маленький «Театр дельи арти», в котором Маньяни с успехом играет главные роли в «Окаменевшем лесу» Шервуда и в «Анне Кристи» О'Нила.

Кино ей нравилось. Но пока Маньяни доставались эпизодические, характерные роли. Федор Оцеп, снимавший ее в картине «Княжна Тараканова» (1938), постоянно твердил: «Нет, с таким лицом не быть тебе киноактрисой. Посмотри только на свой нос! И свет на твое лицо не ложится: ты вся кривая, асимметричная!» Анна знала это, но не падала духом.

Истинный триумф, популярность у народа принес ей сезон на эстраде, который она отыграла в труппе Гандузио в паре с известным комиком Тото. Именно здесь, в ревю, рождался тот образ народной героини, воплощенный ею вскоре на экране, «медузы», как назовут впоследствии ее внешность кинокритики.

И именно ее, Маньяни, собирался Висконти снять в своем первом фильме, знаменитой «Одержимости», но не снял, потому что она в ту пору ждала ребенка. 23 октября 1942 года у Анны родился сын Лука. Когда в конце войны Висконти преследовали фашисты, Маньяни прятала его в своем доме – тряслась от страха, как она честно признавалась, но прятала.

В 1943—1944 годах Маньяни сыграла сразу в шести картинах, среди которых следует отметить «Кампо ди фьори» М. Боннара и «Последняя карусель» М. Маттоли.

18 февраля 1944 года Маньяни и Тото играли в новом ревю «Что ты вбила себе в голову». А после того как американцы вошли в Рим, Маньяни пела сатирические куплеты в скетче. Пародии целиком держались на комедийном таланте Маньяни, ее виртуозных импровизациях и гэгах. Публика восторженно принимала актрису. Сбылась мечта Анны: она стала любимицей итальянцев, ее прозвали Наннареллой.

…Однажды к Маньяни пришел обаятельный молодой человек и представился: Роберто Росселлини. Он предложил ей главную женскую роль в фильме «Рим – открытый город», который стал знаменем неореализма. С этого же времени началась их любовная связь, длившаяся несколько лет и кончившаяся так же печально, как кончались все романы Маньяни.

Анна сыграла роль Пины, невесты рабочего Франческо. Пина стала символом народа, борющегося с фашизмом. Во время съемок Маньяни рассталась с отцом своего трехлетнего больного полиомиелитом сына. Ее маленький Лука на всю жизнь остался калекой. А возлюбленный уехал тайно, не предупредив и не попрощавшись.

В фильме Пина бежит за грузовиком, в котором фашисты увозят Франческо. После выстрела фашиста Анна должна была упасть. Серджио Амидеи, один из сценаристов фильма, предлагал Росселлини натянуть веревку, чтобы падение получилось естественнее. Маньяни спокойно возразила ему: «Не беспокойся, я упаду так, что ты будешь доволен». И она упала так, что этот кадр вошел в историю мирового кино. В трагические глаза Пины нельзя смотреть без волнения и боли, потому что это глаза страдающей Анны Маньяни.

«Рим – открытый город» имел феноменальный зрительский успех и выдвинул Анну Маньяни в ряды мировых звезд. На период, начавшийся с «Рима…» и закончившийся еще одним шедевром – «Самой красивой» Висконти, приходится расцвет ее творчества. За шесть лет Маньяни сыграла в пятнадцати картинах, достигла вершин мастерства и творческой зрелости. «Бандит» А. Латтуады, «Депутатка Анджелина» Л. Дзампы, трагикомедия «Мечты на дорогах» М. Камерини стали заметными произведениями неореализма.

Росселлини снял Маньяни в фильме «Любовь» (1948), составленном из двух эпизодов. В первом, называвшемся «Чудо», она сыграла деревенскую дурочку, забеременевшую от бродяги, которого она посчитала святым (роль бродяги исполнял Федерико Феллини, это была их первая и последняя творческая встреча). Во втором – героиню знаменитой мелодрамы Кокто «Человеческий голос». После того как Маньяни рассталась с Росселлини, для нее начался длинный мучительный период безвременья.

В 1951 году Висконти предложил ей роль в «Самой красивой», и этот фильм стал настоящим бенефисом Маньяни. Только она с ее уникальным талантом трагической и комедийной актрисы могла проиграть все те разнообразные значения, которые были заложены в образе Маддалены Чеккони, простой женщины, решившей пристроить свою шестилетнюю дочку в кино.

Затем Висконти снимает Маньяни в одной из новелл фильма «Мы – женщины». Эта новелла, как символ веселого лика Рима с его шумом и суетой, традиционным «итальянским беспорядком», навсегда останется в памяти зрителей.

Жан Ренуар в книге воспоминаний «Моя жизнь и мои фильмы» подмечает две стороны таланта актрисы: «реализм, позволяющий ей создавать народные образы с поразительной трагической выразительностью, и врожденное благородство, аристократизм, благодаря которым она во дворце выглядит так же естественно, как и на грубо сколоченных подмостках провинциального театрика».

В начале 1950-х Анна Маньяни – одна из самых ярких звезд мирового кино, однако снимается все реже. Ролей для нее нет, а идти на компромисс она не согласна. Отчаявшись, Маньяни даже решилась поехать в Америку, приняв несколько выгодных приглашений, исходящих от Голливуда.

За океаном она снялась в трех фильмах – «Татуированная роза» Д. Манна (1955), «Дикий ветер» Д. Кьюкора (1958), «Из породы беглецов» С. Люмета (1960).

За роль Серафины в «Татуированной розе» Маньяни получила премию «Оскар». Впервые за тридцатилетнюю историю существования этой высшей кинематографической награды в Америке она вручалась иностранной актрисе. Любопытно, что на эту роль Маньяни пригласил сам драматург Теннесси Уильямс, автор пьесы «Татуированная роза». «Имя Анны Маньяни, – писал Уильямс, – вызывало у меня чувство восторженного восхищения». Драматург собственноручно заготовил такой вариант сценария, в котором текст с одной стороны был написан по-английски, а с другой – по-итальянски.

Анна Маньяни и Берт Ланкастер блистательно разыграли трагикомическую историю любви двух немолодых людей. Ланкастер говорил в восхищении: «Это лучшая актриса, с которой мне когда-либо доводилось работать, это редчайшая женщина, удивительно яркая личность».

На съемочной площадке Маньяни встретилась с прекрасными партнерами – Э. Куином в «Диком ветре» и М. Брандо в фильме «Из породы беглецов» – и подружилась с ними на долгие годы. Но несмотря на это, работа не приносила радости, Анна тосковала по дому.

По возвращении в Рим Маньяни практически не появляется на экранах. «Одиночество, пожалуй, любит меня больше, чем я его», – жаловалась она. Только близкие друзья могли видеть ее веселой, остроумной, великолепной мистификаторшей, равной которой по части розыгрышей не было во всем Риме. Но чаще она проводила время в своем доме, в окружении многочисленных собак и кошек. Ночами она любила бродить по римским улочкам, кормить бездомных животных.

Пять лет не снималась Маньяни в Италии, прежде чем получила роль монахини в фильме «Сестра Летиция» М. Камерини. Мелодраматическая история о том, как монахиня привязывается к младенцу из приюта и как в ней просыпается запретное чувство материнства, была не лучшей работой актрисы. Как член жюри Венецианского фестиваля 1956 года Висконти отдал свой голос Марии Шелл. Маньяни обиделась на мэтра. Так произошла ее эпохальная ссора с любимым режиссером. Только через двенадцать лет, случайно встретив Висконти в магазине, Маньяни сама бросилась к нему: «Ну, Лукино, брось, ладно уж тебе…»

В 1958 году в фильме «Ад в городе» Р. Кастеллани встретились две кинозвезды – Анна Маньяни и Джульетта Мазина. Однако соседство двух актрис первой величины, как писала пресса, превратилось в сущий «ад на съемочной площадке». Роль Маньяни не была центральной, поэтому она потребовала внести изменения в сценарий, чтобы уравнять по объему обе роли. В результате Маньяни, создавшая незаурядный, сильный, глубоко трагический женский характер, затмила Мазину.

Летом 1960 года она снова снималась со своим старым другом Тото. Однако фильм не получился. Маньяни была раздосадована. «На кого же падает вина, – говорила актриса. – На меня. Никто никогда не обвинял Марлона Брандо за то, что он снялся в плохом фильме. Но все обвиняют Маньяни, если фильм с ее участием терпит фиаско».

Боготворил Маньяни и Пазолини, она была для него великой актрисой неореализма, настоящей римлянкой. Роль Мамы Ромы из одноименного фильма писалась специально для нее. Желание работать с Пазолини было столь велико, что Маньяни согласилась на 30 процентов своего обычного гонорара.

Увы, зритель смотрел картину плохо, критика тоже поначалу не приняла новой эстетики Пазолини. И Маньяни, создав образ, вскоре ставший классическим, хрестоматийным для итальянского кино, возвращается в театр.

Франко Дзеффирелли, художник, режиссер, предлагает ей одну из лучших женских ролей мирового репертуара – Пину из «Волчицы» Д. Верги. «„Волчица“ – это текст, написанный целиком для Маньяни, – говорил Дзеффирелли. – И спектакль почти целиком строился на ней. <…> Нервы ее напряжены до предела, она каждую минуту готова взорваться. Может быть, это тоже делает ее великой актрисой, одной из самых великих актрис нашего времени». Театр вернул ей веру в себя, она вновь завоевывала зрителей во многих странах мира. В Риме знали и любили ее, как знают и любят только «своих». Все знали в лицо ее сына Луку, красивого мрачного юношу на костылях. Всем был известен ее дом, старинный княжеский дворец Альтьери.

Маньяни, озабоченная будущим (ничто ее так не пугало, как перспектива нищей старости), скопила к концу жизни неплохой капитал – она играла на бирже, сдавала квартиры в многочисленных, принадлежавших ей в Риме домах.

Успех на подмостках сцены, восторженный прием, который она встречала во время продолжительных гастролей по Европе, придавали ей силы. Лишь дважды она уступала настойчивым просьбам режиссеров, и дважды ее постигали неудачи. Это фильмы С. Крамера «Тайна Санта-Виттории» (1968) и К. Отан-Лара «Кубышка Жозефы» (1968).

Наконец Альфредо Джанетти удалось уговорить ее сыграть в телецикле «Три женщины». По его замыслу, в судьбах этих женщин должна была отразиться итальянская история последних ста лет. В Италии демонстрация первого фильма цикла – «Певица» – вызвала буквально бурю. Собственно, сюжет был незамысловат. Закатившаяся опереточная звезда Флора Торес приезжает на передовую. Она должна исполнить бравурные марши. Но, неожиданно для себя, вдруг запевает тихую неаполитанскую песенку, в которой чувства любви к родной земле больше, чем в любом марше. В финале новеллы Флора Торес гибнет, прикрывая собой мальчишку-солдата.

Актриса снова была на подъеме. Но злокачественная опухоль уже подтачивала ее здоровье. Операция, проведенная в одной из клиник Рима, оказалась неудачной.

Когда наступали краткие мгновения облегчения, Анна вспоминала о последней своей работе – фильме «1870». Она не дождалась премьеры всего несколько минут. По окончании картины диктор сообщил о кончине актрисы.

В день похорон Маньяни (27 сентября 1973 года) все учреждения в Риме были закрыты, никто не работал. Площадь перед церковью «Санта Мария сопра Минерва», где прямо на полу, без катафалка (по обычаю,

принятому у римской знати), стоял гроб с ее телом, была запружена народом.

И когда гроб выносили из церкви и он поплыл над головами толпы, площадь взорвалась аплодисментами.

Тело Маньяни несли, а расступающаяся толпа все аплодировала и аплодировала – последнему ее выходу. Рим прощался со своей любимицей.

Трижды снялась Анна Маньяни в картинах, в названии которых было слово Рим. «Ты – это Рим, – говорил ей Феллини. – В тебе есть что-то материнское, скорбное, мифологическое, разрушенное…»

ДЭВИС БЕТТ
(1908—1989)

Американская актриса. Снималась в фильмах: «Бремя страстей человеческих», «Опасная» (премия «Оскар»), «Иезавель» (премия «Оскар»), «Победа над мраком», «Письмо», «Лисички», «Все о Еве», «Королева Елизавета», «Что случилось с Бэби Джейн?» и др.

Рут Элизабет Дэвис родилась 5 апреля 1908 года в Лоуэлле, штат Массачусетс. Отец ушел из семьи, когда Бетт и ее сестра Барбара были еще совсем маленькими. Дети остались на руках у матери. Это была удивительно дружная семья – и ни замужества девочек, ни появление у них собственных детей не разрушили душевной близости и необычайной преданности друг другу.

В театральную школу поначалу ее не приняли. «Очень сожалею, но у девочки нет таланта», – сказала экзаменовавшая будущую звезду актриса Ева Ле Галлейен. Но девочка попала в драматическую школу Джона Мюррея Андерсона – тогда артиста, а впоследствии режиссера.

Через год Андерсон рекомендовал ученицу (которая стала именовать себя Бетт Дэвис) режиссеру Джорджу Кьюкору. Так она попала в труппу, ставившую в это время пьесу «Бродвей». Бетт играла добросовестно, но Кьюкор ее уволил, хотя видимых причин к этому небыло.

На следующее лето Бетт устроилась в другой театр – билетершей, иногда появлялась на сцене в незначительных ролях. Осенью 1929-го ее включили в труппу небольшого нью-йоркского театра «Провинстаун плейхауз». Первая заметная роль – Гедвига в «Дикой утке» Ибсена. О Бетт Дэвис заговорили как о многообещающей актрисе и доверили играть в пьесе «Разбитые блюда», выдержавшей двести представлений.

Первые пробные съемки в Голливуде – полный провал. «Откуда вы взяли это ужасное существо?» – с такого вопроса началось знакомство Дэвис и Самюэля Голдвина в 1930 году. (Через двенадцать лет, заплатив актрисе сто тысяч долларов за участие в «Лисичках», Голдвин принесет ей публичные извинения.)

Однако компания «Юниверсал» заключила с ней трехмесячный контракт с зарплатой 300 долларов в неделю. В декабре 1930 года Бетт Дэвис приезжает в Лос-Анджелес.

В своем первом фильме «Дурная слава» она играла добродетельную родственницу героини. Этот же образ она создавала в последующих картинах – «Семя», «Мост Ватерлоо». Осенью 1931 года истек срок очередного контракта, а новый заключить не предложили. Было от чего

отчаяться!

Когда ей позвонил известный актер и режиссер Джордж Арлисс из «Уорнер Бразерс» и пригласил ее на главную роль в фильме «Человек, который играл Бога», она решила, что это неудачный розыгрыш.

Действительность превзошла все ее ожидания. Арлисс, который казался Бетт почти стариком, с его манерами утонченного джентльмена, окружил молодую актрису с самого начала съемок особым вниманием. Он «сыграл Бога» в ее судьбе.

Фильм имел успех, и компания «Уорнер Бразерс» немедленно предложила ей годовой контракт. Но и здесь Бетт Дэвис заключили в жесткие рамки. На этот раз одну за другой ей поручали роли коварных соблазнительниц. «Богатые всегда с нами», «Темная лошадка», «Трое вместе», «Большое потрясение»…

В 1932 году она в первый раз вышла замуж. Избранником актрисы оказался друг ее юности, джазовый музыкант. Через семь лет они разошлись: супруг не выдержал невольных унижений, которые всегда неизбежны, если человек известен только тем, что он – муж знаменитости…

Бетт Дэвис удалось убедить шефа Джека Уорнера отпустить ее на съемки в другую компанию «РКО-Радио», где ей предложили роль Милдред в экранизации романа Сомерсета Моэма «Бремя страстей человеческих» (1934).

Актрисе предстояло сыграть представительницу колоритного лондонского населения – кокни. Дэвис готовилась тщательно и долго. Она наняла прислугу-англичанку и в течение двух месяцев изучала ее говор и произношение.

Милдред, этой блуднице из предместья, официантке из ресторанчика, хотелось любой ценой выбиться в люди. Она не красотка, не интеллигентна, но эгоистична, жадна и развратна. Кажется, Милдред ничего не делает, чтобы нравиться мужчинам, но увлекает их сразу. И знает, какова ее сила.

Бетт Дэвис разрабатывает и углубляет тип ни перед чем не останавливающейся леди, чья властность, аморализм и жестокость не только лишает ее женственности, но и губительна как для окружающих, так и для нее самой. Критики даже шутили: чем стервознее героиня, тем лучше играет Бетт Дэвис.

Актриса развивает успех в фильмах Арчи Мейо «Пограничный городок» (1934) и Альфреда Грина «Опасная» (1935). В этих картинах ее героиня идет на убийство нелюбимого мужа. Обстоятельства разные, но мотивы те же – любовь к другому. Снова женщина, решительно отметающая общепринятые моральные нормы во имя достижения цели. За роль бывшей актрисы Джойс Хитт в «Опасной» американская академия киноискусства присудила Бетт Дэвис премию «Оскар».

Актрисе многое не нравилось в Голливуде. Как только могла, она сражалась за роли – сложные, неоднозначные. За строптивость ее неоднократно увольняли из Голливуда без права сниматься на других студиях. Когда Бетт отказалась от нескольких предложенных ей ролей и приняла приглашение Л. Теплица сняться у него в двух фильмах – во Франции и Италии, – братья Уорнер начали против актрисы судебный

процесс. Суд проходил в Лондоне, куда Бетт уехала с мужем. Процесс Дэвис проиграла и была вынуждена вернуться в Голливуд. Правда, студия не только оплатила судебные издержки, но и предложила Бетт два прекрасных сценария – из которых вышли в итоге принесшие ей успех фильмы «Меченая женщина» и «Кид Гэлэхед» (оба – 1937).

И героини Бетт Дэвис, и сама актриса стремились быть первыми, и почти всегда это удавалось. За одним исключением – Дэвис не получила роли Скарлетт и с ворчанием вспоминала об этом всю жизнь.

Чтобы как-то утешить актрису, братья Уорнер решили экранизировать пьесу Оуэна Дэвиса «Иезавель» (1938), во многом напоминающую роман Маргарет Митчелл. Ставил картину Уильям Уайлер.

Режиссер не торопил актрису, давал столько дублей, сколько нужно было, чтобы достигнуть наибольшей выразительности. В результате Дэвис получила своего второго «Оскара». Ее героиня стремится любыми путями удержать, а после неудачи – вернуть мужа.

Для актрисы это был экзамен высшей степени мастерства и трудности. Например, на протяжении одной части героиня Бетт переживает несколько резко отличных друг от друга психологических состояний: от лихорадочной нетерпеливости ожидания, через отчаяние и надежду она переходит к холодной мстительности. Со своей задачей Дэвис справилась блистательно.

Уайлер тонко разобрался в сильных и слабых сторонах актрисы. Лучшие, ключевые моменты фильма решены без слов или почти без слов. Он сумел наиболее выгодно показать Дэвис в эпизодах без текста, где все внимание зрителей сосредотачивается на изображении, на жесте и мимике лица.

В 1939 году Бетт Дэвис снялась сразу в пяти картинах, в разной степени повторяющих «Иезавель». Роль богатой наследницы Джудит Траэрн в «Победе над мраком» актриса считала едва ли не лучшей в своей творческой биографии.

После семи лет работы в Голливуде Бетт Дэвис была на гребне славы. Ее сравнивали с Дузе, удостоили титула наиболее популярной женщины года (наряду с Элеонорой Рузвельт), избрали президентом Американской академии киноискусства. Она же чувствовала только страшную усталость и отчаянное одиночество. Личная жизнь не складывалась, хотя она умела быть отличной хозяйкой и всегда мечтала иметь свой дом. Она во второй раз вступила в брак. И снова счастье ее было недолгим: ее муж – управляющий гостиницей – вскоре погиб в результате несчастного случая…

В 1941 году Уильям Уайлер экранизировал пьесу Л. Хеллман «Лисички». Этот фильм стал новым триумфом Бетт Дэвис, исполнившей роль Реджины Гидденс, в жизни которой все продумано, все рассчитано и все лишено человеческого тепла. Жалость, родственные чувства, даже обычное проявление сочувствия к другому – все отбрасывается во имя достижения цели – богатства и власти…

Бетт Дэвис первой из женщин была избрана президентом Американской академии киноискусства.

Бетт Дэвис пробует силы и как продюсер. Но первый же опыт с фильмом «Украденная жизнь» (1946) не принес успеха.

Актрисе было 39 лет, когда 1 мая 1947 года у нее родилась дочь Барбара. На какие-то годы Голливуд перестал существовать. «Впервые в жизни я надела на себя цепи добровольного рабства ради другого существа», – напишет Дэвис в своей книге «Одинокая жизнь».

Но через год Дэвис вернулась в Голливуд. «Каждый миг, проведенный вдали от дома, был мне ненавистен», – вспоминает она. В этот период, снявшись еще в нескольких мало для нее интересных фильмах, Бетт навсегда расстается с фирмой «Уорнер Бразерс», с которой была связана девятнадцать лет. Эти годы были эпохой не только в ее жизни и судьбе – но и в американском кино. Ибо при всех слабостях сценариев Бетт Дэвис создала собственный, ни на кого не похожий тип голливудской героини. Она ушла от красивости, от эффектных поз и установила традицию – ее героини были женщинами сильными, страстными, с огромным диапазоном чувств и душевных состояний…

В этот сложный для Бетт жизненный период ее бросил третий по счету муж. Он женился на няньке собственной дочери, да еще заставил актрису платить ему алименты.

И вдруг последовало приглашение от студии «XX век – Фокс». Режиссер Джозеф Манкевич предложил ей роль в фильме «Все о Еве» (1950). После съемок она признавалась режиссеру Джозефу Манкевичу, что он «воскресил ее из мертвых».

В фильме «Все о Еве» Дэвис играла стареющую звезду Бродвея Марго Чаннинг, которая не смогла вовремя уйти со сцены. И потому ей пришлось испытать измену поклонников, предательство друзей, наглое высокомерие вчерашней дублерши. Но все равно – дублерша оставалась дублершей, а Марго Чаннинг – звездой. Чего стоит королевский жест, с которым она, не оборачиваясь, сбрасывала шубу – абсолютно убежденная, что десятки мужчин кинутся ее подхватить. С партнером Гари Мерриллом, исполнителем главной мужской роли Билла Сэмпсона, Дэвис удалось добиться редкого взаимопонимания, причем не только на съемочной площадке. Наверное, ни в одну свою героиню не вложила она столько себя – настоящей стареющей актрисы, внешне абсолютно свободной, независимой и благополучной, а на самом деле испытывающей чувство неудовлетворенности и душевной смуты. В некоторых сценах, по признанию Бетт, ей стоило большого труда, чтобы не забыть, кого она играет – себя или Марго.

Одиночество роднило ее с героиней фильма. Дэвис была той уникальной актрисой, что умела поднимать голливудские мелодрамы до уровня высокой трагедии.

Когда съемки фильма завершились, Бетт вышла замуж за Гари Меррилла, который был намного моложе ее. Первое, что сделали они, – взяли в родильном доме только что появившуюся на свет девочку. Ее назвали Марго. Теперь Гари уезжал на съемки – а Бетт оставалась дома с детьми и ждала возвращения мужа в новом доме, который она со вкусом обставила. В январе 1954 года в доме появился приемный сын Майкл пяти дней от роду.

И все-таки Бетт Дэвис возвращается на сцену. Выступая в мюзикле в Нью-Йорке, она вдруг почувствовала дикую усталость. При обследовании

выяснилось, что у нее остеомиелит челюсти. Газеты же поспешили сообщить, что кинозвезда больна раком. После сложной операции реабилитационный период занял долгих, мучительных два года.

Бетт радовалась встречам с Анной Маньяни, снимавшейся в Голливуде. Две актрисы давно симпатизировали друг другу, но встретились впервые. После того как Маньяни уехала, Гари простонал: «Когда вы вдвоем, атмосфера наэлектризовывается так, что можно осветить весь Нью-Йорк».

Дэвис поправлялась, занималась детьми, хозяйством – кино, казалось, было оставлено где-то далеко. Гари был недоволен: «Ты ведь Бетт Дэвис!» «А я, признаться, думала, что я миссис Меррилл», – отвечала Бетт.

В большинстве ролей Дэвис безжалостна не только к внутреннему облику своих героинь, но и к их внешности. Она показывает их растрепанными, без косметики, обезображенными яростью или иной заслоняющей все страстью. Она не щадит ни их, ни себя для правды. Она ссорилась с продюсерами, желающими, чтобы на экране красивая женщина страдала и радовалась красиво. Она отважно шла на любые конфликты за справедливость в жизни. Как писал о ней Джеймс Келли, «она перестала быть коммерческим магнитом». Ей нельзя подражать – не получится, но надо учиться у Бетт Дэвис стойкости, принципиальности, непримиримости.

Еще в молодости Бетт играла старух. Ей было тридцать лет, когда она не побоялась исполнить одну из своих знаменитых ролей – шестидесятилетнюю королеву Елизавету в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса». А на съемки фильма «Королева Елизавета» в 1955 году Дэвис, к общему ужасу и удивлению, явилась с наголо обритой головой, потому что Елизавета была лысой. Но какую борьбу пришлось выдержать актрисе, чтобы появиться на экране безобразной идостоверной!

В 1956 году состоялась ее блестящая победа в картине молодого прогрессивного режиссера Тарадаша «В центре бури», где она сыграла пожилую библиотекаршу.

Роль в «Свадебном завтраке» (1957) – совершенно новое для нее амплуа. С этой картины для героинь актрисы настала пора подведения итогов. Бетт Дэвис все чаще выступает в роли любящей заботливойматери.

Огромный успех имел спектакль-дуэт, посвященный американскому поэту и литератору Карлу Сэндбергу, сыгранный Бетт вместе с Гари Мерриллом в 1960 году и показанный по многим городам Америки. Он был последней точкой в их совместной жизни. После этого они расстались. Так кончилась эта самая счастливая полоса в жизни Бетт Дэвис. Актриса напишет об этом просто и горестно: «Гари разбил мое сердце. Он убил мечту навсегда. Та маленькая женщина больше не существует».

Беда не приходит одна. Умирает мать, любимая и боготворимая Рути. «Помни, дорогая, – я всегда в первом ряду», – писала она дочери перед премьерами. И это была правда. Именно матери посвятила Дэвис свою книгу, этому единственному во всей ее жизни человеку, который оставался верен ей всегда и при любых обстоятельствах…

В фильме режиссера Олдрича «Что случилось с Бэби Джейн?» (1962) Бетт горестно рассказывает еще одну историю неудавшейся жизни – бывшей киноактрисы Джейн Хадсон. Дэвис претендовала на премию

«Оскар» за лучшую женскую роль, но уступила его Энн Бэнкрофт.

В 1972 году Бетт Дэвис снимается в забавной комедии «Игра в карты по-научному». Престарелая, почти неподвижная американка находит себе утешение в игре в карты. Раз в год она приезжает в Италию, чтобы обыграть полунищего итальянца…

В последние годы Дэвис снималась все реже и реже. Ее приглашали, но, как правило, она отказывалась, прочитав сценарий. Примечательно, что актриса никогда не играла в кино «большой драматургии», ни разу не прикоснулась к Шекспиру. Несмотря на это ее героини стоят рядом с великими трагическими образами. Таков магнетизм ее обаяния и сила ее уникального дара. В 1987 году она сыграла в своем последнем фильме – «Августовские киты».

За свою долгую жизнь Бетт Дэвис исполнила около ста ролей. Она награждена двумя «Оскарами» и еще восемь раз претендовала на эту престижную награду. В памяти поколений она останется как «первая леди американского кино». Бетт Дэвис умерла в октябре 1989 года в Париже.

ЛАНКАСТЕР БЕРТ
(1913—1994)

Американский актер. Снимался в фильмах: «Отныне и вовек», «Татуированная роза», «Сладкий запах успеха», «Элмер Гентри», «Нюрнбергский процесс», «Любитель птиц из Алькатраса», «Леопард», «Поезд», «Профессионалы», «Семейный портрет в интерьере», «Двадцатый век», «Атлантик-Сити», «Шкура» и др.

Бертон Стивен Ланкастер, четвертый ребенок в семье нью-йоркского почтового служащего Джеймса Ланкастера, родился 2 ноября 1913 года.

Высокий рост и природная ловкость обеспечили ему прочное место в бейсболе, а это, в свою очередь, помогло поступить в университет, где Ланкастер блистал, правда, лишь успехами в спорте. На втором курсе Ланкастер и его близкий друг Ник Крэвет подготовили акробатический номер с длинным шестом и отправились в Питтсбург, где выступала труппа братьев Кей. Их номер «Лан и Крэвет» был принят. Для Ланкастера началась трудная жизнь странствующего акробата. В течение семи лет он выступал в переездных цирках и ночных клубах.

В двадцать два года Ланкастер женился на воздушной гимнастке Джун Эрнст. Он говорил впоследствии, что она была «единственной женщиной в Америке, которой удавались в воздухе горизонтальные трюки». Но восхищение ее мастерством не помешало скорому их разводу. Этот разрыв не испортил отношений с тещей. Несколько лет он участвовал вместе с ней в аттракционе, в котором она была звездой.

Цирковая карьера Ланкастера закончилась в 1941 году, когда он сильно повредил правую руку. Ланкастер поступил контролером в крупный чикагский универсам, затем перешел на работу в нью-йоркское концертное бюро. Во время войны он был зачислен во фронтовую концертную бригаду.

Бригада побывала в Северной Африке, Италии, Австрии. Тогда же он познакомился с Нормой Андерсон, работавшей администратором в другой концертной бригаде. Они поженились в 1947-м, прожили вместе

двадцать два года и имели пятерых детей – двух мальчиков и трех девочек.

По окончании войны Ланкастер случайно познакомился в Нью-Йорке с ассистентом театрального продюсера, которому для бродвейского спектакля «Звуки охоты» нужен был атлетичный актер на роль сержанта. Ланкастера пригласили на пробу и тут же утвердили. Пьеса провалилась, но критики отметили дебютанта, и он получил семь предложений сниматься в кино. По совету агента начинающий актер решил сыграть полицейского в уголовной драме «Фурия пустыни».

С ролью Ланкастер не справился, но ему повезло: выход картины на экран задержался настолько, что актер в том же 1946 году успел сняться в экранизации рассказа Хемингуэя «Убийцы». Берт показал тот характер, который был задуман. Большое значение имел голос Ланкастера – красивый по тембру, богатый интонационными окрасками. Ланкастер следовал режиссерским указаниям. Постановщик Роберт Сиодмак умело избегал крупных планов, выражавших состояние души героя – Оле Андерсона – и требовавших высокого актерского мастерства. Успех «Убийц» у публики положил начало амплуа Ланкастера.

В последующем ряде фильмов: «Грубая сила», «Я всегда одинок», «Извините, ошиблись номером» Ланкастер играет преступников. В то же время в ленте «Все мои сыновья» Ирвинга Рейса, снятого по одноименной пьесе Артура Миллера, актер получил возможность попробовать себя в роли иного плана. Его герой, американский летчик, возвращается домой после войны, но не находит места в жизни.

В 1948 году Берт вместе со своим агентом организовал кинофирму «Хект – Ланкастер». Успех пришел, когда они обратились к приключенческим костюмным фильмам. «Пират в алом» (1952), снятый Робертом Сиодмаком, принес хорошую прибыль. Мужественная внешность, акробатические способности, позволяющие выполнять рискованные трюки, присущий ему юмор делали Ланкастера незаменимым для подобного рода картин.

Приключенческая серия продолжилась фильмами «Десять высоких мужчин» (1951), «Женщина южных морей» (1952), «Его Величество О'Киф» (1954). Эти ленты давали фирме большие деньги, а Ланкастеру шумный успех. Компания «Хект-Норма продакшнз» перебралась в солидное здание, в котором кабинеты компаньонов украсились дорогими картинами – Берт питал слабость к живописи.

В 1953 году Ланкастер снимается в одном из лучших своих фильмов «Отсюда в вечность» («Отныне и вовек»), поставленном Фредом Циннеманом по роману Джеймса Джонса.

Место и время действия точно определены: военно-морская база США на Гавайских островах – Перл-Харбор, вторая половина 1941 года. Берт Ланкастер исполняет роль сержанта Милтона Уордена. В этом страшном мире сержант ухитряется не только выжить, но и остаться самим собой.

Ланкастера тревожила трагическая судьба аборигенов континента – индейцев. В «Апаче» Роберта Олдрича (1954) актер играл молодого индейского воина массаи. К тому же «Апач» – вестерн, а Ланкастер всю жизнь любил в них сниматься. Первым его фильмом этого жанра была «Веревка на песке» (1949), затем он выступил в десятках подобных картин:

«Долина мщения», «Вера Крус», «Перестрелка в О.К. коралле», «Профессионалы», «Охотники за скальпами», «Скотоводка Анни и Маленькие штанишки», «Буффало Билл и индейцы» и др.

В 1955 году Ланкастер снялся в экранизации одной из ранних пьес Теннесси Уильямса «Татуированная роза». В этом фильме он создал образ американца итальянского происхождения Альваро Мангакавалло. Берт Ланкастер свободно и естественно чувствовал себя в комедийной стихии фильма, играя своего Альваро легко и непринужденно. Он прекрасно чувствовал свою партнершу Анну Маньяни. Берта вообще можно назвать мастером актерских дуэтов. Так, в полном согласии играл он с Кэтрин Хепберн и Сильваной Мангано, Монтгомери Клифтом и Аленом Делоном, Керком Дугласом и Мишелем Симоном…

Критика справедливо считала роль Альваро лучшей за все десять лет работы этого актера в кино.

В 1957 году Ланкастер после серии положительных героев в картине режиссера Александра Маккендрика «Сладкий запах успеха» предстал влиятельным газетным обозревателем, человеком властным и жестоким, готовым на все ради достижения поставленной цели. Ланкастер хотел убедить публику, что может играть разнохарактерные роли. Но картина в прокате провалилась, принеся фирме значительные убытки.

Внешне Берт казался грубоватым, примитивным. Но его друзья свидетельствовали об ином. Например, когда «Журнал танца» обратился к нему с вопросом «Что значит для вас балет?», ответ Ланкастера, поклонника этого вида искусства, оказался профессиональным: «В искусстве вообще меня больше всего привлекает выявление индивидуальности творца. В танце же благодаря затрачиваемой на него огромной физической энергии, которая является трамплином для подлинного выявления психики, человеческая личность раскрывается во всей своей наготе».

Дела организованной им вместе с Хектом фирмы шли блестяще. Всего за несколько лет партнеры заработали гигантскую сумму – тридцать пять миллионов долларов. Но в конце 1950-х Ланкастер неожиданно закрыл фирму, так как главным для него всегда было актерскоетворчество.

В фильме «Элмер Гетри» Ланкастер создал остро сатирический портрет проходимца, постоянно меняющего профессии, пока он не становится проповедником. «В этой роли Ланкастер превзошел самого себя, показывая разные грани характера героя, – пишет киновед Е. Карцева. – Он оборачивался джентльменом и мошенником, становился жестоким и отечески покровительственным, был то безмерно уверен в себе, то пребывал на грани отчаяния». Берт Ланкастер удостоился премии «Оскар».

Победой для него была и следующая роль – бывшего министра юстиции фашистской Германии Эрнста Яннинга в фильме Стэнли Крамера «Нюрнбергский процесс» (1961). Ланкастеру, благодаря его неистощимому темпераменту, яркой пластической выразительности, удалось создать образ человека незаурядного, фанатически убежденного, но в конце концов осознающего чудовищную преступность дела, которому он служил…

Следующий герой Ланкастера – Роберт Страуд почти полвека просидел в тюрьме, и не только не сломился, но и нашел в себе силы стать

крупнейшим орнитологом. Актер писал: «Страуд из тех, кто всегда остается самим собой. А это главное в человеке». Режиссер «Любителя птиц из Алькатраса» (1962) Дж. Франкенхаймер подчеркнул: «Я думаю, что Берт Ланкастер – один из самых трудолюбивых людей, с которыми мне приходилось встречаться. Он – подлинный профессионал, глубоко вникающий во все, что делает… Когда роль соответствует характеру его дарования, никто не может сыграть ее лучше… В „Любителе птиц из Алькатраса“ он выкладывался до предела. Роль ему нравилась, и, по моему мнению, он справился с ней прекрасно, хотя Роберта Страуда ему было гораздо труднее воплотить на экране, чем, например, Элмера Гентри».

За роль заключенного Страуда актер был выдвинут на соискание премии «Оскар». На этот раз ему предпочли Грегори Пека.

Страуд, сыгранный с большой психологической глубиной, окончательно вывел Ланкастера в ряд универсальных исполнителей. Лукино Висконти пригласил его в Италию сыграть главную роль в фильме «Леопард» (1962) – аристократа князя Салину. Американский актер проник в атмосферу сицилийской жизни середины XIX века. Он как бы впитывал в себя эту атмосферу, внимательно осмотрел все памятные места Палермо, прочитал множество книг по истории Сицилии и гарибальдийскому движению.

У Ланкастера были языковые трудности: он произносил реплики по-английски, а партнеры, естественно, отвечали ему по-итальянски. Висконти советовал: «Не пробивайтесь к князю, пусть он сам придет к вам». Наконец наступил такой момент, когда Ланкастер мог сказать: «Это произошло. Я чувствую, как он овладевает мною все сильнее с каждым днем».

Пожалуй, ни в одном другом фильме не проявилась так полно удивительная пластичность, свойственная этому актеру. Ланкастер создает образ подлинного аристократа. Висконти писал: «Князь был очень сложным характером: временами – деспотичный, грубый, сильный; временами – романтичный, хороший, все понимающий; иногда даже глупый, но всегда загадочный. Все это относится и к Берту Ланкастеру. Я думаю, что Берт – самый загадочный человек, которого я встречал в своей жизни».

На премьере «Леопарда» в США Ланкастера не было. В это время он уже снимался в фильме «Семь дней в мае». А потом, в 1965 году, отправился во Францию на съемки «Поезда». Оба фильма поставлены одним режиссером – Джоном Франкенхаймером. В антивоенной ленте «Семь дней в мае» им нарисован портрет американского генерала Скотта, возглавлявшего заговор против президента США, а в «Поезде» он простой французский железнодорожник Лабиш, участник Сопротивления.

В 1968 году Ланкастер был выбран режиссером Фрэнком Перри на труднейшую роль в фильме, создававшемся по символико-фантастической новелле Джона Чивера «Пловец». Двумя годами позже Берт сыграл Мела Бейкерсфилда в экранизации нашумевшего романа Хейли «Аэропорт». Как отмечает Е. Карцева, «Ланкастеру удалось показать в своем герое страстную одержимость делом, прячущую под собой затаенную грусть человека, под влиянием обстоятельств вынужденного расстаться с иллюзиями и надеждами».

В 1974 году Лукино Висконти пригласил Берта Ланкастера в фильм «Семейный портрет в интерьере» – последний, который появился на экранах при жизни режиссера. Актер на редкость благородно, с тем спокойным человеческим достоинством, которое так редко получается на экране, играет роль старого американского профессора, живущего в Италии.

Другой крупный итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи, снимавший картину «XX век», предложил Ланкастеру роль патриарха богатой помещичьей семьи, человека выродившегося, впавшего в маразм, почти дегенерата.

Берт лишь изредка говорил о творческих проблемах и далеко не часто соглашался предстать перед телевизионными камерами. Он не любил светские мероприятия, хотя был настоящей голливудской звездой: получал астрономические гонорары, часто снимался, имел непреходящий успех у публики. Ланкастер никогда не любил выставлять напоказ свою частную жизнь. Он был суров с прессой. И не давал ей ни возможностей, ни оснований рассказывать о себе пикантные истории.

Между тем его кинокарьера успешно продолжалась. Фильм «Мост Кассандры» вышел на экраны в 1976 году. Его финансировал Карло Понти, поставил – режиссер Джордж Косматос. Полковник Маккензи – Ланкастер, хотя и дисциплинированно выполняет порученное ему бесчестное задание, отнюдь не гордится им и даже вступает в конфликт с собственной совестью.

В картине «Пойди, скажи спартанцам» (1978) действие происходит во Вьетнаме (режиссер Тед Пост). По оценкам прессы, этот фильм – одно из наиболее реалистических произведений о вьетнамской войне.

Настойчивость, с которой Ланкастер в течение долгих лет разрабатывал ключевую тему своего творчества – антивоенную, поистине достойна восхищения и уважения.

В двадцатисерийной телевизионной эпопее «Великая Отечественная», показанной в Соединенных Штатах Америки и Советском Союзе в 1979 году, каждый фильм серии начинается с того, что на экране появляется Берт Ланкастер и ведет рассказ о происходящем. Актер считал «для себя честью участие в этом сериале, может быть, самой важной работе в своей жизни». Ланкастер не просто читает текст. Он делает это со всей страстностью честного художника, стремящегося донести до американского зрителя всю правду о «неизвестной войне на Востоке».

В 1980 году на экраны вышел фильм режиссера Луи Маля «Атлантик-Сити» с участием Ланкастера. Актер был в ударе и снова оказался среди претендентов на «Оскар». Запоминающейся была и следующая работа в «Шкуре» (1981) Кавани. Ланкастер создал сложный образ генерала Корма.

Он продолжал играть в кино до 1990 года.

Берт Ланкастер скончался от сердечного приступа осенью 1994 года в Лос-Анджелесе. За более чем сорокалетнюю карьеру мастер снялся в восьмидесяти фильмах. «Из жизни ушел настоящий гигант кино, – сказал выдающий американский актер и близкий друг Ланкастера Кирк Дуглас. – Но имя Берта никогда не умрет». «Это был один из лучших киноактеров века», – отметил английский режиссер Майкл Уиннер.

ЛИ ВИВЬЕН
(1913—1967)

Английская актриса. На сцене с 1935 года (театр «Олд Вик»). Снималась в фильмах «Унесенные ветром», «Мост Ватерлоо», «Леди Гамильтон», «Трамвай „Желание“», «Корабль дураков» и др. Среди театральных ролей: Клеопатра, Антигона («Антигона»), Сабина («На волосок от гибели»), Бланш («Трамвай „Желание“») и др.

Вивиан Мэри Хартли (Вивьен Ли) родилась 5 ноября 1913 года в Дарджилинге, в Индии. Отец Вивиан, Эрнест Хартли, йоркширец с примесью французской крови, был прекрасным актером-любителем. Осенью 1911 года, будучи младшим партнером маклерской фирмы в Индии, он женился в Брайдлингтоне на красавице Гертруде Робинсон Якджи.

В семь лет Вивиан отдали в монастырскую школу в Рохемптоне. Каждый год в школе ставили любительские спектакли, и девочка говорила: «А я хочу стать актрисой. Великой актрисой!» Она с увлечением занималась историей, играла на пианино, скрипке и виолончели, посещала уроки «драмы» и танца. Когда мать брала ее в путешествия, девочка посещала пансионы в Германии, Франции, Италии.

В 1931 году Вивиан Хартли поступила в Королевскую академию драматического искусства. На балу она познакомилась с 32-летним юристом Гербертом Ли Холманом. 20 декабря 1932 года они обвенчались в католическом соборе св. Джеймса. Не прошло и года, как миссис Холман родила дочь Сюзанну. Однако, как вспоминал один из близких друзей, «всем нам было совершенно ясно, что она терпеть не могла дом и мечтала о сцене».

И в сентябре 1934 года Вивиан снялась в комедии «Дела идут на лад». Вскоре у нее появился свой агент Джон Глиддон, а также псевдоним – Вивиан Ли.

Стремительный театральный взлет актрисы давно уже стал легендой. Театральный менеджер Сидни Кэрролл предложил ей сыграть в пьесе Э. Дьюкса «Маска добродетели» большую роль Анриетт Дюкеснуа, французской проститутки, притворяющейся прелестной юной девственницей.

На премьере, состоявшейся 15 мая 1935 года, она затмила всех своей обворожительной игрой. «Говорила она, пожалуй, чересчур тихо, но в зал проникало нечто волшебное и необычное, большее, чем красота, обаяние или грация, – нечто исключительное, чего нельзя назвать словами. Магия звезды», – писал англичанин Джон Коттрел.

Кэрролл предложил изменить ее имя на более женственное «Вивьен». Так появилась актриса Вивьен Ли. На следующее утро газеты вышли с крупно набранными заголовками: «Новая звезда покорила Лондон… Триумф молодой актрисы… Вивьен Ли сияет в новой пьесе… Эта актриса – открытие». Знаменитый продюсер Корда заключил с ней пятилетний контракт.

В августе 1936 года начались съемки историко-приключенческой драмы «Пламя над Англией». Вивьен Ли играла юную фрейлину Синтию. Ее

партнером был Лоренс Оливье. Эта встреча имеет свою предысторию. Зимой 1934 года Вивьен Ли побывала на спектакле «Королевский театр» с участием Оливье. Судя по всему, он произвел на нее впечатление не только как актер, ибо она сообщила приятельнице: «Вот за этого человека я выйду замуж». – «Не сходи с ума, – ответила та. – У тебя уже есть муж…» – «Не важно. Все равно я выйду за него»…

Три месяца съемок в «Пламени…» пролетели как один день. Она убедилась, что Оливье – мужчина ее мечты.

Вивьен Ли с удовольствием сыграла вместе с Харрисоном в комедии «Буря в стакане воды». Когда фильм вышел на экран, их объявили идеальной комической парой. Вивьен Ли поражала искусством перевоплощения даже коллег: «Она могла только что держать в руках кроссворд в „Таймс“ и уже через мгновение стоять перед камерой, схватывая со спокойной уверенностью все нюансы сцены. Она могла повторять эпизод снова и снова, не теряя точности ритма и интонаций, если сцену переснимали из-за другого актера».

Впереди ее ждало нелегкое испытание – шекспировский фестиваль в Дании. «Гамлет» во дворе Кронборгского замка – незабываемая постановка этой пьесы. Великолепная режиссерская работа Гатри, прекрасное исполнение роли Гамлета Оливье и замечательная игра Вивьен Ли в роли Офелии придали спектаклю большую красочность и живость.

После возвращения в Лондон Оливье приобрел дом и переехал туда с Вивьен Ли. Они вместе отдыхали в Венеции.

В конце 1937 года Гатри пригласил мисс Ли на роль королевы Титании в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Знаменитый актер Ральф Ричардсон рассказывал: «Она была прекрасным партнером во всех отношениях и делала максимум, чтобы наша совместная работа была удачной. Больше всего меня восхищали ее юмор, жизнерадостность, профессионализм, здравый смысл и гибкость ума».

Вивьен Ли продолжала мечтать о невозможном – роли Скарлетт О'Хара. За время «поисков Скарлетт» рассматривались кандидатуры 1400 молодых женщин. Оливье по собственной инициативе попросил своего агента Мирона Селзника организовать ей пробу на эту роль. В ночь на 10 декабря 1938 года, когда снимался пожар Атланты, Мирон Селзник представил своему брату-продюсеру Дэвиду мисс Ли.

Вивьен Ли, с глазами, сверкающими от волнения, с волосами, развеваемыми ветром, выглядела на фоне горящего города ослепительно. Дэвид Селзник был ошеломлен. Позже он вспоминал: «Когда мне представили Вивьен, ее лицо было озарено светом. Я сразу понял, что наконец у меня есть то, что я так долго искал. И я не разочаровался…»

Контракт с ней был подписан 13 января 1939 года в присутствии кинорепортеров и прессы.

Вивьен наделила свою героиню необходимой дозой самонадеянности и дерзости, приглушив присущую ей сентиментальность. Съемки отняли у нее много сил. На лице Вивьен появились морщины. Оператору пришлось изменить освещение и диафрагму, чтобы спрятать следы изможденья. «Я жила Скарлетт почти шесть месяцев, с раннего утра до позднего вечера, – говорила актриса. – Я хотела, чтобы каждое движение, каждый мой жест принадлежали Скарлетт, и я должна была

чувствовать, что даже те поступки Скарлетт, которые достойны презрения, совершены мною».

В конце сентября 1939 года ничего не подозревающей публике в одном из кинотеатров городка Санта-Барбара показали «Унесенные ветром». Зрители долго аплодировали в финале. Лоренс Оливье был искренне поражен игрой подруги: «Я не ожидал, что она способна на это».

Вивьен Ли в свои двадцать шесть лет становилась суперзвездой. 28 февраля 1940 года Спенсер Трейси вручил ей «Оскара» за лучшее исполнение женской роли.

После триумфа в «Унесенных ветром» руководители студии «МГМ» прочили актрису на роль Майры, нежной и трагической танцовщицы из «Моста Ватерлоо». Мысли Вивьен Ли, однако, были о другом: Оливье мечтал поставить «Ромео и Джульетту». Перспектива сыграть Джульетту заставляла смотреть на работу в кино с досадой – «отчаянно скучная работа». В действительности все вышло иначе. Майра Лестер – одна из лучших ролей Вивьен Ли на экране. Джульетта – одна из ее немногих неудач на сцене.

После съемок «Моста Ватерлоо» врачи поставили актрисе страшный диагноз – туберкулез, и Вивьен Ли вынуждена была на пять месяцев лечь в госпиталь. Она жаждала работать. «Для меня работа означает жизнь», – говорила она друзьям и врачам.

В июне 1940 года Александр Корда предложил Лоренсу Оливье и Вивьен Ли сыграть главные роли в фильме об адмирале Нельсоне и его подруге, Эмме Гамильтон.

"Вивьен Ли подарила картине поэтичность великого и непонятного чувства и великий дар кинематографической актрисы, которой дано заглянуть в глубины человеческого "я", передав все оттенки тихой радости, ликования, отчаяния и – самое главное – облагораживающей и преображающей любви. Не случайно фильм об адмирале Нельсоне назван «Эмма Гамильтон». Вне сомнения, Вивьен Ли переиграла здесь Оливье, и он никогда не забывал этого", – пишет киновед В. Утилов.

В августе 1940 года Оливье и Вивьен Ли официально сочетались браком в Санта Барбаре, штат Калифорния.

Когда Оливье решил вернуться в Англию, Вивьен последовала за ним. Лоренс предложил ей сыграть в спектакле «Дилемма доктора».

Летом 1944 года начались съемки «Цезаря и Клеопатры» по Б. Шоу с Вивьен Ли в главной роли. А в апреле 1945 года мисс Ли приступила к репетициям спектакля по пьесе Уайлдера «На волоске от гибели». Ее «сверкающую как алмаз» и «подвижную как ртуть» Сабину единодушно называли лучшей сценической работой актрисы.

Весной 1947 года мисс Ли снималась в «Анне Карениной». Впереди были гастроли с труппой «Олд Вик» в Австралию. Супруги Оливье остановились на трех пьесах: «Ричарде III», «На волоске от гибели» и «Школе злословия». Вивьен Ли солировала в комедии Уайлдера, а в шеридановской «Школе» они делили лавры пополам.

Гастроли прошли с большим успехом. 1 ноября 1948 года труппа «Олд Вик» вернулась на родину. Для Вивьен Ли поездка в Австралию была связана с самыми теплыми воспоминаниями. Успех укрепил ее веру в себя.

20 января 1949 года в шеридановской «Школе злословия» супруги Оливье впервые играли вместе на английской сцене. Вивьен Ли создала образ леди Тизл. Критик Одри Уильямсон хвалила актрису: «Прелестная и четко выписанная (как с картины Гейнсборо), она передавала юмор и изящество с утонченной нежностью красок и очаровательной кокетливостью».

6 февраля 1949 года пришла очередь самой важной для Вивьен Ли премьеры. Несколько лет она убеждала мужа поставить «Антигону» Жана Ануя, но Оливье долго противился.

Вивьен Ли, естественно, хотела доказать Оливье, что она может играть трагические роли. Общее впечатление резюмировала О. Уильямсон: «Миниатюрная, худенькая Антигона – Вивьен Ли, верная долгу и гордая, пронзает пьесу, как меч – вся во власти идеи, на мгновение сломленная страхом, бросающая вызов и невозмутимая. С новой силой она выразила нежность и боль, ибо Антигона не только личность, восстающая против деспотизма, но и влюбленная девушка».

После «Антигоны» Оливье решил поставить пьесу Т. Уильямса «Трамвай „Желание“».

Премьера состоялась 11 октября 1950 года. Критики были единодушны в оценке Вивьен Ли. Рецензент «Таймс» писал: «Ее исполнение внушительно. Она производит впечатление захватывающим изображением героини, которая понемногу теряет рассудок, – нелепой, неукротимой и гибнущей. Сила ее исполнения нарастает по мере роста драматизма сюжета».

Восемь месяцев Вивьен Ли появлялась в облике одинокой увядающей красавицы с Юга. И всякий раз, когда опускался занавес, она еще несколько минут не могла прийти в себя, дрожа в припадке спровоцированной ролью истерики. Однажды среди зрителей оказался американский драматург Роберт Шервуд. Он резюмировал: «Это пьеса о Бланш. Так она и написана. В Нью-Йорке это была пьеса о Стенли: очень сильно сыграл Брандо. Теперь в пьесе равновесие, и мы видели ее в первый раз».

Вивьен Ли согласилась сняться в голливудской экранизации «Трамвая „Желания“» под руководством Э. Казана и при участии М. Брандо. Режиссер вспоминал: «Я восхищался ею, ибо она никогда не переставала стремиться к совершенству. Она никогда не бывала удовлетворена, и, скажи я ей: „Давайте попробуем еще раз!“, она бы поползла по битому стеклу, чтобы добиться от себя еще лучшего результата».

В 1951 году жюри Каннского кинофестиваля назвало Вивьен Ли лучшей актрисой года. Американская киноакадемия присудила ей второго «Оскара». Теннесси Уильямс сказал в интервью журналу «Лайф», что мисс Ли вложила в Бланш все, что он хотел, и многое, о чем он даже не мечтал.

Съемки «Трамвая» заняли всего три месяца. Для назначенного на 1951 год фестиваля Британии Оливье готовил сюрприз: сдвоенную постановку «Цезаря и Клеопатры» Шоу и «Антония и Клеопатру» Шекспира. Вивьен Ли предстояло изображать юную Клеопатру Шоу и тридцатисемилетнюю царицу Нила.

Замысел актрисы был дерзок: она решила играть Клеопатру Шоу, пользуясь верхним регистром, а на следующий вечер, в роли Клеопатры Шекспира, переключаться на нижний. Это требовало фантастического мастерства и техники, и Вивьен Ли вернулась к занятиям техникой речи и пением.

В конце апреля обе пьесы показали в Манчестере. Критика единодушно провозгласила Вивьен Ли великой актрисой.

Через пять месяцев после премьеры в Лондоне труппа переехала в Нью-Йорк, где спектакли шли еще четыре месяца. Билеты были распроданы заранее на фантастическую сумму в миллион долларов. В марте 1952 года Вивьен Ли узнала о присуждении ей «Оскара» за «Трамвай». Но в апреле ее настиг нервный приступ.

В газетах стали появляться неприятные и злые статьи, в которых подчеркивалось, что «Вивьен постоянно страдает от приступов депрессии и сексуальной одержимости», что, «оставаясь одна, она может привести в дом первого встречного…»

В 1953 году нервная система Вивьен Ли сильно сдала. Она не могла запомнить текст, неожиданно теряла сознание во время съемок фильма «Слоновьи тропы». Натурные съемки проходили на Цейлоне. Жара и влажность были невыносимы. Когда актриса начала называть актера Финча «Ларри», партнер решил, что она на грани приступа маниакальной депрессии.

Путешествие до Лос-Анджелеса привела ее на грань полного нервного срыва. Первая неделя в США прошла благополучно. Затем до нее дошли сплетни, что Оливье подумывает о разводе. На съемках она снова не помнила реплик и снова называла Финча «Ларри». Пришлось заменить ее на Элизабет Тейлор…

Перелет до Лондона проходил крайне тяжело. Прямо из лондонского аэропорта Вивьен отвезли в частную лечебницу в Суррей, где врачи предписали ей три месяца полного покоя и запретили посещения.

В июле 1953 года, вернувшись в Лондон, она выглядела совершенно здоровой. В сентябре в Манчестере состоялась премьера «Спящего принца» Рэттигана. Гримерная мисс Ли была вся в цветах. То же повторилось и в Лондоне, но с еще большим размахом. Премьера в «Фениксе» совпала с сорокалетием Вивьен. Букеты и поздравления наводнили театр. По словам Уильямса, «самым незабываемым моментом этого вечера была теплота, с которой публика приняла актрису после болезни. Хрупкая, как лилия, в светлом парике и в белом платье, она никогда не казалась прелестнее, и мало кто в зале не удивился бы, узнав, что ей далеко уже не двадцать три».

В коммерческом отношении «Спящий принц» оказался блестящей удачей. Он шел восемь месяцев.

Очередной сезон в Стратфорде открылся 12 апреля 1955 года романтически трактованной «Двенадцатой ночью». «Мисс Ли – аккуратная, веселая и прелестная Виола – запоминается спокойной прелестью движений и поз», – писали критики.

7 июня пришла очередь «Макбета», величайшего триумфа Оливье. Большинство драматических критиков не приняло леди Макбет Вивьен Ли. Правда, были и другие мнения. Так, А. Прайс-Джонс писал, что Вивьен Ли –

самая страшная леди Макбет, которую он видел на сцене: в ее красоте и обаянии – что-то ледяное, змеиное, запоминающееся глубже, нежели Макбет – Оливье.

Поездка в Париж, Венецию, Загреб, Белград, Вену и Варшаву оказалась тяжелым испытанием для актрисы из-за жары, утомительных переездов и далеко не идеальных отношений с Оливье. Тем более что в Париже ее наградили крестом Почетного легиона, а в Югославии и Польше, где публика совсем не знала Оливье, театралы осаждали Скарлетт О'Хара.

Нервные приступы настигали Вивьен Ли все чаще, а продолжительность их все возрастала. Газеты сообщали о «странностях» актрисы, серьезные журналисты объясняли «безумием» один из самых мужественных поступков Вивьен Ли – ее отчаянную попытку спасти от разрушения театр «Сент-Джеймс»…

Вивьен Ли знала, что Лоренс Оливье очень хочет иметь общего ребенка. В 1956 году она ему сообщила, что беременна. Второй раз за шестнадцать лет совместной жизни… Но родить малыша ей снова было не суждено: на четвертом месяце беременности она снова потеряла его…

Лето 1957-го Вивьен и Лоренс проводили вместе в Венеции. Они продолжали играть «самую счастливую пару в мире искусства». Черчилль – поклонник таланта и красоты Вивьен Ли – подарил ей свою картину, на которой он нарисовал три розы, стоящие в вазе. Актриса была так растрогана подарком премьер-министра, что повесила картину в своей спальне… Лоренс ничего не имел против – он спал уже в другой комнате, а через некоторое время, когда у Вивьен Ли случился очередной «приступ истерии», он ушел…

В 1960 году Вивьен Ли пригласили с «Поединком ангелов» на Бродвей. Рядом с ней был Джон Мерривейл – американский актер, исполнявший одну из ролей в этом спектакле. Он сообщил сэру Лоренсу, что берет на себя ответственность за судьбу Вивьен Ли.

В последние годы темп ее жизни все увеличивается. Вивьен Ли снимается в экранизации повести Т. Уильямса «Римская весна миссис Стоун» (1961). И хотя Американская киноакадемия не присудила ей «Оскара», сам факт выдвижения ее кандидатуры говорил за себя.

После окончания съемок Вивьен Ли вторично выехала на гастроли в Австралию и Новую Зеландию. Она играла в «Двенадцатой ночи», «Поединке ангелов» и «Даме с камелиями». Затем были успешные гастроли по Латинской Америке.

18 марта 1963 года состоялась премьера мюзикла «Товарищ» на Бродвее. Критик А. Прайс-Джонс вспоминал: «Я помню, как гибка и невероятно молода была Вивьен Ли. Она вернула прежнюю форму и двигалась по сцене так легко, как будто ей снова было восемнадцать». Вивьен Ли присудили премию «Тони» за лучшее исполнение женской роли на Бродвее. Спектакль прошел более четырехсот раз, его перевели в другой театр, но врачи рекомендовали Вивьен Ли вернуться в Лондон.

Осень 1963 – зима 1964 годов прошли относительно спокойно. Разве что из-за холодов пришлось ехать на юг. Вернувшись, актриса узнала, что Стенли Крамер предлагает ей роль в фильме «Корабль дураков».

Фильм был встречен без восторга. Однако все отмечали игру Вивьен Ли. Молодой критик А. Уокер отмечал: «В последние годы

„специальностью“ Вивьен Ли стало изображение женщин, которые переживают „средневековье“ эмоций и доходят до предела отчаяния. Никто другой не мог соперничать с ней в этом. „Глубокое синее море“ и „Римская весна миссис Стоун“ показывают ее женщиной, в тисках почти что климактерического пафоса – женщиной, которая боится потерять любовника в одном фильме, и женщиной, которую предает ее жиголо в другом. Она остается в моей памяти в той сцене „Корабля дураков“ (где она играет алкоголичку на пароходе), когда, плюнув на воспоминания о трагическом прошлом, одна на палубе, танцует веселый, блестящий чарльстон. Эта сцена визуально суммирует реплику, которую она произносила в „Унесенных ветром“: „Я не хочу плакать сегодня. Я буду плакать завтра“. Это было правилом Вивьен Ли, и она пронесла его через свою жизнь».

Французская Академия присудила Вивьен Ли премию за лучшее исполнение женской роли иностранной актрисой – «Кристалл».

В начале 1967 года Джон Гилгуд пригласил Вивьен Ли в турне по Америке и Канаде. Ей предстояло играть Анну Павловну в пьесе Чехова «Иванов». Но Вивьен Ли была уже серьезна больна. Публика не догадывалась, насколько серьезно положение: каждый раз актриса с трудом доводила роль до конца.

7 июля 1967 года Вивьен Ли скончалась в возрасте пятидесяти трех лет. В этот вечер все театры Вест-Энда, отдавая дань ее памяти, на час притушили огни.

МАРЕ ЖАН
(1913—1998)

Французский актер театра и кино. Роли в театре: Мишель («Ужасные родители»), Нерон («Британник»), Лир («Король Лир») и др. Снимался в фильмах: «Вечное возвращение», «Красавица и чудовище», «Орфей», «Капитан Фракасс», «Граф Монте-Кристо», «Железная маска», «Горбун», «Фантомас» и др.

Жан Виллен-Маре родился 11 декабря 1913 года в Шербуре. Его мать была мошенницей и авантюристкой. Жан узнал об этом только в 19 лет, когда ее посадили на четыре года. До этого ему говорили, что мать путешествует. Потом она приезжала, заваливала сына подарками. Маре говорил, что между актером и аферистом много общего: оба аморальны и видят в жизни прежде всего игру. Отец его, шербурский врач Альфред Виллен-Маре, на рецептах и визитных карточках именовал себя просто Маре.

«В 1914 году, когда мой отец уходил на войну, мне было чуть меньше года. Когда он вернулся, мне было пять. Помню, я сидел верхом на сенбернаре и, увидев его в дверях, закричал: „Это что еще за верзила! Прогоните его, он мне не нравится!“ Верзила – потому что ростом он был не меньше чем метр девяносто. Он отвесил мне пощечину. Вскоре мои родители разъехались. Я и брат достались матери, а сенбернар – отцу…»

Вскоре они переехали в Париж. Мечта стать актером родилась у Жана в четыре года, когда он посмотрел американский фильм «Тайны Нью-Йорка» с участием Перл Уайт. В школьные годы у Маре было две

страсти – кино и живопись. Учился Жан плохо. Высшие баллы были у него только по физкультуре и французскому языку. Пришлось матери перевести его в Бузонвиль, «к монахам». Здесь Маре занимался усердно и добился успехов.

Прежде чем стать актером, он перепробовал множество профессий: помощника фотографа, почтового работника, художника. Но мечта о сцене не оставляла его. Три раза Жан проваливал экзамены в драматические классы Парижской консерватории. Наконец в 1930 году ему удается поступить в актерскую школу Шарля Дюллена. Мэтр проповедовал искусство простое, сдержанное, естественное, но «без этой ужасающей естественности натуралистов». В школе была довольно высокая плата за обучение, но тем, кто выступал статистом в группе Дюллена, давались льготы. В «Юлии Цезаре» Маре исполнял сразу пять ролей: римского бегуна, галла, слуги, римского легионера, и еще нес убитого Цезаря.

В 1963 году, отвечая на анкету журнала «Искусство кино», Жан Маре писал: «Когда я занимался на курсах Дюллена, одним из моих педагогов был Соколов, прекрасный актер. Он сам был учеником Станиславского и много рассказывал о его системе. Себя я тоже приобщаю к этой школе, имеющей огромное значение для кинематографа: она требует находить для самого сильного внутреннего чувства очень точное и сдержанное внешнее выражение».

С двадцати лет Маре пытает счастье в киностудиях. Режиссер Марсель Л'Эрбье берет его в ассистенты, снимает в эпизодических ролях в фильмах «Счастье», «Скандал», «Новые люди»… Когда он шел в кино, чтобы увидеть себя в этих эпизодах, то даже не всегда мог найти себя в кадре.

Однажды к Жану Маре подошла молодая девушка с другого курса и предложила поучаствовать в пьесе «Царь Эдип» Жана Кокто. Вести репетиции обещал сам автор. Предложение было принято.

Когда в 1937 году Маре впервые появился в экзотичной гостиной Кокто, то он был красивым, но малообразованным юношей. Сцена первой встречи описана самим Жаном Маре в его книге воспоминаний. «В освещенной мягким, затененным светом комнате, где прихотливая фантазия хозяина соединила игрушечную лошадку и магический кристалл, эскизы Пикассо и китайскую опиумную трубку, мэтр в белом махровом халате и шелковом шарфе на шее напряженно всматривается в лицо молодого дилетанта – своего слушателя. Нервные, удлиненные пальцы пианиста рассеянно теребят вьющиеся волосы. И вдруг мэтр встает, подходит ко мне и произносит ошеломляющую фразу: „Это катастрофа! Я вас люблю!“ Страх перед всемогущим режиссером и мгновенно мелькнувшие в мыслях блистательные возможности заставили меня пойти на маленькую ложь и чуть слышно ответить: „Я тоже“. Эта ложь была маленькой еще и потому, что очень скоро она стала правдой… Я полюбил Жана».

Всего за восемь дней Кокто написал пьесу специально для Жана Маре – «Трудные родители». Маре опасался, что ему не по силам сыграть роль молодого Мишеля. Роль действительно сложная – и смешная, и драматическая, и слезливая, и благородная. Но волновался он напрасно. После премьеры переполненный зал кричал «Браво!» Маре плакал от

счастья. В его гримерную рвались театральные и кинематографические знаменитости. «После триумфальной премьеры „Родителей“ настоящая радость входит в мою жизнь, – писал Маре. – Каждый вечер я шел в театр, как к любовнице. Я уходил оттуда, как уходят от нее – блаженствуя и исчерпав себя до дна. Критики единодушно хвалили меня, пьесу, моих товарищей».

Кокто нашел себе новую квартиру, и Жан Маре переезжает к нему. Но из-за этого переезда разразилась драма: мать Маре долго не могла простить своему сыну столь экстравагантный поступок.

Кокто тщательно и настойчиво занимался образованием друга. Начав с простейшего – списка из двадцати названий классики мировой литературы, которые следовало прочитать, он постепенно приохотил Маре к чтению. Кокто заставил его брать уроки у профессиональных живописцев, научил правилам этикета. «Он родился красавцем от красивой матери, – писал впоследствии Кокто, – и ему требовалась соответствующая душа, чтобы носить этот прекрасный костюм. Все свои силы я вкладывал в то, чтобы развить в нем его лучшие природные задатки – благородство, мужество, щедрость души».

«Самый большой успех в моей жизни я пережил в 1939 году с „Адской машиной“ Кокто, – утверждал более полувека спустя Жан Маре. – Нас вызывали 35 раз. И тогда я сказал: „Опустите железный занавес, чтобы зрители наконец поняли, что спектакль окончен“. Но и железный занавес поднимали и опускали три раза, так как публика буквально цеплялась за него».

В 1940 году Маре – шофер воинской части, квартирующейся в Мондидье. Затем его посылают на наблюдательный пункт. Позже Маре скажет: «Я не бежал от героизма, но героизм упорно бежал от меня». Петэновский мир застал его на положении штатского в городе Ош. Маре возвращается в Париж. Но «Трудные родители» запрещены новой администрацией, и Жан решает поставить «Британника» по пьесе Расина.

Маре считал, что «это пьеса о формировании характера, и было бы ошибкой сразу же показать Нерона как непривлекательного человека». Только борьба, происходящая между уважением к авторитету матери и любовью к Юнии, предназначенной Британнику, делает из него к финалу пьесы чудовище.

«Когда я ставил „Британника“ и „Андромаху“, – вспоминал много лет спустя актер, – я пытался добиться наибольшей естественности в декламации и ликвидировать напевность александрийского стиха. Это вызвало скандал. Мнения зрителей и прессы разделились. Однако мне не кажется, что все это вело к разрыву с традициями французского театра. Я хотел только обновить их, приспособить к нашему времени».

Спектакль пользовался бесспорным успехом. Правда, среди критиков раздавались голоса, что «так нельзя ставить Расина». Другие называли Маре новатором, борцом против одряхлевших канонов, приветствовали его запреты на «певучесть» и «музыкальность» в произнесении стихотворного текста, цитировали его возглас: «Музыкальности хватит в самих стихах!»

На генеральной репетиции «Британника» Марсель Карне предложил Маре главную роль в своем фильме. Но настоящей звездой он стал после

выхода на экраны картины «Вечное возвращение» (1943) по сценарию Кокто. Эта лента навсегда определила двойственность его амплуа: с одной стороны – неотразимый любовник, с другой – актер элитарного кино. В основу фильма положена старинная легенда о Тристане и Изольде, только перенесенная в современный мир. Тристан становится Патрисом, а Изольда – Натали. Эта романтическая картина о несчастной любви и о наказании за нее не могла оставить равнодушными сентиментальных французов.

С первого же дня парижского восстания Маре – самый активный его участник. В 1944 году он записывается в танковый дивизион генерала Леклерка. Маре награждают Военным крестом и орденом Почетного легиона. Со спокойной совестью Жан возвращается к работе в театре и кино.

В эти годы он едва не женился на актрисе Миле Парели. Но она была безумно ревнива. Как вспоминал сам Маре, невозможно было даже спуститься за сигаретами, чтобы она не учинила ему допрос.

После красивой легенды «Вечное возвращение» Кокто и Маре предложили зрителям фильм-сказку «Красавица и чудовище» (1945). Маска Чудовища наклеивалась на кожу лица в течение пяти часов, не менее болезненной процедурой было снятие грима, потому что маску приходилось буквально сдирать с кожи. Зрительский успех «Красавицы и чудовища» был наградой самоотверженному актеру.

В 1947 году Маре сыграл в фильме плаща и шпаги – «Рюи Блазе» (1947) Бийона и Кокто. Он исполнил сразу две роли: утонченного гранда Рюи Блаза, выбившегося из низов, и добровольно оставившего свет благородного разбойника Дона Сезара де Базана.

Настоящим шедевром оказался следующий фильм Кокто – «Орфей» (1947). Жан Маре сыграл лучшую роль в своей жизни. Действие древнего мифа Кокто переносит в действительность. В образе Орфея обычно присущие героям Маре энергия и мужественность сменяются поэтической одухотворенностью, а дерзкая целеустремленность – властным влечением к любви – фатуму. Его партнеры – Мария Казарес, Франсуа Перье и Мари Деа – то есть все созвездие исполнителей, с поразительной тонкостью и точностью воплотили загадочные предощущения, строгую законченность поэтической мысли, идею роковой связи любви со смертью.

В 1948 году Кокто возобновил спектакль «Трудные родители». Маре играл вместе с Ивонной де Брэ. Спектакль прошел с оглушительным успехом. Газеты писали: «Вот вся правда об отношении матери и сына». Кокто перенес пьесу на большой экран. Но одно дело театральные подмостки, другое – кино. Здесь мать Мишеля очень сильно смахивает на его бабушку. Постарел за прошедшие десять лет и сам Маре. Теперь ему уже приходилось изображать молодость, «играть» ее. Критика, принявшая фильм более чем благосклонно, особенно выделяла дуэт Мишеля с матерью – сцену признания из первого акта. Порывистый и одновременно задумчивый, сыплющий словами и затаенно прислушивающийся к самому себе, Маре в этом эпизоде оказался достойным партнером знаменитой актрисы.

В 1949 году на экраны выходит еще одна картина Кокто – «Двуглавый орел», в котором Маре исполнил роль Станисласа.

Во французском кино появляются новые звезды – Брижитт Бардо и Жан-Поль Бельмондо. С первой из них случай сводит Маре на самой заре ее карьеры, в 1954 году. В фильме «Будущие звезды» он играл педагога консерватории, а Бардо изображала влюбленную в него ученицу. «Жан Маре создал прекрасный образ артиста, стремящегося заглушить свою боль работой…» – писал рецензент.

Успех не вскружил ему голову, как и многочисленные награды и призы. Он считал, что важно делать добро. Именно он с Фернанделем в конце 1950-х создал и несколько лет возглавлял Общество помощи актерам, потерявшим трудоспособность из-за болезни или несчастного случая.

В пятидесятые годы Маре с головой уходит в мир театра. Он играет в «Митридате», ставит «Пигмалион», рисует к нему декорации, в этом же спектакле играет роль Хиггинса, создает образ Цезаря в «Цезаре и Клеопатре», вместе с Анни Жирардо пожинает лавры в «Двое на качелях». Наконец, он пишет либретто к балету «Ученик факира» – музыка Джеффа Дэвиса.

В 1952 году, а затем в 1957—1958 годах на сцене «Комеди Франсез» был возобновлен «Британник». Маре снова играл Нерона. В брошюре «Актер-поэт» Мишлин Менье писал: «Голос Жана Маре можно сравнить со звоном колокола под толщей воды, низким звуком поющего среди бури. Мне чудится в нем тягучесть музыки Дебюсси. Я очень люблю этот голос, мягкий, приятный, округляющий каждое слово, будто плетущий кружева. В интонациях этого голоса, несмотря на мужественность тембра, есть что-то детское… Умение Маре слушать партнера – это свойство великих артистов. Сила текста Расина только подчеркивается этим молчанием, ибо оно напоено мыслями и отголосками чужих слов, как молчание в фильме „Орфей“, когда слышится шепот подсознания. Маре говорит, что любит играть второй акт: „Я все время слушаю. Я слушаю Агриппину. Я слушаю Бурра. Я слушаю Нарцисса“. И Жан Маре не дает зрителям упустить ни малейшего движения лица слушающего Нерона…»

Маре снимается в трех фильмах Гитри. Он играл обаятельного, беспечного, благородного Людовика XV («Если б мне рассказали о Версале», 1954), верного Монтолона, сопровождавшего императора до последней его минуты («Наполеон», 1954), величественного Франциска I («Если б нам рассказали о Париже», 1955). Жан Маре снимается также у Ренуара («Елена и мужчины», 1954) и Висконти («Белые ночи», 1957).

Жан с детства не знал, что такое страх. На ежегодном гала-представлении Союза актеров Маре показал рискованный акробатический трюк – вскарабкался по железному пруту на высоту 15 метров и там зажег сигарету. Среди прочих в зрительном зале находился режиссер Андре Юнебель: «Обычно актеры, целиком состоящие из мускулов, не обладают психологической глубиной. Нельзя требовать от Геркулеса из Чинечиты, чтобы он был даровитым исполнителем. Но Маре – о, с ним я держал в руках редчайшую птицу. И так как я подготавливал „Горбуна“, я, не колеблясь, решил: он будет Лагардером».

В 1959 году, поставив «Горбуна», Юнебель открывает серию костюмных исторических боевиков. Четыре его первых фильма с Жаном Маре в главной роли – «Горбун», «Капитан», «Чудо волков» и «Парижские

тайны» вошли в ежегодную пятерку фильмов, давших самые высокие сборы.

Подобные роли Маре играет в «Графе Монте-Кристо», «Капитане Фракассе», «Железной маске». Его герои покоряют благородством, преданностью и смелостью. Маре сам исполнял трюки – режиссеры специально кадрировали сцены так, чтобы зритель видел – актер работает без страховки. Хотя он никогда не занимался спортом. Когда же его спрашивали, как ему это удается, Жан отвечал, что просто повторяет движения каскадеров, которых когда-либо видел.

В 1959 году Маре участвовал в фильме «Завещание Орфея», где перед камерой в роли Орфея появился сам Кокто. Точнее, прошел без грима, в своей обычной одежде среди руин своих же воспоминаний, мимо друзей и персонажей, в том числе и безмолвного и ослепленного Эдипа – Маре. Это была их последняя совместная работа.

Кокто умер 11 октября 1963 года, Маре провел около его смертного ложа бессонную ночь.

Почти сразу после смерти Кокто Жан Маре усыновил цыганенка, подобранного им в одном из парижских кафе. Он дал Сержу образование, благосостояние.

В 1964 году выходит первый фильм о мировом злодее Фантомасе. Маре облачился в современный костюм и в лице журналиста Фандора вступил в единоборство со всемогущим преступником, скрывающим лицо под маской (роль Фантомаса исполнял также Маре). Актер гордился тем, что дал новую жизнь персонажу романов Сувестра и Алена.

На сцене Маре переиграл огромное количество персон – от романтических героев Кокто до императора в «Цезаре и Клеопатре» и Шоу из «Милого друга». В 1978 году он показал шекспировского Лира. Один из критиков воскликнул: «Шекспир – это высоченная гора, убивающая слабых и самонадеянных, дерзнувших на покорение ее. И что же? Маре достиг вершины. Я не знаю сейчас равного ему в трагедии. Не знаю актера, у которого была бы такая же глубина чувства. Его Лир – глыба эмоций, вулкан, извергающий раскаленную лаву страданий и гнева».

Именно театр, по признанию Маре, давал ему ощущение полноты существования. «Я провел свою жизнь в забавах. Когда актеры жалуются на усталость и тяжесть своей профессии, мне хочется рассмеяться. Меня никогда не утомляли роли, разве что Сирано и король Лир».

Но его таланты оказались поистине многогранными. Помимо театральных выступлений, он выпустил книгу поразительных по искренности мемуаров «Моя жизнь» (1975), сборник прелестных детских сказок, продолжил занятия живописью, создавал керамическую посуду и даже пробовал себя в качестве парфюмера.

Маре ждали новые пьесы, новые фильмы, новые роли. Он снимается в семисерийном телефильме Юнебеля «Жозеф Бальзамо» (1975) по роману А. Дюма.

В середине 1980-х Маре создал моноспектакль «Кокто – Маре» – своего рода путешествие по жизни и творчеству друга и учителя, который затем показал во многих городах мира.

Весь 1993 год вместе с Мишель Морган он играл в театре «Буфф-Паризьен» в спектакле, посвященном тридцатилетию со дня смерти

Кокто – «Священные чудовища».

В следующем году Маре поставил для известной актрисы и эстрадной певицы Режим «Равнодушного красавца» Кокто. Вторым изданием вышла его автобиография, почти мгновенно исчезнувшая с прилавков книжных магазинов. Он выпустил воспоминания «Непостижимый Кокто», альбомы своих живописных, скульптурных и гончарных работ. Великий актер закончил кинокарьеру в фильмах великих режиссеров – Бертолуччи («Ускользающая красота») и Лелуша («Отверженные»).

«Счастье моей жизни, – писал Маре, – в том, что я стремился избавиться от недостатков, мешающих мне стать таким, каким я хотел быть… Если страстно чего-то желаешь, готов сделать все, даже что свыше твоих сил, чтобы добиться победы».

С конца января 1997 года он принимал участие в постановке театра «Фоли-Бержер» «Арлезианка» Альфонса Доде. «Играть крестьянина Балтазара – просто счастье. Как только постановщик Роже Луре предложил мне эту роль, я тут же согласился. Меня восхищает его умение работать с актерами, вспомните хотя бы его „Годы твиста“. И кроме того, закончить карьеру на подмостках небольшого театра „Фоли-Бержер“ – это замечательно гармонирует со смехотворностью моей жизни».

10 октября 1997 года по всему Парижу были развешены афиши премьеры «Бури» Шекспира в театре «Эльдорадо» с Жаном Маре в роли Просперо. «Меня изобразили каким-то божеством, восседающем на облаке, – говорил в одном из последних интервью актер. – А я в этот день был на краю смерти. Служанка нашла меня лежащим на полу ванной без сознания и с температурой за сорок. Приятель, по профессии гинеколог (я, кстати, обожаю рассказывать всем, что у меня есть собственный гинеколог), доставил меня в госпиталь, где я полтора месяца пролежал в реанимации с двусторонним воспалением легких. Представляете себе, если бы я помер при таких-то афишах по городу. Это было бы верхом актерства!»

Жан Маре ушел из жизни в ноябре 1998 года. Последний из священных монстров французского кино, символ евродекаданса и дежурный персонаж французских фильмов плаща и шпаги, любовник-вдохновитель Кокто и многоликий герой «Фантомаса», актер театра и кино, человек, считавшийся «своим» и в тусовке Сен-Жермен-де-Пре, и на каннской набережной…

Даже собственные похороны он постарался превратить в представление. На соборной паперти Валориса был установлен огромный портрет с изображением улыбающегося Жана Маре, а его голос, записанный на пленку, обращался к собравшимся с прощальным приветом. Он выдержал свое последнее испытание – не спасовал перед смертью.

ГИННЕС АЛЕК
(1914—2000)

Английский актер театра и кино. Среди его лучших сценических ролей: Шут («Король Лир», Дмитрий («Братья Карамазовы»), Эндрю Эгьючик («Двенадцатая ночь»), доктор Уикстид («Да имеешь тело») и др. Снимался в фильмах: «Большие надежды», «Добрые сердца и короны», «Мост через реку Квай» (премия «Оскар»), «Кромвель», «Звездные войны», «Крошка Доррит» и др.

Алек Гиннес родился 2 апреля 1914 года в Лондоне. В 14 лет он потерял отца. Вместе с матерью они меняли один жалкий пансион за другим, исчезая в день уплаты. Однажды парализованная старая актриса, разговорившись с юным Алеком Гиннесом, удивилась его способности замечать все: человеческие причуды, пластику движений, связь между людьми и вещами – и предрекла ему сценическую карьеру.

Мечта стать актером порой казалась несбыточной. Даже когда его приняли по рекомендации Джона Гилгуда в театральную школу, было неизвестно, сможет ли он учиться. Все зависело от того, найдет ли он работу, которая могла бы дать ему средства к существованию. Не имея связей и средств (он даже не знал имени своего отца), Алек мог сколько угодно мечтать о театре, но после школы стал клерком в одном из лондонских офисов.

Затем, оставив службу, Алек голодал, чтобы оплачивать уроки у известной актрисы. Он не пал духом ни тогда, когда перед самым экзаменом узнал, что стипендию Леверхьюма (единственный шанс учиться бесплатно) отменили, ни тогда, когда эта история повторилась в студии Фей Комптон, где он с блеском проучился год. Забывая о гордости в который раз, Алек просил помощи у Джона Гилгуда.

Пять лет Гиннес провел в «Олд Вике». Вначале поднимал и опускал занавес, а затем исполнял крошечные роли. Уже на ранних этапах творческого пути он тесно связал свою судьбу с пьесами Шекспира. В 1934 году Гиннес дебютировал в поставленном Гилгудом «Гамлете» в роли Озрика. Но лишь в феврале 1937 года ему доверили крупную роль сэра Эндрю Эгьючика, глупого рыцаря, забияку и труса, в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». Это была не очень удачная премьера: несмотря на опыт и талант режиссера Тайрона Гатри, пьеса утратила присущую ей жизнерадостность. Гатри счел, что в его «небрежной, незрелой постановке» Гиннес сыграл остроумнее всех.

После этого Гиннес с успехом сыграл в других шекспировских пьесах: «Ричард III», «Венецианский купец», «Школа злословия», а также в чеховских «Трех сестрах». В 1938 году актер блистал в главной роли в модернизированной версии «Гамлета» (постановка Гатри), а затем получил роль Фердинанда в «Буре» Шекспира.

Алек Гиннес, мечтая о собственной труппе из молодых актеров, написал инсценировку «Больших надежд», но началась война.

В 1941 году он ушел воевать. Гиннес служил на Средиземном море, участвовал в высадке на Сицилию, доставлял боеприпасы партизанам Греции и Югославии.

Вернувшись в 1946 году в Лондон, он сыграл в «Короле Лире» Шута. Критики приняли его работу с восторгом. Понадобилось всего пять лет, чтобы Гиннес стал одним из выдающихся мастеров английского театра. За эти пять лет он сыграл немного ролей, но каждая из них была отмечена своеобразным подходом к образу. Причем в каждой из них в ярком таланте актера раскрывались новые грани.

Поражала широта дарования Гиннеса: вслед за римским патрицием Агриппой он играл Хлестакова… И в последующем театральном репертуаре актера имеются герои самые разнообразные – от острохарактерных до высокотрагических. Запоминающимся были его Дмитрий в «Братьях Карамазовых» и Дофин в «Святой Иоанне» Шоу. И все же Алек Гиннес – прежде всего трагикомический актер. К тому же он англичанин до мозга костей, а следовательно, прямой наследник английских иронистов. Он умеет ловко подтачивать насмешкой драматизм положений, в которые попадают его герои. В то же время трагизм ощущается порой в их самых эксцентричных причудах и выходках. Эксцентрикой Гиннес пользуется на сцене с той свободой и увлеченностью, которые всегда были свойственны большим английским художникам.

Конечно, пройти мимо этого одаренного, интересного артиста кинопродюсеры не могли.

В 1946 году Дейвид Лин, снимавший фильм «Большие надежды», пригласил актера на роль Герберта Покета. Герберт в исполнении Гиннеса – юноша с мягким характером, способный радоваться победе друга в драке, разделять с ним смертельную опасность, тактично обучать его правилам хорошего тона. Трудно поверить, что тот же самый актер мог сыграть и Фейджина в «Оливере Твисте» (1947) – высокого мрачного старика со скрипучим голосом. Герой Гиннеса со странным упоением обучал воровству детей лондонского дна. Его шутовство вызывает больше ужаса, чем смеха.

Первые кинороли позволили Гиннесу проявить одну из сильнейших сторон своей актерской индивидуальности – умение создать запоминающийся, характерный образ. Его герои необычны, чудаковаты. В этой чудаковатости Гиннес находит неповторимые черты персонажа, помогающие ему раскрыть суть человека, найти индивидуальную окраску для каждого образа.

Характерность Гиннеса, его склонность к гротеску привлекли внимание мастеров английской кинокомедии. В 1949 году режиссер Роберт Хеймер снимает актера в фильме «Добрые сердца и короны». Герой картины, Луи, решает добиться титула и богатства, уничтожив всех законных наследников семьи Д'Аскойн, образы которых и создал флегматичный Гиннес. Актеру пришлось исполнить одну немую и восемь говорящих ролей: он был адмиралом, генералом в отставке, банкиром, викарием, герцогом, фотографом-любителем, молодым влюбленным и даже суфражисткой в кринолине. Для каждого персонажа Гиннес нашел свежие и индивидуальные характеристики и каждый раз вызывал смех.

Классический образец английского юмора является вариацией на тему «убийство как произведение искусства». Комедия имела большой успех. Еще большим успехом пользовался Гиннес, поразивший всех изяществом и убедительностью перевоплощений. Критики называли его «кинохамелеоном», актером «без лица», «труппой в одном лице» и неоднократно сетовали, что актеру не поручили всех ролей в этой картине.

За комедийную роль в фильме «Банда с Лавендер Хилл» (1951) американские киноакадемики включили Гиннеса в число претендентов на премию «Оскар». Виртуозная игра актера неизменно вызывала смех.

Решив, что Гиннес может играть любые роли, его приглашают в фильм «Карта» (1952) на амплуа героя-любовника, а затем в мелодраму

«Мальтийская история» (1953), в которой рассказывалось о влюбленном в красавицу летчике, погибающем в бою.

Гиннеса продюсеры полюбили, часто снимали, но при этом заставляли обязательно бегать, падать, драться в духе ранних комических фильмов, как, например, в картине Хеймера «Отец Браун» (1954), поставленного по мотивам рассказов Честертона.

Панорама гиннесовских персонажей в фильме Хеймера породила у режиссеров уверенность, что одно умение Гиннеса наделить жизнью и обаянием эксцентричных героев само по себе обеспечит картине верный успех. Поэтому не случайно, что в ряде фильмов Гиннес варьирует один и тот же образ разочаровавшегося неудачника, волей случая неожиданно ставшего богатым, обретшего любовь или семейное счастье и столь же неожиданно лишившегося всего этого.

В фильме «Козел отпущения» (1959) Алек Гиннес исполнял две роли – французского аристократа и английского профессора, приехавшего в Париж в отпуск и по недоразумению принятого за своего двойника. Профессор стал главой семьи аристократа, столкнулся с целым рядом неожиданностей. В частности, он обнаружил, что его мнимая мать – морфинистка. Эту недостойную даму играет Бетт Дэвис.

Редчайший дар перевоплощения Гиннеса становился аттракционом, чудаковатость – стандартной маской персонажей Гиннеса. Лучше других понимал гибельность такого пути сам актер, которому хотелось бы видеть в неудачнике – романтика, столкнувшегося с прозаическим и жестоким веком, в чудаковатости – одержимость благородными идеями, в комедийных ситуациях – трагическое в его неожиданном, непривычном аспекте.

Гиннес создал серию ярких, наделенных интеллектом, и нестандартных персонажей, фанатически преданных своей мечте или идее: изобретатель вечной материи Сид Стреттон («Человек в белом костюме»), гений преступного подполья Маркус («Убийцы леди»), полупьяный и вечно голодный художник-авангардист Галли Джимсон («Устами художника»).

Выступление в сложных психологических ролях в таких фильмах, как «Большие надежды», «Мост через реку Квай», «Мелодии славы», «Падение Римской империи», принесли Гиннесу славу одного из самых своеобразных и глубоких драматических актеров современности.

Закономерно, что лучшей из «полнометражных», драматических ролей Гиннеса стал несгибаемый полковник Николсон в фильме «Мост через реку Квай» (1957), который строит стратегически важный мост в японском плену, чтобы сохранить моральный дух солдат и доказать коменданту концлагеря Саито абсурдность японской версии расизма. За роль Николсона Алек Гиннес получил премию «Оскар» как лучший актер года.

Через два года Алек Гиннес повторил образ «идеального военного» в фильме Нима «Мелодии славы» (1960). Его герой – властный, предельно эгоистичный человек. Гораздо решительнее, нежели в предыдущем фильме, Гиннес раскрывает двойственность фанатизма, бездумной преданности, воспитываемых в британской армии. Герой «Мелодий славы» ведет отчаянную и беспринципную борьбу за свой престиж, за власть и славу. На этот раз одержимость оборачивается эгоизмом, жестокостью и

подлостью.

Алек Гиннес снимался и в острохарактерных ролях второго плана, но зачастую его «проходные» персонажи заполняют все пространство фильма – как, например, король Фейсал в «Лоренсе Аравийском» или злосчастный король Карл I в «Кромвеле».

В 1960 году Алек Гиннес был возведен английской королевой врыцари.

Несмотря на то что он щедро делит себя между театром и кино, можно сказать, что прежде всего Алек Гиннес принадлежит театру. Но он по-своему театрален в высоком эстетическом смысле также в лучших ролях, созданных им в фильмах. И в этом отношении он близок Скофилду, а еще больше Оливье.

В начале 1970-х шумный успех имел спектакль «Да имеешь тело» Алана Беннета. В интервью с Майклом Личем, опубликованном в 1973 году «Плейз энд плейерз», Алек Гиннес сказал, что, прочитав «Да имеешь тело», он не сразу решил взяться за роль доктора Уикстида. Интерес к пьесе появился лишь после того, как в предложенном характере ему захотелось открыть черты, прямо противоположные легкомыслию, беспечности, повышенной возбужденности и жизнерадостности.

Гиннес обратил внимание на возраст героя, близкий его собственному. Сексуальные приключения доктора так или иначе подходят к концу, и он не может не сетовать по этому поводу. Актер нашел для молодящегося худощавого Уикстида, в светлом цилиндре, с бутоньеркой в петлице, состояние своеобразной грациозной меланхолии, созерцательного раздумья. Он наделил его взглядом, устремленным то на собеседника, то на зрителей, в котором запечатлелись слитые воедино развязный цинизм и сожаление о прожитом. В его герое чувствуется что-то жалкое и потерянное одновременно. А в блуждающей и кривой улыбке Уикстида – Алека Гиннеса можно прочитать скептическую насмешку над самим собой. Даже заключительные куплеты Уикстида, исполняемые под занавес, о том, что «способный вожделеть дольше проживет больше», звучат вовсе не так уж весело. Актер напоминает о бренности всего сущего, в том числе и человеческой плоти.

Однако Алек Гиннес выходил на сцену все реже, хотя и продолжал играть в различных театрах Англии. Чаще он снимался в кино и на телевидении, где, по словам актера, нагрузки гораздо меньше, чем втеатре.

Тонкий характерный актер, он играл таинственного агента в телевизионной версии романа Ле Карре «Жестянщик, портной, солдат, шпион» (1979) и «Улыбающиеся люди» (1981). В течение нескольких лет Алек Гиннес оставался «агентом британской разведки – Джорджем Смайли» – героем двух больших сериалов, которые снимались по произведениям Джона Ле Карре.

На большом экране Гиннеса можно видеть в фильмах «Крошка Доррит», «Калигула», «Горсть пыли», «Кромвель», «Больной от любви», «Комедианты». Запомнился зрителям его Бен Кеноби в легендарном сериале «Звездные войны» – «Звездные войны» (1977), «Империя наносит ответный удар» (1980), «Возвращение Джедая» (1983).

В 1989 году, после десятилетнего отсутствия, 75-летний актер вернулся в Уэст-Энд (западная часть Лондона, в котором находится несколько театров), где его ждала роль русского дипломата в пьесе Ли

Блессинга «Прогулка в лесу». На вопрос о том, не считал ли он для себя такое возвращение на подмостки рискованным, он отвечал: «Вообще-то многие говорили о риске, но я не совсем понимаю, что они имеют в виду. Я делаю любую работу профессионально. Никаких нервных перегрузок при этом не испытываю. Главное – всегда быть в форме, и тогда неважно, играешь ли ты перед камерой, или перед залом… Да, роль действительно сложная – пьеса представляет собой напряженный диалог. Текста очень много, его не так легко запомнить. Однако я справился с этим делом, чем весьма горжусь».

Гиннес создал выигрышный образ пожилого русского дипломата, чьи тонкие, остроумные замечания звучат весьма эффектно. «Мне не хотелось слишком утрировать русский акцент, но в то же время надо было найти какие-то характерные интонации, – рассказывал актер о своей работе над ролью. – Я написал письмо в советское посольство, и меня очень любезно пригласили на обед. Там, правда, как и следовало ожидать, почти все говорили на прекрасном английском. Однако отдельные звуки „выдавали“ русских. Они-то и помогли мне „подобрать ключ“ к персонажу».

В 1999 году Британский институт кино признал Алека Гиннеса лучшим английским актером всех времен (в список самых популярных фильмов вошли девять картин с его участием).

P.S. Алек Гиннес ушел из жизни 5 августа 2000 года.

ФЮНЕС ЛУИ ДЕ
(1914—1983)

Французский актер. Снимался в фильмах: «Разиня», «Большая прогулка», «Маленький купальщик», «Жандарм из Сен-Тропеза», «Фантомас», «Человек-оркестр» и др.

Карлос Луис де Фюнес де Галарза родился 31 июля 1914 года в пригороде Парижа Курбевуа. В доме Луи на улице Карно всем заправляла мадам де Фюнес, Леонор. Ее муж, Карлос, знатный испанский дворянин, любимец женщин всего квартала, работал в ювелирном магазине.

В школе Луи проявлял поразительную неспособность к точным наукам. Он любил дурачиться за спиной учителя. Однажды, когда ему вздумалось поиграть в благородного разбойника Зорро, де Фюнес ловко набросил лассо на шею одного из своих приятелей. Мальчишка чудом остался жив. После этого мать отправила Луи зарабатывать деньги.

Де Фюнес работал скорняком, чертежником, посыльным, оформлял витрины, развозил молоко по утрам…

Он никогда не забудет того унижения, которое испытал, когда призывная комиссия нашла его негодным к строевой службе: при росте 1 м 64 см двадцатилетний Луи весил всего 55 кг.

Впервые де Фюнес вышел на сцену в Куломмьерском колледже в пьесе «Королевский индюк», в которой исполнил роль сына полка армии Генриха IV. Рецензент отметил, что он «играет с огоньком».

С 1941 года де Фюнес посещает театральные курсы Рене Симона. Именно здесь он познакомился со своей будущей женой Жанной Бартоломьи. Романтичная девушка, знавшая наизусть всего Лафонтена, происходила из почтенной семьи, гордившейся дальним родством с

писателем Ги де Мопассаном.

22 апреля 1942 года они поженились. Шла война. Париж голодал. Луи с трудом устроился кладовщиком на продовольственный склад. Он взвешивал зерно и резал масло. Затем де Фюнес работал тапером в ночном кабаре на площади Пигаль. Луи получал два бесплатных обеда в день – себе и жене, которая ждала ребенка.

Первенец Патрик появился на свет в ноябре 1944 года. Спустя несколько лет Жанна родила второго сына – Оливье. Луи никогда не скрывал своих симпатий к младшему сыну. Впрочем, на воспитание детей времени у него никогда не было… Впервые на экране Луи появился в 1945 году. Долгое время он играл эпизодические роли: слуг, воришек, официантов, соседей, привратников, художников. Из него пробовали даже сделать героя-любовника. Де Фюнесу приходилось соглашаться на любые, даже самые крошечные роли, потому что у него почти всегда не хватало денег на оплату квартиры или на воскресный обед для семьи. Когда ему через несколько лет говорили: «С 1945 по 1963 год вы снялись в 112 фильмах», – то он неизменно поправлял: «Нет, я появлялся лишь в эпизодических ролях». Его первый фильм? «Барбизонское искушение». «Я открывал дверь Пьеру Ларке, а затем закрывал ее. В этом и заключалась моя роль», – пояснял актер. Из каждой самой банальной ситуации нужно было извлечь смех. Де Фюнес делал что мог, полагаясь больше на себя, чем на ситуацию. А удача все не приходила. Хотя во многих эпизодах актер бывал чрезвычайно забавен.

Луи де Фюнес был в те годы по преимуществу артистом эстрады: каждый вечер – изо дня в день – он появлялся перед зрителем в одном и том же обозрении и так в течение целого сезона, а потом в следующем эстрадном ревю.

Его начали узнавать после фильма Ле Шануа «Папа, мама, служанка и я» (1954). И тогда, забывая фамилию артиста, зрители говорили: «А, это тот самый, который играл соседа…» Месье Каломель – де Фюнес не знает покоя, ему до всего есть дело. Соседи переезжают – месье Каломель тут как тут. Расставляя руки, он показывает, как легко пройдет шкаф по коридору. Не прошел – так его надо распилить. Словом, в месье Каломеле есть те черты «всезнающего и всеумеющего» деятеля, которые так грандиозно развились в комическом характере де Фюнеса.

Но настоящий успех пришел к нему после выхода на экраны фильма «Не пойман – не вор» Робера. К этому времени в активе Луи было более 75 эпизодических ролей!

Его герой, Блеро – браконьер, плут, хитрец – виртуозно подсекает форель, расставляет силки для куропаток и гениально водит за нос блюстителей порядка. Он откровенно смеется над законом и над глупцами, олицетворяющими этот закон, – недалеким мэром, полицейским, начальником тюрьмы. Но в его смехе почти нет издевки, скорее, добродушная ирония.

На экране родился «тот самый» Луи – подвижный неугомонный холерик с дикими гримасами и ужимками, который без устали гоняется за преступниками и золотыми слитками. Об актере де Фюнесе снисходительно заговорили критики, а зрители на этот раз запомнили его фамилию.

Успех, завоеванный в этой картине, был закреплен де Фюнесом в последующих фильмах: «Прекрасная американка» (1961), «Дьявол и десять заповедей» (1962), «Жандарм из Сен-Тропеза» (1963) и особенно в знаменитой серии о «Фантомасе», которую с 1964 года начал ставить режиссер Андре Юнебель.

Новый «Фантомас» был переделкой некогда нашумевшей серии фильмов, поставленных режиссером Луи Фейядом по романам М. Алена и П. Сувестра. На сей раз была задумана смесь из авантюрного и комедийного жанров. Но если в первой серии авантюрность еще преобладала и основная роль отводилась Фантомасу (Жан Маре), то по мере продолжения работы становилось все очевиднее, что своим успехом фильм обязан прежде всего образу комиссара Жюва в исполнении Луи де Фюнеса. Постепенно происходит перестановка акцентов. В фильме «Фантомас разбушевался» де Фюнес выдвигается на первый план, а в следующей серии «Фантомас против Скотланд-Ярда» комиссар Жюв уже безраздельно царит на экране. Жюв самовлюблен, беспринципен, считает себя умнее всех, но постоянно оказывается жертвой чужих проделок.

В «Фантомасе» каждая погоня комиссара Жюва оборачивается комическим эффектом, и все приходится начинать сначала. Андре Юнебель чуть было не поседел из-за проделок Луи. Тот желал выполнять трюки самостоятельно. Все закончилось плачевно: актер выпал из аэроплана прямо на кусты роз. Целую неделю де Фюнес отлеживался в гостинице.

Открыв секрет собственного комизма, услышав смех зрителей, которые теперь уже с нетерпением ждут каждого его нового фильма, Луи почувствовал себя увереннее, раскованнее. Маска, окончательно найденная им в «Фантомасе», уже не сходит с его лица. Успех де Фюнеса настолько велик, что фильмы с его участием все чаще получают продолжение. Помимо «Фантомаса» делается следующая серия: «Жандарм из Сен-Тропеза».

Режиссер Жерар Ури поставил рядом с де Фюнесом другого знаменитого комика – Бурвиля. Результат превзошел все ожидания. Великолепная пара – флегматик Бурвиль и холерик де Фюнес – обрушила на публику каскад превосходных гэгов. Де Фюнес неукротимо энергичен, Бурвиль – медлителен и безмятежен.

В «Разине» хитроумно задуманная предводителем шайки контрабандистов – де Фюнесом – комбинация оканчивается крахом. В «Большой прогулке» маляр – Бурвиль и дирижер – де Фюнес теперь уже неразлучны. А сама ситуация, уравнивающая перед лицом опасности маляра и дирижера, делает особенно комичными претензии Луи.

«Разиня» и «Большая прогулка» – стали истинными чемпионами кассового сбора. Абсолютный рекорд принадлежит фильму «Большая прогулка»: эту ленту увидели более 17 миллионов зрителей, а во время ее первого выхода на малый экран – 28 миллионов зрителей. В одном только Париже «Большую прогулку» посмотрело миллион триста тысяч зрителей, а «Разиню» – 915 тысяч – цифры, совершенно необычные для Франции с ее низкой посещаемостью.

В стихии кинофарса Луи де Фюнес чувствовал себя легко и свободно. Хотя артист никогда не работал в цирке, его игре были присущи элементы клоунского искусства. По мнению критиков, успех ему приносили «прежде всего форсирование жеста и преувеличенность мимики». Когда-то и де Фюнес гримировался, наклеивал усы, надевал парик. Но затем он нашел свою маску – его собственное, необычайно подвижное лицо. Его герой – маленький, антипатичный, недобрый, глупый, порой жестокий. Пластика актера подчеркнуто карикатурна. Такой персонаж вовсе не стремится вызвать даже тень сочувствия. Необычная маска, созданная великим мастером, безусловно, внесла свой вклад в арсенал мировой кинокомедии.

В период наивысшего взлета де Фюнес был самым дорогим актером французского кино. За участие в фильме ему платили 2,5 миллиона франков (следом шел Ален Делон – 2 миллиона). Он был обласкан славой, публикой и прессой, которая даже присудила ему премию «Апельсин» – шутливый приз за вежливость и обходительность с репортерами. Словом, Луи стал звездой первой величины. Стоило ему только появиться в торговом центре, как тут же начиналась давка. Как-то, шутки ради, он повесил на двери своей парижской квартиры табличку: «Торгую весельем с 9.00 до 18.00». И что же? Огромная толпа, желающих получить свою порцию смеха, выстраивалась в очередь с самого утра!

Однако большие гонорары Фюнеса сделали фактически невозможным приглашение в фильмы с его участием других крупных актеров, что привело к обезличиванию второго плана. Де Фюнес постепенно превратился в единственный стержень фильмов, в которых он участвовал. Актер стремился постоянно комиковать, заполнять собой пустоты. Его мимика, как, например, в «Оскаре» (1967) режиссера Эдуардо Молинаро, становилась все более карикатурной, активность все менее адекватной и подчеркнуто взрывной. Феноменальное профессиональное мастерство не всегда восполняло отсутствие достойного партнера.

В 1968 году де Фюнес вновь играл вместе с Жаном Габеном. До этого они работали в фильмах «Через Париж» и «Джентльмен из Эпсома», – в те времена, когда Луи был чудесным комиком, но еще не стал «звездой», как во время съемок «Татуированного». В «Джентльмене из Эпсома» пришлось множество раз переснимать одну сцену, поскольку Габен не мог удержаться от хохота, столь забавен был Луи.

На этот раз Габену было нелегко работать с де Фюнесом. За исключением трех фильмов, где он снимался у Жерара Ури, режиссера с твердой волей, Луи привык в остальных фильмах, где он часто был единственной «звездой», делать все что ему заблагорассудится. К примеру, в разгар сцены де Фюнес вдруг останавливался, утверждая, что придумал лучший вариант. Постановщик «Татуированного» Дени де Ла Пательер принимал вид отчаявшегося человека и позволял де Фюнесу отработать найденный гэг. Луи все рассчитывал и распределял до миллиметра, чтобы добиться максимума эффекта и держать все под контролем. Увы, «Татуированный» зрительского успеха не имел.

Снимаясь так много и так часто, Луи де Фюнес, естественно, почти не развивал свой уже сложившийся образ. «Я повторяю и повторяюсь», – жаловался он в беседах с журналистами.

Репетиции, съемки, обед у продюсера… Луи повсюду сопровождала его жена Жаннин. Мадам де Фюнес отвозила мужа на студию и привозила домой, в старинный замок Шато де Клермон, она покупала для него капли в аптеке, заказывала новые костюмы и подбирала галстуки. Пока супруг был занят на репетициях и переговорах, она терпеливо ждала в кафе за углом, пролистывая журналы и аккуратно вырезая все заметки о своем Луи. В одной из них де Фюнес говорил: «Существует бесчисленное множество актеров, которые заставляют зрителей плакать, но те, которые способны смешить, встречаются гораздо реже».

Да, это так. И хотя комические роли, которые он сыграл в кино, неравноценны, на сцене он был просто великолепен. Театральный критик Пьер Макабрю, говоря об игре Луи де Фюнеса в пьесе «Оскар», отмечал его потрясающие чувство ритма, необычайный динамизм и фантастическую работоспособность.

«Актер, как пианист, должен играть каждый день. Театр – наши гаммы, публика – неиссякаемый источник энергии, без непосредственного контакта с которой слабеет, а может и вовсе иссякнуть творческий потенциал артиста. На сцене я подзаряжаюсь», – говорил де Фюнес.

В 1980 году, после долгих лет, в течение которых он вынашивал свой замысел, Луи де Фюнес обратился к экранизации мольеровского «Скупого», в котором еще в 1957 году ему предлагали сыграть в театре «Ателье».

Первый инфаркт у Луи случился как раз на сцене во время спектакля «Вальс матадоров». Через несколько месяцев, уже в госпитале – второй. «Это, наверное, для того, чтобы я лучше осознал первый», – пробовал шутить де Фюнес. Он долго болел, и о нем почти забыли. Продюсеры отказывались давать деньги на фильмы с участием актера, сердце которого может остановиться в любой момент, а публика отказывалась верить в то, что у комика вообще может быть сердце. Спустя некоторое время в Шато де Клермон раздался телефонный звонок и режиссер Жан Жиро предложил Луи новую роль в своем фильме. Тот долго разыгрывал удивление и дрожь в голосе: «Ты же знаешь, как я болен… Не могу… Но я подумаю… Перезвони…» Опустив трубку на рычаг, он тут же помчался к Жанне и потребовал, чтобы его сейчас же везли на прием к врачу и сделали кардиограмму.

Пожалуй, Жиро был единственным режиссером, которому удалось подружиться с Луи. Вместе они сделали девять фильмов. На съемках «Жандарма и жандарметки» (1982) Жиро скончался. Начиная с 1964 года это была шестая кинолента, повествующая о приключениях бригады жандармов из Сен-Тропеза.

После смерти Жиро де Фюнес утратил интерес к жизни. Спрятался в своем старинном замке и редко покидал его, никого не принимал, не отвечал на телефонные звонки. Старший сын, Патрик, стал хорошим рентгенологом и работал в частной клинике. Младший, Оливье, летал бортпроводником на пассажирских авиалайнерах в Кению и Зимбабве. Теперь де Фюнес любил только свои розы. Единственным человеком, которому он доверял, был садовник Виктор. Иногда они вместе ловили форель…

Появившиеся в декабре 1982 года результаты опроса, проведенного одним из популярных французских журналов, свидетельствовали, что 47 процентов опрошенных отдают предпочтение Луи де Фюнесу, который намного опередил других актеров-комиков: Пьера Ришара (36 процентов), Мишеля Серро (32 процента). Среди 55 лучших французских фильмов, названных с 1956 года, – 11 картин, в которых сыграл де Фюнес. За 16 лет их посмотрели 86 миллионов любителей кино. За заслуги перед Францией актер был удостоен ордена Почетного легиона…

За неделю до смерти он сказал жене: «Я знаю, какой будет моя самая удачная шутка». – «Какая же?» – «Мои похороны. Я должен сыграть это так, чтобы они хохотали не переставая…»

Луи де Фюнес умер 28 января 1983 года. Утром он вышел к Жанне: «Я скучаю один в своей комнате…» Это были его последние слова. Париж еще долго не мог поверить, что великого комика больше нет…

БЕРГМАН ИНГРИД
(1915—1982)

Шведская актриса. Снималась в фильмах: «Интермеццо», «Касабланка», «По ком звонит колокол», «Газовый свет» (премия «Оскар»), «Стромболи», «Анастасия» (премия «Оскар»), «Убийство в Восточном экспрессе» (премия «Оскар») и др. Среди театральных ролей: Жанна д'Арк, Гедда Габлер, Анна Кристи и др.

Ингрид Бергман родилась 29 августа 1915 года. Ее отец, Юстус Бергман, швед, художник по призванию, владел фотомагазином в Стокгольме и писал портреты. Мать, немка, происходила из буржуазной семьи. Они были счастливы вместе. Несомненно, что смерть матери Ингрид, когда девочке было всего три года, как и смерть отца, когда ей исполнилось тринадцать, оказали на нее сильное влияние. Юстус Бергман видел дочь звездой оперы. Ингрид не было и восьми лет, когда она начала брать уроки пения.

После смерти родителей Бергман воспитывали дядя Отто и тетя Гульда, определившие ее в Лицей – самое дорогое учебное заведение для девочек в Стокгольме. Осенью 1933 года она поступила в Королевскую драматическую школу.

Ее дебют в кино состоялся благодаря кинорежиссеру Густаву Муландеру. Он быстро понял, что мисс Ингрид Бергман обладает так называемой «магией звезды».

Просмотрев свои первые пробы, девушка расстроилась: «Наверное, если бы я постаралась, то могло бы получиться лучше». Эта фраза в шведском кино стала ее маркой. Почти после каждой отснятой сцены она обычно говорила: «Мне кажется, я могла быть лучше». Это привело к тому, что в съемочной группе при ее появлении шутили: «А вот идет Могла-быть-лучше».

В восемнадцать лет она снялась в комедии Адольфсона «Граф из Мункбро», успешно справившись с ролью служанки Эльзы. Шведская киностудия тут же предложила ей контракт. Бергман ушла из драматической школы и начала брать уроки танца, пластики и дикции у

замечательной актрисы Анны Нори.

Трудно воссоздать ту цепь событий, которые привели Ингрид в Голливуд. Несомненно, что произошло это во многом благодаря фильму «Интермеццо» (1936). Идея его постановки принадлежала Густаву Муландеру. Актриса играла прелестную, одинокую, очень талантливую пианистку – учительницу музыки, которая влюбляется в знаменитого и счастливо женатого скрипача. Благодаря успеху картины во многих странах мира, на молодую исполнительницу обратил внимание продюсер Голливуда Дэвид Селзник, решивший заново экранизировать «Интермеццо». При встрече с актрисой он выдвинул условия: во-первых, сменить имя, во-вторых, выщипать брови, в-третьих, сделать что-то с зубами, в-четвертых, предоставить все остальное гримеру. «Лучше я вообще не буду у вас сниматься», – отрезала Бергман. Знаменитый продюсер опешил и снял все условия.

10 июля 1937 года Ингрид Бергман обвенчалась с тридцатилетним дантистом Петером Линдстремом, с которым познакомилась еще во время учебы в Королевской драматической школе. Через семь месяцев и десять дней они поженились. В семье родилась дочь Пиа.

Бергман оказалась счастливым «приобретением» для Голливуда. Правда, ее первая работа у Селзника – «Интермеццо, истории одной любви» (1939) – ничем не выделялась среди стандартной голливудской продукции. Критика благосклонно, хотя и достаточно прохладно, приветствовала дебют молодой шведки.

Ингрид не сразу сумела найти свой индивидуальный стиль, создать новый тип героини. Она с успехом выступала на Бродвее, с удовольствием играла в летнем сезоне Анну Кристи, снялась в трех голливудских фильмах. В одном из них, «Докторе Джекиле и мистере Хайде», Ингрид сделала первую попытку вырваться из приготовленного для нее изысканного амплуа.

Фильм «Касабланка» (1942) Майкла Кертица выдвинул Бергман в ряд ведущих голливудских звезд. Актриса создала незаурядный образ женщины, разрывающейся между чувством и долгом. Вместе с гениальным Хэмфри Богартом она рассказала трогательную голливудскую историю о великой любви. Фильм имел ошеломляющий успех и по-прежнему является одним из самых популярных в США.

«В ней не было холодного величия и гордой отрешенности предшественницы [Гарбо], она была удивительно земная, трогательно беззащитная, производила впечатление естественной скромности и очарования, – пишет российский киновед В. Соловьев. – Индивидуальность Бергман таила в себе нечто завораживающее. Вокруг нее, казалось, царила атмосфера необычайной свежести и чистоты. В игре была смесь непередаваемой грации, поэтического изящества и спокойного реализма, эмоциональной щедрости и внутренней свободы».

Бергман с наслаждением снималась в своем первом цветном фильме «По ком звонит колокол» (1943). Ее партнер Гари Купер отмечал: «Ингрид принадлежит к числу тех актрис, с которыми необычайно легко работать. Мне не приходится ждать, пока она разбирается со своим гримом. Или с прической. Она об этом просто не думает. Но она приподнимает каждый эпизод, потому что она необычайно естественна».

«Я любила свою Марию, – пишет в книге „Моя жизнь“ Бергман. – Когда я получила эту роль, то начала работать без сна и отдыха. Я изучила все, что Хемингуэй писал о ней. Я отключилась от всего мира, стараясь проникнуть в суть моей героини. Я знала: женщина, когда любит, полностью забывает о себе, о своих интересах. Единственное, о чем она думает, – это о человеке, которого она любит, что значит она для него, как может сделать его счастливым. И живет она только для него. <…> Это была замечательная, огромная, прекрасная роль. А короткие волосы стали необычайно модны в Америке. Все женщины захотели иметь такую стрижку, как моя Мария».

Ингрид приходили новые предложения. На этот раз речь шла о главной роли в паре с Шарлем Буайе в триллере «Газовый свет» (1944). Муж-маньяк подвергает изысканной пытке страхом живую красоту героини: когда свет в газовом рожке меркнет, замирает жизнь в самой Ингрид, заостряя черты ее округлого лица, в открытых глазах – ожидание безумия, страдание… Бергман продемонстрировала зрелое драматическое мастерство и получила две самых престижных награды – «Оскар» и «Золотой глобус».

С 1940 года до конца 1945-го Ингрид снялась в одиннадцати фильмах, и ее годовой доход составлял 60 тысяч долларов. В Нью-Йорке ходила шутка: «Послушай, сегодня я видел фильм без Бергман». Дело в том, что на экранах одновременно демонстрировались с оглушительным успехом сразу несколько ее картин.

В фильме «Завороженный» (1945) Альфреда Хичкока она играла роль молодой женщины – врача-психиатра, работающей в дорогом санатории. Здесь романтическая героиня Голливуда неожиданно предстает умной, самостоятельной, отнюдь не «романтической» женщиной.

Картина принесла много денег. Развивая успех, Хичкок поставил «Дурную славу». На этот раз партнером Ингрид выступал Кэри Грант. Когда фильм был закончен, Грант произнес бессмертную фразу: «Думаю, что Академии следует учредить специальную ежегодную премию для Бергман, независимо от того, снимается она или нет!»

Ингрид давно мечтала сыграть Жанну д'Арк. Многие театралы утверждали, что Ингрид можно считать «только кинозвездой» и в пьесе «Жанна Лотарингская» М. Андерсона ее ждет провал. Но она все же рискнула. В ноябре 1946 года состоялась нью-йоркская премьера спектакля. У Бергман было собственное кредо: «На сцене ты другой человек. Ты играешь другого человека и становишься этим человеком, каким-то образом это освобождает от твоих собственных проблем. Но ты должен выходить на сцену и работать. Работать не вполсилы, думая при этом, что ты вынужден это делать, а тебе самому это все равно, черт подери. Нет! Если уж ты открываешь рот, открывай его как следует. Не делай ничего вполовину. Делай все, что в твоих силах. Иначе тебе никогда не поверят». Чтобы стать Жанной д'Арк, вдохнуть в нее жизнь, необходим совершенно незаурядный, необычный дар. Ингрид обладала им сполна. На этот раз она покорила не только зрителей, но и критику. Говард Барнс писал в «Нью-Йорк геральд трибюн»: «Лучезарная Ингрид Бергман внесла театральное волшебство в весьма рыхлое содержание „Жанны

Лотарингской“. Ее Орлеанская дева оставляет в памяти глубокое удовлетворение и благодарность. Прославленная актриса экрана заявила, что она относится к немногим несравненным мастерам, которые заставляют нас поверить себе». Виктор Флеминг по горячим следам снял фильм «Жанна д'Арк» (1949) с Ингрид Бергман в главной роли.

Ошеломляющее впечатление произвели на актрису фильмы итальянского режиссера Роберто Росселлини «Открытый город» и «Пайза». Она тут же взялась за письмо: «Я видела ваши фильмы „Открытый город“ и „Пайза“, и они произвели на меня глубокое впечатление. Если вам нужна шведская актриса, прекрасно говорящая по-английски, не забывшая свой немецкий, кое-что понимающая по-французски, а по-итальянски знающая только „Ti amo“ [»люблю тебя"], то я готова приехать, чтобы сделать с вами фильм. Вот уже десять лет, как я чувствую себя запертой в системе, которая не дает мне стать счастливой и за пределы которой я хочу вырваться. С вами. Ингрид Бергман". Росселлини пишет неведомой шведке из Голливуда, что собирается снимать фильм «Стромболи, земля божья». Можно подумать о совместной работе… Встреча назначена в парижском баре «Сен-Жорж».

Они встречаются. Ей нравится роль Карины – живой, грешной женщины, которая может солгать, способна на предательство… Спустя полгода Ингрид снова приезжает в Рим – к Роберто. Он показывает ей Италию. Бергман приходит в восторг. «Я нашла место, где хочу жить». Журнал «Лайф» публикует фотографию счастливой пары…

Муж Петер Линдстрем получает от нее письмо из Италии. Она пишет, что влюблена в Роберто и счастлива. Петер искренне не понимает ее. «Такая связь не для честной и доброй хозяйки…»

За четыре месяца Бергман потеряла статус «Первой Леди Голливуда», чувствовала себя несчастной и удрученной. Она считала, что предала своих друзей и всех, кто принимал участие в финансировании и создании ее картин. Ингрид оставила мужа и десятилетнюю дочь и к тому же… была беременна от человека, который еще не разошелся с женой.

Фильм «Стромболи, земля божья» либо запрещали для показа, либо подвергали остракизму. Вернуться в Америку Ингрид не могла и в течение шести лет снималась у своего мужа. Вскоре после окончания съемок «Стромболи» Ингрид родила сына Роберто и развелась с Петером Линдстремом, дочь Пиа осталась с отцом. Многих американцев поведение звезды повергло в шок.

14 марта 1950 года на заседании сената США Эдвин С. Джонсон из штата Колорадо выступил с резкой речью: «По нашим законам ни один иностранный гражданин, ведущий себя столь низко, не может ступить вновь на американскую землю». Несмотря на скандал, актриса чувствовала себя в Италии вполне счастливо и вскоре родила близнецов Изотту-Ингрид и Изабеллу.

К сожалению, последующие работы тандема Росселлини – Бергман: «Европа» (1951), «Мы, женщины» (1953), «Путешествие в Италию» (1954), «Страх» (1954) были не столь удачны из-за различия творческих индивидуальностей режиссера и актрисы.

Росселлини поставил для Бергман ораторию Онеггера «Жанна д'Арк на костре» (1954). С этим спектаклем, вскоре экранизированным, они

объехали всю Европу. Во время гастрольного турне творческие разногласия супругов углубились. Росселлини не позволял Ингрид играть у других режиссеров. Но были счастливые исключения: она с большим успехом снимается у Жана Ренуара («Елена и мужчина») и Анатоля Литвака («Анастасия»). За исполнение роли Анастасии в фильме о жизни дочери последнего русского царя актриса получила второго «Оскара» (1956).

«Жизнь с Роберто никогда не была скучной». Ингрид Бергман произнесет эти слова уже перед самым разводом: Росселлини влюбился в жену своего продюсера, а у Ингрид появились поклонники, среди которых выделялся элегантный Ларс Шмидт – швед, занимающийся театральной антрепризой на Бродвее. Бергман начала выступать в спектакле «Чай и симпатия», связав свою судьбу с театром: непосредственный контакт со зрителем возбуждал ее, заставляя играть все лучше и лучше.

Развод с Росселлини состоялся с унизительной борьбой за детей. Бергман обретает счастье лишь в Америке, где ее не забыли, а, напротив, встречают с плакатами: «Счастливого возвращения!»…

Ларс Шмидт искал для жены пьесы, находил режиссеров. Почти каждый год в течение двадцати лет появлялся новый спектакль с участием Ингрид. Некоторые из них стали телефильмами: «Поворот винта» (1959), «24 часа из жизни женщины» (1961), «Гедда Габлер» (1963), «Человеческий голос» (1967) и др. За роль в «Повороте винта» Бергман получила свою первую телевизионную премию – «Эмми».

В инсценировке пьесы Генрика Ибсена «Гедда Габлер» партнерами Ингрид были замечательные актеры Майкл Редгрейв, Ралф Ричардсон и Тревор Хоуард. «Мне всегда хотелось сыграть Гедду, – признавалась Бергман. – Интересная роль; и такой странный характер. Пьеса была классическая, а я хотела попробовать себя в классике».

В кино она снималась редко. Картина «Любите ли вы Брамса» (1960) показала, что Бергман по-прежнему хороша, обаятельна и привлекательна. Хотя в Америке этот фильм ругали за безнравственность с такой же горячностью, с какой в Европе хвалили за серьезное исследование проблемы одиночества. Зато веселая комедия «Цветок кактуса» (1969), в которой актриса с блеском сыграла старую деву, сумевшую женить на себе своего шефа, пользовалась в США необыкновенным успехом.

В 1970-х Бергман снимается в американских фильмах: «Прогулка под весенним дождем» (1970), «Из перепутанных досье миссис Бэзил Фрэнкуэйлер» (1973), детективе «Убийство в Восточном экспрессе» (1974). В последнем она сыграла няню-шведку Грету Ольсен. В скромно одетой малопривлекательной героине дишь с трудом можно было узнать веселую темпераментную даму, блиставшую в «Цветке кактуса». Бергман получила премию «Оскар» за роль второго плана.

Во время съемок знаменитого детектива Ингрид была уже тяжело больна – она перенесла операцию по поводу рака груди и прошла курс химиотерапии. Несмотря на это Бергман удалось создать самый глубокий из образов, воплощенных ею на экране («Осенняя соната», режиссер Ингмар Бергман).

Партнерша Бергман, актриса Лив Ульман, вспоминала: «Мне казалось, что, испытав так много в жизни, она имела право затаить обиду, а будучи голливудской звездой, могла стать капризной и сентиментальной.

Вместо этого я узнала самую несгибаемую женщину из всех, кого встречала в жизни».

Режиссер Ингмар Бергман отмечал: «Кто-то сказал о ней: „Ингрид состоит в браке с камерой, и камера любит Ингрид“. Это правда. Камера любит настоящих актеров. <…> Ингрид всегда получает радость от своего исполнения. В ней живет неутомимая страсть к игре, она настоящая актриса. У нее огромный багаж опыта, техники, воображения, эмоций, фантазии и даже „черного“ юмора. Мне очень жаль, что мы с ней не работали раньше, потому что в ней есть то удивительное свойство, которое стимулирует написание ролей специально на актера».

Критики были в восторге. В США Стэнли Кауфман писал: «Игра Ингрид Бергман потрясает. Все прошедшие десятилетия мы обожали ее. Но не многие из нас считали ее выдающейся актрисой. В руках мастера она поднялась до истинных высот». Все были единодушны в мнении, что полуночный драматический диалог Лив и Ингрид войдет в разряд классических эпизодов в истории кино. Актрисы завоевали призы нью-йоркской критики и самую престижную итальянскую премию «Донателло».

Вскоре после «Осенней сонаты» Ингрид Бергман перенесла третью операцию. Она еще нашла в себе силы сняться в «Женщине по имени Голда», но это была ее последняя работа в кино (посмертно отмеченная «Золотым глобусом»). История женщины, не сломленной смертельным недугом… Ей очень хотелось сыграть эту роль…

Работа над фильмом была завершена в самом начале 1982 года. А несколько месяцев спустя, 29 августа, Ингрид Бергман скончалась в Лондоне в день своего 67-летия. Она оставила после себя 45 фильмов, благодарную память о десятках ролей, созданных в театре…

МИФУНЭ ТОСИРО
(1920—1997)

Японский киноактер, продюсер. Снимался в фильмах: «Росемон», «Семь самураев», «Телохранитель», «Красная борода», «Восставший», «На дне», «Идиот», «Замок паутины» и др. Любимый актер режиссера А. Куросавы.

Тосиро Мифунэ родился 1 апреля 1920 года в Циндао. Его отец владел фотоателье. Когда мальчику исполнилось четыре года, семья перебралась в Дайрин. В Маньчжурии прошли детство и юность Тосиро Мифунэ. Зимой его страстью были коньки. Летом мальчик взбирался на прибрежные скалы, собирал раковины. После окончания школы его призвали в армию. «Эта трудная жизнь – жизнь солдата – то на севере, то на юге, длилась как страшный сон целых шесть лет», – вспоминал Мифунэ.

На фронт Тосиро не попал. Его определили в авиационный учебный отряд, расположенный на севере Маньчжурии. Здесь он проходил специальный курс фотосъемки.

После войны, в апреле 1946 года, Мифунэ неожиданно даже для себя стал участником конкурса студии «Тохо» на «новые лица», т.е. на вакантные места актеров. Из 12 тысяч претендентов в финал прошли тридцать женщин и восемнадцать мужчин.

Спустя четверть века председатель отборочного жюри, режиссер Кадзиро Ямамото вспоминал: «Мифунэ отвечал на наши вопросы так же грубо и резко, как говорят его самураи на экране. Он не понравился членам комиссии, и его не хотели принять. Но когда я увидел, как он удаляется из зала, я заметил в нем мягкость и грацию, которые подсказали мне, что он станет актером. И я настоял на том, чтобы его приняли. А потом его трудно было узнать. Он был на редкость старательным и аккуратным, приходил чуть ли не за два часа до занятий…»

Среди тех, кто прошел тогда по конкурсу, была и будущая жена Мифунэ – Сатико. По словам Ямамото, это была "самая красивая из всех девушек, участвовавших в конкурсе. Однако учиться она не смогла из-за запрета родителей. В январе 1950 года Тосиро Мифунэ и Сатико поженились. Жена подарит ему двух сыновей и дочь.

В течение года Тосиро Мифунэ размахивал мечом, учился отвешивать почтительные поклоны, декламировал стихи и, наконец, в 1947 году снялся в эпизодической роли у своего учителя Кадзиро Ямамото в фильме «Время новых дураков». Однако его подлинным дебютом была роль гангстера Эдзима в картине Сэнкити Танигути «По ту сторону серебряного хребта». На него обратил внимание один из сценаристов фильма – режиссер Акира Куросава. Приглашая Мифунэ на роль гангстера в свой фильм «Пьяный ангел», Куросава и не предполагал, что открывает для киноискусства выдающегося актера.

Так в 1948 году состоялась встреча двух звезд японского кино. Тосиро позже напишет: «Тем, что японское кино стало известным во всем мире, мы главным образом обязаны картинам Куросавы. То, что меня знают как актера на родине и за границей, также его заслуга. Начиная с „Пьяного ангела“ вплоть до „Красной бороды“ я играл в большинстве его картин, всего в шестнадцати. Куросава практически обучил меня всему, что я знаю и умею, и это именно он первым открыл мне, что я актер».

В фильме «Пьяный ангел» Мифунэ снова играл гангстера, но уже современного.

Куросава впервые в своей творческой биографии стал искать материал для сценария, имея в виду, что главную роль в будущем фильме сыграет Мифунэ. Он остановился на современной пьесе «Молчаливая дуэль». «Мифунэ был гангстером, а теперь пусть будет врачом». Вслед за этой Куросава снял еще две не очень заметные работы с молодым актером в главной роли. Это «Бездомный пес» (1949) и «Скандал» (1950).

Следующая роль, разбойник Тадземару в фильме Куросава «Расемон» (режиссер Куросава), была поворотной в биографии Мифунэ. Она вывела молодого актера в ведущие мастера кино Японии, принесла ему всемирную известность.

В образе Тадземару Мифунэ передал огромный диапазон психологических состояний разбойника – его беспечность и хвастовство на допросе, силу и ловкость в одном поединке, трусость – в другом, самонадеянность рядом с человеческой слабостью, циничность в эпизоде с женщиной и благородство в версии самурая. Критики отметили, что Мифунэ играет необычайно экспрессивно и ярко, его темперамент неукротим, пластика совершенна, а сложная трактовка образа, его психологическая многогранность свидетельствуют о высоком мастерстве

актера.

«Все указания он воплощает всегда с десятикратной силой, исключительно быстро схватывая мои намерения», – говорил Куросава. Каскад неистовых прыжков, воинственные выкрики и гримасы, которыми разбойник намеревался устрашить и ошеломить самурая на лесной тропинке, производят странное и одновременно завораживающее впечатление.

Роль Тадземару оказалась важной вехой в биографии Мифунэ. На Венецианском кинофестивале «Расемону» был присужден «Золотой лев». Вскоре к этой премии прибавилась знаменитая награда американской киноакадемии – «Оскар». В годы, последовавшие за «Расемоном», Тосиро Мифунэ сыграл в фильмах многих режиссеров, но особенно важной для него стала работа с Куросавой. Под его руководством Мифунэ приобрел то, чего ему до сих пор недоставало, – серьезную школу актерскогомастерства.

Мифунэ теперь нарасхват. Он вновь работает с Сэнкити Танигути, снимается в исторических костюмных драмах ветерана Хироси Инагаки. И переходит из фильма в фильм, демонстрируя свой талант, незаурядный темперамент, умение скакать на лошадях, биться на мечах, стрелять из револьвера, озаряя экран ослепительной, полной обаяния и доброты улыбкой. Роль адмирала Исороку Ямамото в фильме «Орел Тихого океана» (1953) открыла бесконечную вереницу образов военных.

За шесть лет после «Расемона» Мифунэ снялся в тридцати семи картинах. Пять из них поставил Акира Куросава.

В модернизированной экранизации романа Достоевского «Идиот» (1951) Мифунэ сыграл Рогожина. «Приступив к работе над ролью Рогожина, – рассказывал Тосиро, – я принялся читать Достоевского и попытался его понять и, в свою очередь, как японец объяснить. Фактически я сыграл в фильме японца, но, несмотря на японский костюм, я пытался духовно раскрыть персонаж русской литературы. Коротко сформулировать, почему я полюбил Достоевского, очень трудно. Думаю, что в первую очередь меня притягивает к нему то, как он обрисовывает тончайшие движения человеческой души».

Значительно проще далась Мифунэ его следующая работа с Куросавой. Это был Кикутие в «Семи самураях» (1954) – одной из вершин творчества режиссера. События «Семи самураев» отнесены в эпоху Сэнгоку (XVI век), когда Японию раздирали междоусобные войны. Герой Мифунэ – один из «великолепной семерки». Много лет спустя, на вопрос корреспондента о его любимой роли, Мифунэ назовет две работы – «Семь самураев» и «Замок паутины» (по драме Шекспира «Макбет»). Между этими двумя работами была еще одна – старый фабрикант в фильме Куросавы «Записки живущего» (1955).

«Замок паутины» – плодотворный пример экранизации классической драматургии. Герой трагедии – Макбет (в фильме Васидзу) в исполнении Мифунэ – богатая и глубокая натура, и его поворот на путь зла совершается хоть и быстро, но не просто. В финале картины Васидзу, пораженный градом стрел, медленно падает к ногам своих воинов. Актер ставит последнюю точку в умной и тонкой трактовке Макбета.

«Замок паутины» (1957) был переломным в творчестве актера. Вслед за Васидзу зрители увидели Мифунэ в роли Васьки Пепла в

экранизации Куросавы «На дне» Горького. Следуя своему принципу, Куросава перенес действие пьесы в конец эпохи Эдо, в середину XIX века. Мифунэ играет Пепла тонко, продуманно, эмоционально.

Японская критика назвала Тосиро Мифунэ лучшим актером кино 1957 года.

Мифунэ приходилось сниматься и у других режиссеров, работающих на «Тохо», например, у Микио Нарусэ и Сиро Тоеда. Однако только у ветерана Хироси Инагаки, у которого Мифунэ снялся в двадцати фильмах, актер добился настоящего успеха. В 1958 году Инагаки поставил фильм по роману Масари Ивасита «Биография Мацугоро Тосима» с Тосиро Мифунэ в главной роли.

Роль Мацугоро принесла ему успех и признание. Как, впрочем, и главная роль в другом фильме Инагаки – «Мусаси Миямото», тоже удостоенная высокой оценки критики. Но актер был недоволен собой. «Когда я работаю над ролью, – говорил он, – мне кажется, что я отдаю ей все свои силы. Но вот фильм окончен. Он тут же перестает мне нравиться, меня охватывает неудовлетворенность. И это повторяется каждый раз».

В 1961 году он отправился в Латинскую Америку, чтобы сыграть главную роль в фильме мексиканского режиссера Исмаэля Родригеса «Значительное лицо» («Анимас Трухано»). Партнершей Мифунэ была популярная актриса Колумба Домингес. Герой фильма – пьяница и бездельник (его играет Мифунэ) – мечтает стать «значительным лицом» – мажордомом. И добивается желанной цели ценой подлости и предательства. «Я сыграл в этом фильме из чистого любопытства, так как до сих пор мне не доводилось встречаться на съемочной площадке с зарубежными кинематографистами. Мексиканцы заплатили мне мизерный гонорар, так что коммерческая заинтересованность в этом мероприятии была равна нулю. Но как актеру мне было с ними работать очень интересно», – рассказывал Мифунэ.

Сильный, мужественный и справедливый человек, с мечом в руках бросающийся спасать обиженных и карать злодеев, – традиционный образ японского фильма, мимо которого не мог пройти Мифунэ. Вплотную он подступил к теме самурайства в картине Куросавы «Трое негодяев в заброшенной крепости» (1958). Мифунэ исполнил роль генерала Рокуроту Макабэ. «Бродячий воин, с мечом в руках выступающий за справедливость, в защиту слабых и угнетенных, кажется мне выразителем гуманистического начала», – говорил Тосиро. Таким был герой фильмов Куросавы «Телохранитель» (1961). Ронин Сандзюро – герой скиталец, тоже один против всех, пытается истребить господствующее зло.

На Венецианском фестивале Мифунэ был присужден «Кубок Вольпи» за лучшее исполнение мужской роли. Успех картины на родине и за рубежом побудили Куросаву и Мифунэ продолжить приключения героев. В 1962 году вышел на экраны фильм «Цубаки Сандзюро» с тем же центральным героем.

Над всеми этими работами высится образ доктора Нийдэ в фильме Куросавы «Красная борода» (1964). Роль доктора Нийдэ, как говорил Тосиро, «плод всей моей актерской, да и человеческой биографии».

В 1963 году Тосиро Мифунэ основал собственную компанию «Мифунэ про», но поскольку она не имела своей производственной базы,

план работы студии, создание и прокат фильмов целиком зависели от «Тохо». «Я предлагаю сюжет кинокомпании „Тохо“, а она обеспечивает съемки», – говорил Мифунэ.

Летом 1965 года актер так объяснял свои цели: «Работа с Куросавой всегда приносит радость и удовлетворение, нас роднит любовь к буйству страстей, к сильным характерам. Но между завершением и началом работы над новым фильмом большие интервалы, и компания, с которой у меня заключен контракт, предлагает мне другие роли. Большинство из них ничего не дают мне как актеру. А я давно мечтаю сыграть такую роль, которая была бы выношена мною, выражала мое мироощущение. Я несколько раз предлагал компании свои сюжеты, но она не соглашалась. Так случилось и с сюжетом фильма „Наследство пятисот тысяч“, в котором осуждается война. Тогда я решил все сделать сам».

Но постоянная нехватка денег, непрекращающиеся трения с «Тохо» из-за несовпадения планов обеих студий – все это стояло на пути к быстрому осуществлению его намерений.

В 1965 году Мифунэ совершил большое заграничное турне. Он побывал на Международном кинофестивале в Москве, затем отправился в Париж. После этой поездки режиссер Джон Франкенхаймер, снимавший фильм «Большой приз», пригласил Мифунэ на роль главы фирмы японских гоночных машин. В международном проекте участвовали знаменитые кинозвезды тех лет.

Пробыв около пяти месяцев в Европе на съемках, он отправился в США в надежде на новые совместные постановки. Кроме того, по заключенному фирмой «Тохо» с «Бенедикт пикчер корпорейшн» контракту он должен был играть вместе с Ли Марвином в фильме «Остров ужаса». Но, как оказалось, гонорар, обещанный Мифунэ, был на 100 тысяч долларов меньше гонорара американца. Тосиро возмутился и сниматься отказался. Позже, правда, была достигнута договоренность с Мифунэ, и работа над фильмом возобновилась в 1968 году.

Грандиозный по японскому масштабу гонорар за «Большой приз» и все личные сбережения Мифунэ употребил на постройку трехэтажной студии в Токио. «Я устал, я прямо-таки болен от эротики, уродства и бессмысленности японских фильмов и хочу сделать произведение крупное по масштабу и богатое по содержанию!» – заявил он.

Первая работа, созданная в стенах новой студии, подтвердила намерения Мифунэ. Могучий образ сильного и мужественного человека, духовно опередившего свою эпоху, принадлежащего ей лишь по внешним приметам времени – два меча и традиционная прическа, – создал Тосиро в фильме Масаки Кобаяси «Восставший» (1967). Характер героя Исабуро Сасахара – самурая, бросившего вызов вековой морали, был именно тем драматургическим материалом, в котором так нуждался актер.

«Восставший» стал огромной личной победой Мифунэ-продюсера и Мифунэ-актера. По опросу японских критиков, фильм был признан лучшей картиной года. Он получил премию ФИПРЕССИ на кинофестивале в Венеции, был награжден призом Британского киноинститута как лучший зарубежный фильм года, был отмечен как выдающееся произведение на кинофестивале в Нью-Йорке и принес Тосиро большой доход.

Мифунэ-продюсер вступает в тесное сотрудничество с другим популярным актером японского кино – Юдзиро Исихара, владельцем собственной компании. Их совместный фильм «Солнце над Куробэ», поставленный по документальному отчету Содзи Кимура о затянувшемся строительстве дамбы, имел грандиозный зрительский успех. Сам Мифунэ сыграл небольшую роль одного из руководителей строительной фирмы.

После удачного первого опыта Тосиро Мифунэ обратился еще к одному любимцу зрителей – актеру Кинносукэ Накамуре. В их совместном костюмно-историческом фильме «Праздник Гион» показан город Киото в период междоусобиц XVI века. И снова – громкий успех у публики.

В следующем фильме, экранизации романа Ясуси Иноуэ «Фурин Кадзан», уже объединились три «звезды» – Исихара, Накамура и Мифунэ. Тосиро появился на экранах в образе талантливого военного стратега Кэнсукэ Ямамото.

Следующий костюмно-исторический фильм, поставленный в 1969 году, принес ему ошеломляющий успех. Кихати Окамото в картине «Красные волосы» удалось воссоздать атмосферу непосредственности и юмора многих ранних работ Мифунэ. Актер вновь играл веселого, жизнелюбивого героя из народа.

Мифунэ работает в эти годы особенно напряженно. Съемки на родине перемежаются с работой за рубежом. В картине фирмы «Мифунэ про» под названием «Ад на Тихом океане» режиссера Джона Бормана он сыграл роль японского офицера, оказавшегося на необитаемом острове с американским летчиком. Партнером Мифунэ был Ли Марвин. Более интересной оказалась для него роль главы телохранителей при японском после в фильме Теренса Янга «Красное солнце» (1971), где Тосиро довелось работать вместе с Чарлзом Бронсоном и Аленом Делоном.

В 1968 году в Японии было отпраздновано столетие «Мэйдзи исин» («реставрации Мэйдзи»), своеобразного рубежа, отделяющего феодальную Японию от капиталистической. Первым откликом Мифунэ на это событие были упомянутые «Красные волосы», а в последующие годы – «Группа синсэнгуми» (1969), «Засада» (1970) и «Последние годы сегуната» (1970), выпущенный компанией Накамура с участием Мифунэ. В этих лентах Тосиро играет облеченного властью самурая.

Продюсеры крупных компаний охотно поручали ему роли исторических деятелей в фильмах, пронизанных ностальгией по былой военной мощи страны. Мифунэ сыграл генерала Анами в картине «Самый длинный день Японии» (режиссер Кихати Окамото, 1967), командующего эскадрой Исороку Ямамото в одноименном фильме (1968, режиссер Сэйдзи Маруяма). Годом позже – адмирала Того в фильме того же режиссера «Битва на Японском море».

Наконец, Мифунэ обращается к производству телевизионных фильмов. Одновременно велась работа над двумя серийными фильмами. Первый из них – «Ронин пустыни», в нем Мифунэ появляется в образе Сандзюро, так удачно найденном в картинах Куросавы. В основе другого – знаменитая легенда о самурайской верности «Тюсингура». Мифунэ исполнял роль главного героя – Кураносукэ Оиси. Студия должна была еженедельно поставлять материал на час вещания по каждой серии. Но ожидаемого успеха не было. По данным телевидения, «Большую

Тюсингуру» смотрело 13 процентов потенциальных зрителей, что тогда считалось низким показателем.

В семидесятые годы Мифунэ делал только бесконечные серии для телевидения: пятьдесят фильмов в год. У него не было ни выходных дней, ни праздников, каждый день в семь утра – начало съемок.

Зарубежные режиссеры приглашают его в свои фильмы, предлагая солидные по меркам Японии гонорары. Он снимается в картине Стивена Спилберга «1941» (1979), у Кея Кумана в "Смерти мастера чайных церемоний (1989). Канадско-американский фильм «Тень волка» (1991) обязан своим незаурядным успехом именно мастерству Тосиро Мифунэ. Это эпическое повествование из жизни эскимосов – еще один вариант вечного конфликта отцов и детей. Японский режиссер Кон Итикава уговорил Мифунэ сняться в фильме «Принцесса с Луны» (1987).

Весной 1973 года Куросава сказал: «Мифунэ человек исключительных способностей. Он феноменально восприимчив, отсюда, видимо, так явно ощущаемая в его игре национальная традиция. Я высоко ценю его актерское дарование, но не меньше восхищаюсь его человеческими качествами – тонкостью, честностью и трудолюбием. <…> На мой взгляд, менее интересны работы Мифунэ в зарубежных фильмах – постановщики не сумели взять у него то, чем он богат. А ведь его надо крепко держать в руках: стоит только дать ему волю, как он становится трудным, капризным и играет не лучшим образом».

Тосиро Мифунэ актер трагедийного масштаба, удивительно сильный, органичный, разнообразный, продолжал играть преимущественно в телефильмах («дзидайгэках»), а также за рубежом. Но все-таки его имя в истории кино будет ассоциироваться с картинами Куросавы, о котором он всегда говорил с теплотой. «Самое интересное в любом из героев – его душа, индивидуальность, непохожесть на других, – говорил Тосиро. – Даже если человек держит в руке меч, он может быть слаб и труслив. В каждом сильном человеке есть свои слабости и в каждом слабом – своя духовная сила. Каждый фильм – это рассказ о человеке, а нет двух одинаковых людей, одинаковых судеб. Актеру приходится перевоплощаться, жить в разных образах, разных обстоятельствах. Это самое интересное в актерской профессии. Кстати, в этом мне помогло изучение системы Станиславского, которая пользуется среди японских актеров широкой популярностью».

Тосиро Мифунэ предпочитал жить на природе. Актер много путешествовал, был гостем многих международных фестивалей. Он увлекался охотой, любил верховую езду, летал на собственном самолете и ловко управлял яхтой.

В начале 1990-х Тосиро пережил инфаркт, а в декабре 1997 года скончался в возрасте 77 лет.

МАЗИНА ДЖУЛЬЕТТА
(1921—1994)

Итальянская актриса. Снималась в фильмах: «Огни варьете», «Белый шейх», «Дорога», «Ночи Кабирии», «Джульетта и духи», «Джинджер и Фред» и др. Ее таланту присуще соединение лиризма и гротеска.

Джулия Анна Мазина родилась 22 февраля 1921 года в селении Сан-Джорджо ди Пьяно, недалеко от Болоньи, в семье учительницы и служащего. Она была старшей из четырех детей. Джулия с ранних лет проявляла склонность к театру (играла в детских спектаклях), к танцам, музыке.

После окончания начальной школы ее отправили учиться к тетушке в Рим. Мазина попала в гимназию сестер урсулинок. Она готовилась стать пианисткой, но поступила в университет. Позже Джульетта получит диплом преподавателя современной литературы.

В студенческом экспериментальном театре она играла Плавта, Гольдони. Потом ее пригласили в театр Квирино. Джулия усиленно занималась дикцией, и, желая избавиться от североитальянского произношения, начала работать на радио. Там она играла в забавных скетчах о жизни двух влюбленных «Приключения Чикко и Паллина», неведомый автор которых подписывался «Федерико».

Этим автором оказался Федерико Феллини, начинающий карикатурист, сотрудник юмористического журнала «Марк Аврелий». Он позвонил Джульетте и сказал, что хочет сделать фильм по этой пьесе, и попросил ее о встрече… А в октябре 1943 года Феллини и Мазина поженились. По просьбе Федерико она стала Джульеттой.

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

Наконец в 1947 году она получила роль в картине Альберто Латтуады «Без жалости». Мазина создала трагикомичный образ проститутки Марчеллы – простодушной, с доброй, доверчивой душой. Фильм демонстрировался на Венецианском фестивале 1948 года. Актриса была удостоена премии «Серебряная лента» за роль второго плана. Однако некоторым показалось, что этот фильм «приговорил» ее к ролям проститутки – смешной и в то же время патетичной. Еще одну «Серебряную ленту», присуждаемую итальянскими кинокритиками, Мазина получила в 1951 году за роль странствующей актрисы в режиссерском дебюте Феллини – картине «Огни варьете».

«Кругом говорили, что мне предстоит большая карьера, – рассказывала актриса. – Однако ни один продюсер не давал мне ничего, кроме эпизодов. Даже в „Белом шейхе“ [1952], который ставил мой муж, я играла самую маленькую роль – уличную девку Кабирию – за гонорар в пятьдесят тысяч лир. Я уже начинала думать, что до конца своих дней буду выступать в таких ролях».

Написанный Феллини сценарий фильма «Дорога» привлекал продюсеров, но они возражали против того, чтобы главную роль играла Мазина. Тогда Федерико разорвал контракт на постановку картины. Правда, через некоторое время он вернулся к проекту «Дороги», и после долгих споров продюсеры (Карло Понти и Дино де Лаурентис) согласились на Мазину.

Именно в фильме-притче «Дорога» (1954) произошло подлинное рождение великой актрисы. Мазина сыграла деревенскую девушку Джельсомину, из-за жестокой нужды проданную матерью бродячему циркачу. Ее святая простота, естественность чувств, бесхитростность и доброта противостоят жестокости, лжи грубого и бесчувственного Дзампано.

«Походка и клоунские жесты Джельсомины, ее плачущие и одновременно смеющиеся глаза, немые вопросы, застывшие в ее взгляде, ее неподвижная улыбка навсегда останутся в нашей памяти, – пишет киновед Г. Богемский. – Созданное актрисой в этом фильме превосходит понятие о профессиональном мастерстве, просто с ним несопоставимо. Гениальная – нет другого слова, чтобы оценить ее игру».

Успех Мазины был всемирным. В Англии, США, особенно во Франции имя Джельсомины было у всех на устах. Как только не называли Джульетту – и «муза Феллини», и «дитя-клоун», и «Чаплин в юбке»! А сам Чаплин впоследствии писал: «Этой актрисой я восхищен больше, чем кем бы то ни было». Ее имя получали рестораны, куклы, конфеты, даже пароход.

Мазина сообщала журналистам: «Джельсомина росла как ребенок в течение десяти лет нашего брака. Изо дня в день мой муж наблюдал за мной, делал заметки, выращивая этот образ. Многое он почерпнул из моих детских фотографий, многое – из жестов, подсмотренных на кухне, когда я злилась на себя из-за пережаренного жаркого. Особенно ему нравилось мое обыкновение улыбаться, не разжимая губ, той известной улыбкой, которая стала одной из характерных черт облика Джельсомины». В кругу друзей Мазина говорила другое: «Никто так и не понял, что Джельсомина – это вовсе не я, а он, „женская“ часть его души, ранимая, поэтическая». Ей не нравился весь «цирковой» антураж, – грим, тряпки, в которые ее обрядили, и то, что она должна была изображать полную подчиненность своей героини этому чудовищу Дзампано.

Между «Дорогой» (1954) и «Ночами Кабирии» (1957) Мазина снялась в небольшой роли в картине Феллини «Мошенничество». Там Джульетта играла молодую жену художника, которого она пытается вернуть на путь честной жизни, отвратить от участия в разных аферах.

В «Ночах Кабирии» Мазина снова играла роль проститутки – но совсем не сломленной женщины, а полной жизни, готовой бороться за себя. Джульетте очень нравилась эта роль. После успеха «Ночей Кабирии» Феллини сказал: «В сущности, я обязан ей всем. И я никогда не устану повторять, какая она добрая, терпеливая и умная, что за прирожденная замечательная актриса эта маленькая женщина вот такого росточка».

Джульетта Мазина получила многочисленные премии на международных фестивалях в Канне, Сан-Себастьяне, Москве, очередную «Серебряную ленту».

Режиссер Григорий Козинцев писал: «Она – сердце фильма, актриса удивительного своеобразия и обаяния. Однако это – особое обаяние, оно достигается не внешней привлекательностью… Суть ее искусства в том, что она находит в этой забитой девчонке человечность. Актриса показывает, что по своей природе она создана для доброй и разумной жизни, но общественный строй, в котором она существует, уродует ее. И

сквозь убожество начинает светиться человеческая прелесть».

Мазина и Феллини совершили триумфальную поездку в Голливуд. Джульетта вспоминала, как на званом обеде, устроенном в их честь американскими режиссерами, на десерт подали ужасающую статую из марципана, изображающую не то Джельсомину, не то Кабирию, а рядом водворили также съедобный мотоцикл Дзампано чуть ли не в натуральную величину…

Джульетта Мазина снималась сравнительно немного. После «Ночей Кабирии» она сыграла наивную и немножко смешную тряпичницу Нанду в фильме «Фортунелла» (1957). Затем вместе с Анной Маньяни снялась в картине Ренато Кастеллани «Ад в городе» (1958). Однако эта жестокая и вместе с тем сентиментальная драма не имела широкого резонанса.

Голливудские продюсеры предложили Мазине выгодный пятилетний контракт. Но она отказалась. Она не могла разлучиться надолго с Феллини. В течение пятидесяти лет совместной жизни она играла роль любящей супруги, совсем не ревнивой, доверяющей ему во всем, хотя знала о всех его многочисленных связях. И тем не менее они не могли жить друг без друга…

Мазина стремилась проявить себя и в других сферах деятельности: журналистике, издательской, иногда выступала как ведущая на телевидении, на концертах с чтением стихов классиков. Джульетта получила ученую степень: она с успехом защитила в Римском университете диссертацию на тему «Социальное положение и психология актера в наше время».

Несколько ролей, в которых она снялась в ФРГ, не принесли ей удовлетворения. Третий фильм Феллини, сделанный специально для Мазины – «Джульетта и духи», был поставлен только в 1965 году. Джульетта на этот раз предстала в образе дамы из общества. «Весь фильм – это история переживаемого человеком кризиса, – говорила журналистам актриса. – Но если сравнить его с другими произведениями Феллини (а многие пытаются провести такую параллель), то могу сказать, что героиня этого фильма не находится в том клиническом состоянии, в котором был показан Гуидо в „8 1/2“. Джульетта лишь испытывает глубочайшее изумление перед окружающим ее реальным миром. Этому робкому существу редко когда удается примениться к укладу и людям своего общества… Я слилась с персонажем, который мне предстояло воплотить, сразу же, как только Федерико рассказал мне содержание картины». В действительности обманутая и пассивная жена в ленте «Джульетта и духи» вызывала у Мазины отвращение: «Эта робкая закомплексованная, задавленная женщина. Мне не нравится такой тип – это тип средиземноморской женщины, которая сначала полностью подчиняется воле родителей, а потом – воле мужа. Я бы не только совершенно спокойно восприняла уход мужа из семьи, я бы ему голову размозжила. И уж ни за что не позволила бы тихонечко улизнуть».

В конце 1960-х актриса снималась за границей – в том числе у английского режиссера Б. Форбса в фильме «Безумная из Шайо» (по пьесе Жана Жироду).

В 1973 году она появилась в главной роли в телесериале «Элеонора», а в 1976 году – еще в одном сериале «Камилла» (режиссер

Сандро Больки), поставленном по известному роману писательницы Фаусты Чаленте «Очень холодная зима». Здесь Мазина играла в реалистическом ключе. Ее героиня – уже немолодая, оставленная мужем женщина, которая в трудные послевоенные годы одна растит трех детей. «В работе над образом Камиллы, – говорила Джульетта, – мне помог опыт собственной послевоенной жизни, когда я произвела некоторую переоценку ценностей, осознала, что действительно важно человеку в жизни». Эти два телероманa пользовались у итальянских зрителей огромным успехом.

Мазина отвергала многие предложения, отказываясь от ролей, противоречащих ее представлениям о высоких задачах искусства. Впоследствии она порой жалела о некоторых своих отказах – например, от таких интересных предложений, как сняться у Антониони в фильме «Приключение», у Берланги – в экранизации «Ласарильо с Тормеса» (ее смутило, что ей придется играть там мальчика-подростка).

В 1985 году были показаны две новые картины с участием Мазины – «Матушка Метелица» и «Джинджер и Фред».

«Матушка Метелица» – экранизация сказки братьев Гримм «Госпожа Метелица». Мазина очень тепло отзывается о творческом сотрудничестве с Юраем Якубиско – словацким режиссером. Роль Матушки Метелицы Джульетта играет мудро и тепло. Талант и мастерство актрисы, выдумки режиссера, сочность фольклора принесли фильму заслуженный успех.

В том же году Джульетта сыграла в фильме Феллини «Джинджер и Фред» роль некогда известной эстрадной артистки по прозвищу Джинджер. Ее партнером был Марчелло Мастроянни. По словам Феллини, в фильме соединились в одном общем сюжете две линии его кино. «С одной стороны, Джульетта – олицетворение словно зачарованной, ранимой и торжествующей невинности, с другой – Марчелло – воплощение права жить безответственно…»

Мазина подчеркивала, что созданный ею в этом фильме образ роднит со всеми прежними чувство любви. В этом смысле, по утверждению Джульетты, это фильм не о трогательной паре старых эстрадников, а о любви, встрече и разлуке любящих друг друга людей.

Мазина признавала, что именно благодаря фильмам Феллини ее узнали, повсюду восхищались ею – и актрисе это льстило. Однако она считала, что по-настоящему ее не понимают. Между первым фильмом с ее участием, снятом в 1948 году, и последним, который был закончен в 1985-м, прошло тридцать семь лет. Двадцать из них она не снималась. А всего она участвовала в двадцати семи фильмах. Из них значительными можно назвать только одиннадцать. Семь снял Феллини, лишь в четырех она играла роль главной героини.

В беседе с кинокритиком Тулио Кедзихо, который написал книгу о Джульетте Мазине, она обвиняла мужа в том, что он нетерпелив с ней, своевластен, не хочет ее слушать, говорила, что имеет право на собственное мнение. «Тем более что в моей семье командую я». Категорически не соглашалась с теми, кто под словом «женственность» подразумевал слабость характера, подчиненность, тихую нежность.

Итак, Феллини был нетерпим, Джульетта не хотела подчиняться. Он не выносил сигаретного дыма, даже запаха табака, в его присутствии никто

не курил, за исключением неисправимого Мастроянни. Она же почти демонстративно зажигала одну сигарету за другой, и никакие замечания мужа, типа: «Джульетта, это уже пятая», просто не слышала.

Но любила жизнь Джульетта, может быть, еще больше, чем ее муж. Ей нравилось общаться с другими людьми. Она много лет вела рубрику на страницах газеты «Стампа», прилежно отвечала на письма читателей. Когда была помоложе, ей нравились роскошные машины, дорогие платья, нравилось смотреть на красивых мужчин и танцевать. Нравились праздники, большие многодетные семьи. Ей было приятно, когда люди выражали ей свое признание и любовь.

Летом 1993 года в клинике ей поставили диагноз – «тяжелое онкологическое заболевание». «Точного диагноза Джульетта Мазина так и не узнала, – говорит ее лечащий врач. – Хотя и проходила курс химиотерапии, все же была уверена, что ее болезнь не так уж и опасна».

А 31 октября 1993 года умер Феллини – за сутки до его смерти исполнилось пятьдесят лет их свадьбы.

Весной 1994 года не стало Мазины. Ей было 73 года. Умерла она восне.

«Хотя я верующая католичка и постоянно хожу в церковь, – говорила она, – я боюсь смерти, я ее боюсь, боюсь…»

ГАССМАН ВИТТОРИО
(1921—2000)

Итальянский актер театра и кино. Среди сценических ролей: Кин («Кин, или Гений и беспутство»), Гамлет («Гамлет»), Орест («Орест») и др. Снимался в фильмах: «Горький рис», «Поход на Рим», «Чудовища», «Обгон», «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны», «Запах женщины» идр.

Витторио Гассман родился 1 сентября 1921 года в Генуе. Он получил прекрасное образование. Но в уже в школе Витторио увлекся театром. Гассман поступил в римскую Академию драматического искусства, основанную известным критиком и театральным деятелем Сильвио Д'Амико. Именно здесь он сформировался как актер романтического стиля.

В 1943 году Витторио начал играть на профессиональной сцене. Через пять лет театральные пути-дороги приведут его в труппу Лукино Висконти. Гассман с успехом играл главные роли в его спектаклях «Трамвай „Желание“», «Орест». Витторио помогал начинающему актеру Марчелло Мастроянни, с которым потом его будет связывать неразрывная дружба.

В послевоенной Италии Гассман занял место первого трагика. Две роли знаменательно определили облик Гассмана как драматического актера – в пьесах «Кин, или Гений и беспутство» Александра Дюма-сына и «Гамлет» Шекспира. Со знаменитым английским трагиком Кином Витторио порой отождествлял себя, находя в жизни Кина и в своей творческой судьбе немало параллелей. В 1957 году Гассман экранизировал эту пьесу в обработке Жан-Поля Сартра и, разумеется, сам исполнил главную роль.

Гамлета Гассман сыграл в организованной им труппе с названием Национальный театр (с 1952 года – «Театр итальянского искусства»). Вторым организатором и режиссером театра был Луиджи Скварцина. Поставленный в 1950 году Гассманом и Скварциной «Гамлет» был долгое

время наиболее посещаемым спектаклем. Как писали критики, «Гамлет» – «это настоящее „чудо“ эклектизма, где ясно прочитывались цитаты из Крэга и Станиславского, где фрейдистские мотивы перемешивались с мотивами социального протеста. Гассман исполнил главную роль в лучших традициях гастрольного спектакля – с тем холодным и эффектным жаром, который составляет главную примету его актерского стиля». Начиная с Гамлета слава актера стала приобретать размеры, свойственные обычно славе кинозвезды. Гассман был первым театральным актером, создавшим «имидж». Кого бы ни играл Гассман – Гамлета, Кина, Ромео, Отелло, Яго, Ореста – для зрителя он оставался Гассманом, холодным и скептическим красавцем. Актер не стеснялся рекламировать на телевидении мотороллеры и, появляясь в кадре в соответствующих доспехах, произносил фразу: «В театре я – в Гамлете, в жизни – на мотороллере».

Успешно складывалась его карьера и в кино. «Латинский любовник», блестящий светский красавец, коварный соблазнитель, легкомысленный, чуть циничный и все-таки полный обаяния, – вот амплуа, в котором преуспел Гассман.

Первую серьезную роль – вора и убийцы – Гассман получил у де Сантиса в «Горьком рисе» (1949). Фильм имел художественный и коммерческий успех, но про Гассмана критики писали, что он «не на месте». Ибо место его было, по общему мнению, там, где им можно было любоваться.

Зрители увидели Гассмана-красавца в фильмах «Рапсодия» (1953), где он снимался в дуэте с Элизабет Тейлор, и «Война и мир» (1956), где актер играл Анатоля Курагина.

Итальянские поклонники прозвали Гассмана «матадор» – так называлась рубрика, которую он вел в конце 1950-х – начале 1960-х годов по телевидению. Витторио не только критиковал итальянские нравы, но и посмеивался над самим собой – баловнем успеха, любимцем публики.

«Матадор» называлась и комедия, поставленная Дино Ризи, с которым потом на долгие годы будет связана судьба Гассмана-киноактера. Витторио создал образ, не только достойный его прежних театральных работ, но и открывший для него новые перспективы в кино и вообще в творчестве. Он показал «среднего» итальянца в неравной схватке с трудностями жизни. Фигура была комичная и патетическая.

С телевидения ему пришлось скоро уйти, так как Гассману запретили сыграть скетч, высмеивающий Акилле Лауро – мэра Неаполя, богатейшего судовладельца, депутата парламента и лидера монархической партии. Гассман заявил, что ноги его больше не будет на телевидении… подумал и добавил: по крайней мере, в ближайшие два года.

После скандала с «Матадором» Гассман приступает к грандиозному предприятию – организует «Театро пополаре итальяно» (Итальянский народный театр). Театр был задуман как передвижной, с собственным переносным залом-шапито, «чтобы принести настоящее искусство туда, где обычно его не видят». Только с поездкой по дальним окраинам дело не вышло: дорогостоящий театр-шапито был сооружен со слишком большим размахом, его трудно было собирать и разбирать. Так что маршруты «мобильного театра» Гассмана мало чем отличались от обычных дорог всех бродячих трупп.

Гассман поставил и сыграл здесь романтическую трагедию итальянского классика Алессандро Мандзони «Адельки», которая имела огромный успех. Неменьшим успехом пользовался «Царь Эдип» Софокла. А потом провал: «Марсианин в Риме» – политическая сатира Эннио Флайано, где Гассман играл марсианина, чистого и простодушного, как вольтеровский Кандид. Провал этот позволил Гассману продемонстрировать свое дарование публициста и полемиста: он бросился в бой против всех критиков своего спектакля, не оставив без ответа ни один отрицательный отзыв.

В 1961 году Италия отмечала 25-летие со дня смерти крупнейшего итальянского драматурга Луиджи Пиранделло. В своем «Театро пополаре» Гассман поставил одну из лучших и труднейших пьес Пиранделло «Сегодня мы импровизируем». В порядке предусмотренной автором «импровизации» он осовременил пьесу так, как если бы это была пародия на Пиранделло, да и сам Гассман заявил, что его цель – произвести скандал «среди всей этой юбилейной риторики». Критики осудили спектакль. Публике же спектакль понравился. Гассман ввел в него «дискуссию режиссеров», представив в ряде карикатур Л. Висконти, Ж.-Л. Барро, Орсона Уэллеса и других. Шуму было много… С тех пор Гассман долгое время больших театральных начинаний не предпринимал, продолжая лишь время от времени выступать со спектаклем-концертом «Игра героев».

«Итальянский народный театр» просуществовал всего два года. Он не без выгоды продал свой шапито в Египет. Позже Гассман создаст театр-студию.

В начале—середине 1960-х годов Витторрио Гассман нашел свое истинное место в кино. Это были годы расцвета «комедии по-итальянски», своеобразного жанра, где смешное и горестное так неразлучны и так взаимопроникаемы, что жанр этот следовало бы назвать трагикомедией.

В сатирическом фильме «Поход на Рим» (1962) Луиджи Коменчини – одной из первых антифашистских лент в жанре комедии – Гассман развенчивает миф об обстоятельствах захвата власти Муссолини и делает это с решительностью и сарказмом.

В сатирической пьесе Федерико Дзарди «Тромбоны» Гассман играл сразу несколько ролей в нарочитой балаганно-ярмарочной манере. Дино Ризи предложил Гассману повторить этот опыт в кино в компании с замечательным комиком Уго Тоньяцци. В фильме «Чудовища» (1963) Витторио создал каскад пародийных, сатирических и гротескных фигур, в том числе самого себя в своих прежних ролях слащавых любовников, а также беззубого полицейского, врача-шарлатана и… литературную даму, от которой зависит присуждение каких-то премий.

Но вершиной творчества актера в 1960-е годы является роль Бруно в картине «Обгон» (1962), в которой партнером Гассмана (фильм построен на контрасте двух характеров) был молодой Жан-Луи Трентиньян. Бруно – типичный римский гуляка, нахальный и обаятельный, пылкий и вульгарный, для которого, казалось, нет ничего святого. Но обаяние Бруно – Гассмана тоже несомненно и во многом основано на таких чертах, которые являются оборотной стороной его недостатков, – на оптимизме, жизнеспособности, общительности. За эту роль Гассман был награжден премией «Серебряная

лента».

После «Обгона» популярность актера возросла невероятно – и персонаж Гассмана «пошел в серию».

Плодотворным было сотрудничество и с другим мастером комедии – Марио Моничелли, у которого Гассман вместе с Мастроянни снялся в очень смешной социальной комедии «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (1958) (еще одна премия «Серебряная лента»), в антивоенном фильме «Большая война» (1959), где он создал комедийный и в то же время героический образ солдата Джованни, в двух народно-исторических комедиях, с элементами антифашистской сатиры – «Войско Бранкалеоне» (1965) и «Бранкалеоне в крестовых походах» (1970) (премия за роль на МКФ в Сан-Себастьяне), «Новые чудовища» (1978), «Гостиничный номер» (1980), «Плуты» (1987).

Почитатели Гассмана-трагика не могли простить ему участия в десятках легкомысленных, озорных, если не пошлых, кинокомедий, в которых актер к уже достаточно «соленому» тексту диалогов добавлял от себя чисто римские, не всегда пристойные шуточки, сдабривая их соответствующими выразительными жестами. В печати началась против него кампания, его называли уже не «матадором», а «принцем-сквернословом» (напоминание о роли принца Гамлета). Суровой критике подверглись его неразборчивость в выборе ролей в кино, штампы в исполнении, вульгарность. Гассман признавал, что порой шел на уступки коммерческому кинозрелищу, стремился к легкому успеху, и обещал полушутя-полусерьезно «исправиться». И действительно, несколько созданных вскоре лент, хотя это тоже были комедии, полностью реабилитировали его.

В 1970-х годах Гассман вновь возвращается к своему любимому герою, Кину, выступив уже как драматург. Он пишет любопытную пьесу о Кине и о самом себе «Или Цезарь, или никто», имевшую большой успех на итальянской сцене. Критика не скупилась на похвалы Гассману-драматургу, следующему манере Луиджи Пиранделло и развивающему его излюбленные мотивы («лицо и маска», «жизнь и сцена»).

В 1974 году вышел очередной фильм Гассмана и Ризи. В комедии по-итальянски «Запах женщины» Витторио создал замечательный образ человека, постепенно осознающего пустоту и бессмысленность прежней жизни. Его герой, капитан Фаусто, вот уже семь лет как слеп, но по-прежнему является «великим соблазнителем», любителем красивых женщин, чье очарование он определяет по запаху. И все же Фаусто отказывается от любви прекрасной женщины Сары. За эту роль Гассман получил премию на кинофестивале в Канне.

Другая картина с его участием – «Мы так любили друг друга» (1975) режиссера Этторе Сколы получила один из главных призов на Международном кинофестивале в Москве. Гассман играет бывшего партизана Джанни, который становится крупным строительным боссом. За обаятельной внешностью, приятными манерами Джанни прячутся беспринципность, бездушие, цинизм. Он доводит до самоубийства жену, его покидают не только прежние друзья, но и собственные дети… Актер сумел найти резкие краски, рисуя портрет своего героя.

Своеобразным продолжением картины «Мы так любили друг друга» стала «Терраса», которую Этторе Скола снял в 1979 году. И на этот раз партнершей Гассмана была С. Сандрелли.

В фильме-притче Валерио Дзурлини «Пустыня Тартари» (1976) Гассман появился в образе командира гарнизона заброшенной крепости – усталого, разочарованного, единственного здравомыслящего и осмотрительного человека среди теряющих рассудок, охваченных военным психозом офицеров, его подчиненных.

Витторио Гассман – итальянская знаменитость «номер один» во всех смыслах. Он и декламатор философских стихов современных поэтов на пластинках, и участник различных конференций, митингов и манифестаций, автор полемических статей, персонаж светской хроники, красавец с фотооткрыток.

Огромный успех ждал его в американской картине «Свадьба» (1978) Роберта Олтмена.

И тут же сочные комедийные образы в фильме «Очередь» (1980) – экранизации новеллы Луиджи Пиранделло, в «Гостиничном номере» (1980) (с Моникой Витти) и многих других комедиях.

Гассман был весьма ироничен, даже по отношению к самому себе. Когда его просили описать себя, он отвечал немногословно: «Актер. В полном смысле этого слова. Вся моя жизнь связана с этой профессией. Если говорить о положительных качествах: работоспособен и, может быть, даже неплохой профессионал. Отрицательные качества: не то чтобы робок, но и не отважен».

В 1980-х годах он не только снимается в кино, но все чаще выступает как режиссер. Гассман был постановщиком и соавтором сценария фильма «От отца к сыну» (1983), вместе с К. Туцци снял «Другую загадку» («Развитие сюжета») (1986). Итальянского актера приглашают в свои фильмы великие режиссеры: А. Рене («Жизнь – роман», 1983), К. Занусси («Власть зла» («Парадигма»), 1985), Э. Скола («Семья», 1986), Ф. де Брока («Тысяча и одна ночь», 1990). Феллини как-то сказал о нем: «Немецкий князь с тоскливой улыбкой заключенного».

Витторио Гассман был страстным мужчиной не только на экране, но и в жизни. Он имел четырех детей от четырех женщин (на трех из них актер был женат). Список его любовных увлечений открывает Нора Риччи, за которой следуют Шелли Уинтерс, Анна Мария Ферреро, Аннетт Стройберг, Джульетта Мейниель, и завершает Дилетта Д'Андреа. Гассман оправдывался: «По-моему, я просто не очень постоянен. Но таковы по своей природе большинство мужчин. Не думаю, что страсть может пылать больше года. Перемена дома и жены – это средство омоложения. У тебя каждый раз возникает иллюзия, будто ты еще молод и все еще впереди. Мне нечего стыдиться. Я всегда был честен. Четверо женщин подарили мне детей, а все остальные дарили либо радость, либо скуку. В чем я твердо уверился, так это в том, что никогда не нужно затягивать роман, когда начинаешь тяготиться некогда любимой женщиной. Это большой грех».

Витторио опубликовал прекрасную книгу воспоминаний. Это дневник целого поколения и, кроме того, описание приключений удивительного персонажа, набросавшего на редкость убедительные портреты своих подруг, как анатомические, так и психологические.

«Неправда, что он жесток и малоприятен в общении. В душе Витторио очень застенчив, и, чтобы скрыть эту застенчивость, он иногда бывает дерзким», – говорил его друг Мастроянни. Гассман весьма склонен к бурным излияниям чувств. Он сознается: «Я очень легко и часто плачу, причем получаю от этого удовольствие. Может быть, это и стыдно, но слезы как мыло – все смывают». Витторио был откровенен и беспощаден к себе. «Я способен на насилие и в то же время бессилен». Гассман любил выпить, любил веселые компании, он не знал цену деньгам. Во время загулов Гассман становился совершенно неуправляемым: 90 сигарет в день, 12 порций виски и вино рекой.

В 1994 году Гассман написал пьесу «Богемствующий». Спектакль был с успехом показан на фестивале в Столетто в начале июля. Режиссер-постановщик и исполнитель главной роли – Витторио Гассман.

В феврале 1996 года вместе с прозаиком Джордже Соави он выпустил книгу об искусстве.

Гассман являлся активным участником экологического движения «зеленых». За организацию несанкционированной многолюдной демонстрации против интенсивного уличного движения в курортном городке Кортина-д'Ампеццо Гассман вместе со своей женой Дилеттой д'Андреа и другими активистами был даже привлечен к уголовной ответственности.

В 1997 году Гассман отпраздновал свое 75-летие. В Испании Гассману была вручена престижная премия Астурии. Незадолго до этого он завершил подготовку спектакля «Кин, или Искренняя ложь». В этом спектакле играла и его дочь.

Гассман утверждал, что годы закалили его. Он стал понимать и, главное, ценить многое из того, чему раньше не придавал значения. Правда, при этом он стал более чувствительным к боли, и его чаще посещал страх: «Мысли о смерти постоянно отравляют существование и в то же время дают стимул жить более насыщенно и плодотворно. Наш Создатель явно ошибся в расчетах: он должен был бы отмерить нам, по крайней мере, лет двести пятьдесят сроку. Счастье – это молодость. Она продолжается до тридцати лет. Я не знал, что такое страдание, пока не умер мой отец. После этого меня часто стали посещать такие чувства, как тоска и неуверенность».

Весной 1999 года Гассман провел прощальный спектакль в римском театре «Систина», где объявил о своем решении оставить сцену. Свыше 300 ролей сыграл этот 77-летний актер в театре и кино. Для финального вечера он выбрал первый акт пьесы Пирандлелло «Человек с цветком в устах». Он также читал любимые стихи, монолог Гамлета и отрывок из написанной им сатирической пьесы «Кин, или Искренняя ложь». Гассман говорил о своей неосуществленной мечте: «Я никогда не играл Чехова и очень сожалею об этом… Память играет со мной сейчас странные штуки: я вспоминаю о последней сцене „Вишневого сада“ – этот далекий звук, напоминающий звук лопнувшей струны, звук которой, кажется, исходит с неба. И потом наступает тишина… В мои годы, столь плотно наполненные голосами и звуками, не хватает ударов топоров, вырубающих сад ударов, знаменующих конец жизни. Определенной жизни».

Великий итальянский актер недолго прожил после своего последнего спектакля. Двухтысячный год стал для него последним… «Я никогда не соглашусь смотреть шекспировскую Офелию, образ которой будет представлен в сети Интернета, я не согласен с будущим, заполненным компьютерами, – говорил он незадолго до смерти. – Надеюсь, что театр вернется к своим истокам, что он вновь обретет смелость и безумство».

СКОФИЛД ПОЛ
(р. 1922)

Английский актер. Театральные роли: Гамлет («Гамлет»), Макбет («Макбет»), священник («Власть и слава»), Лир («Король Лир»), Сальери («Амадей»), Томас Мор («Человек на все времена») и др. Снимался в фильмах: «Человек на все времена», «Король Лир», «Генрих V», «1919» идр.

Дэвид Пол Скофилд родился 21 января 1922 года в небольшой деревушке Херстпирпойнт, неподалеку от Брайтона. Отец его был директором местной начальной школы.

В двенадцать лет Пол поступил в школу для мальчиков в Брайтоне. На второй год обучения он участвовал в спектакле «Ромео и Джульетта». Скофилд играл главную женскую роль. «Моя Джульетта была сенсацией», – вспоминал актер много лет спустя. Вскоре ему поручили роль Розалинды в пьесе «Как вам это понравится». Снова пришлось надеть парик, на этот раз белокурый. Первой мужской шекспировской ролью в школьном театре был принц Гарри в «Генрихе IV».

В 1935 году Скофилд впервые вышел на профессиональную сцену – в спектакле «Единственный путь» Брайтонского Королевского театра. Он был статистом.

«В середине последнего учебного года, – вспоминает актер, – мои неудачи на учебном поприще довели меня до точки. Я бросил школу. Это было как раз перед началом Второй мировой войны. Администратор Брайтонского Королевского театра и директор Варндинской школы выхлопотали мне стипендию в студии Кройдонского репертуарноготеатра».

Занятия в студии продолжались недолго. В связи с войной Кройдонский театр закрылся. Вместе с ним закрылась и студия. Скофилд перебрался в Вестминстер, где ему удалось поступить в школу при Лондонском театре масок.

16 апреля 1940 года Скофилд считает знаменательной датой. В этот день он выступил в пьесе Дринкуотера «Авраам Линкольн» сразу в двух ролях и, более того, произнес свои первые реплики на профессиональной сцене. Это были Третий клерк («Да, сэр») и Первый солдат («Слушаю,сэр»).

Осенью 1940 года начались ожесточенные бомбардировки Лондона. Школа была эвакуирована в Бидефорд. Здесь студенческий репертуарный театр развил энергичную деятельность.

Следующий период в творческой биографии Скофилда был гастрольным. Он переходит из труппы в труппу, выступает в английской провинции.

Первой настоящей ролью Скофилда можно считать роль Горацио в «Гамлете» Шекспира. Спектакль шел на сцене Бирмингемского репертуарного театра. Жители этого города до сих пор считают, что именно они «открыли» Скофилда. Офелию исполняла девятнадцатилетняя Джой Паркер. Пол с удовольствием наблюдал за простой и в то же время патетической манерой игры этой обаятельной девушки. Через несколько месяцев они обвенчались.

Осенью 1944 года Скофилд и Джой получили приглашение в постоянную труппу Бирмингемского репертуарного театра. С точки зрения английского актера попасть в театр к сэру Барри Джексону – это было все равно что выиграть сто тысяч в лотерею. Семья Скофилд сняла небольшую квартирку в Касл Бромвич, где и поселились втроем. Третьим был их маленький сын Мартин.

Скофилд отыграл в Бирмингемском репертуарном театре два напряженных сезона. За это время он выступил по меньшей мере в семнадцати ролях в пьесах Мольера, Шоу, Чехова, Ибсена, О'Кейси…

Осенью 1945 года сэр Джексон Барри, утвержденный директором Стратфордского Мемориального Шекспировского театра, пригласил к себе Скофилда. Пол «отыграл» три фестиваля, каждый из которых длился с апреля по октябрь.

В первом сезоне критики отметили его Малькольма в «Макбете», они писали о «прозрачной ясности» образа, о том, что актеру удалось добиться поразительной чистоты рисунка роли. Его Малькольм – «смелый, откровенный искренний юноша – был словно луч мягкого света, оттесняющего мрак кровавых событий трагедии». Неизгладимое впечатление Скофилд произвел на зрителей в роли дона Адриано в шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви».

В 1947 году он сыграл Меркуцио в «Ромео и Джульетте» (в постановке Брука), Мефистофеля в «Трагической истории Фауста» Марло, сэра Эндрю Эгьючика в «Двенадцатой ночи» и Перикла в одноименной трагедии Шекспира.

Третий фестиваль принес Скофилду роль Гамлета. Стратфордский «Гамлет» 1948 года вызвал множество откликов в английской прессе. Известные критики доброжелательно отозвались о работе молодого Скофилда, отметив при этом, что в распоряжении актера остались неиспользованные резервы.

В октябре 1948 года Скофилд распрощался с Мемориальным Шекспировским театром. По инициативе Питера Брука он был включен в «Труппу Теннента». Брук планировал дать ему роли Гамлета, священника в спектакле «Власть и слава», Гарри в пьесе Элиота «Семейный сбор». Не случайно очередной сезон вошел в историю театра под названием «Содружество Скофилд – Брук в театре „Феникс“».

В 1955 году стал известен маршрут первого турне труппы: Брайтон, Оксфорд, Бирмингем, Москва, Лондон.

Новый Гамлет Скофилда решительно отличался от его собственной более ранней работы. В «Гамлете» 1955 года в каждом действии, в каждом жесте, в каждом слове актер был абсолютно последователен и логичен. Отсюда ощущение полной естественности. Далеко не всем критикам этот новый Гамлет Скофилда пришелся по вкусу. Один только Дж. Трюин

принял эту работу без оговорок: «Я не могу припомнить никого, кто был бы в состоянии так передать страдания без ложной театральности. Ничто здесь не было выведено лишь к внешней стороне дела. Скофилд не симулировал печаль. Он был печален. И мы должны радоваться, что этот ренессансный принц с нахмуренным лбом мог возглавить наших актеров в их поездке в Москву, в их выступлениях на сцене самого Станиславского».

«Я был в Москве в 1955 году. И очень благодарен моим друзьям в России. В аэропорту меня ждало так много людей! – вспоминает Скофилд. – Уже на первом представлении встретили овациями, которые забыть невозможно… Мы, английские актеры, все были потрясены теплотой, с какой нас встречали москвичи. Английские зрители довольно холодны. Пожалуй, еще американская публика по теплоте приема близка к вашей. Мы приезжали с „Гамлетом“. Затем с „Королем Лиром“, поставленным Питером Бруком. Спустя несколько лет с „Макбетом“. Это было в 1955-м, в 1962-м и в 1968-м».

За десять дней Скофилд сыграл Гамлета двенадцать раз. Нужно было обладать железным здоровьем и стальными нервами, чтобы выдержать подобную нагрузку. «Для него характерно особое нервное возбуждение, которое непостижимо передается в зрительный зал без помощи мимики, жеста, движения, – пишет биограф Ю.В. Ковалев. – Он не поражал зрителей музыкальным богатством голоса, не покорял их вдохновенным изяществом. Но зато он в высшей степени обладал искусством красноречивого взгляда. <…> Скофилд умеет думать, не произнося слова, и тем не менее его мысль доносится до зала с полной отчетливостью, как если бы он высказал ее вслух».

Английские актеры покидали Москву в состоянии смертельной усталости. Между тем московские гастроли были всего лишь увертюрой к чрезвычайно напряженному сезону в лондонском театре «Феникс». Он начался с «Гамлета», который шел три месяца подряд. За эти три месяца Скофилд сыграл принца датского еще сто двадцать четыре раза.

В апреле состоялась премьера спектакля «Власть и слава». Одновременно начались репетиции «Семейного сбора». Потом новая премьера и серия спектаклей. «После этого сезона, – рассказывал Скофилд, – я полгода ничего не делал. Не было сил».

Наиболее интересным и важным для Скофилда следует считать «Власть и славу» – пьесу Кэннана и Боста по одноименного роману Грина. Действие романа протекает в Мексике конца 1930-х годов. Его герой – католический священник, преследуемый законом и полицией. Его фабула – погоня за священником, пленение и последующая казнь. «Я сам католик, – говорит Скофилд, – но мне трудно следовать за Грином, когда он углубляется в тонкости нравственной философии католицизма или подвергает критическому анализу католическую догматику. Все эти теоретические сложности выше моего понимания». Скофилд в роли Священника удивил лондонских зрителей и критиков.

1 июля 1960 года в знаменитом лондонском театре «Глобус» состоялась премьера пьесы Роберта Болта о Томасе Море «Человек на все времена». Поставил пьесу известный режиссер Ноэль Вилмэн. Главную роль играл Пол Скофилд. Успех превзошел ожидания. Пьеса не сходила со сцены «Глобуса» целых девять месяцев, ежевечерне делая полные сборы.

Не менее восторженно была встречена бродвейская постановка «Человека на все времена». В результате Роберту Болту был заказан киносценарий. Фильм Фреда Циннемана вышел на экраны в 1966 году и получил широкое признание зрителей. 10 апреля 1967 года на заседании американской Академии киноискусства в Голливуде «Человек на все времена» был признан лучшим фильмом года. Пол Скофилд получил премию «Оскар» как лучший актер года.

Один из американских рецензентов, не видевший Скофилда в других ролях, спросил его: «У вас всегда такой тихий голос?» На что Скофилд ответил: «Это не у меня тихий голос. Это у Томаса Мора. Но ведь вам было слышно?»

О голосе Скофилда немало сказано и написано. В роли Томаса Мора он достигает богатства эмоциональных и смысловых оттенков, не поднимая голоса над обычным разговорным уровнем. Это, кстати, позволило Скофилду добиться потрясающего эффекта в финальной сцене, когда при последней попытке сопротивления врагам Томас Мор неожиданно кричит, как кричал король Лир или Гамлет при виде призрака.

«Мой Томас Мор, – рассказывает Скофилд, – был человек из плоти и крови, с сильными семейными привязанностями. Каковы бы ни были его духовные интересы и убеждения, они не влекли его в тихие заводи жизни. Он был человек живой, чувственный, способный наслаждаться всеми благами жизни».

В январе 1962 года, когда Скофилду исполнилось сорок лет, он играет короля Лира. Спектакль «Король Лир» в постановке Питера Брука можно смело отнести к высшим достижениям английского театра 1960-х годов.

Скофилд работает «назад» от текста, долго и упорно пробует стихи «на звук», выявляя эмоциональные возможности звучания. Он вполне сознательно выдвигает вперед технику. Репетируя «Лира», Скофилд по многу раз произносил одни и те же строки, запинаясь, пробуя разнообразные акценты и интонации, и часто отказывался от традиционного прочтения не потому, что оно традиционно и знакомо зрителю, но потому, что оно не совмещалось с его внутренним ощущением истинности.

Многие партнеры Скофилда с восхищением говорили о его удивительной сосредоточенности. Открывая для себя Лира, Скофилд одновременно вживался в характер и часами «не выходил из образа», и даже, обращаясь к суфлеру за подсказкой, оставался королем.

Лир был для Скофилда, вероятно, самой трудной ролью из всех, когда-либо сыгранных им. Даже много позднее, когда спектакль был уже сыгран в Лондоне, Париже, Москве, Ленинграде, актер каждый раз проводил почти три часа в своей артистической уборной, чтобы войти в образ.

Скофилда нельзя назвать комедийным актером, но он с успехом играл в классических и современных комедиях и даже распевал куплеты в «модерном» мьюзикле «Экспрессо Бонго».

В свое время Скофилд поразил канадских зрителей тем, что на утренних спектаклях играл Дона Адриано де Армадо, а на вечерних –

Кориолана. Именно тогда критика громко заговорила об удивительном диапазоне актера. В другой раз Скофилд сыграл, одну за другой, роли Хлестакова и Макбета.

Всякие попытки отнести Скофилда к какой-нибудь школе или направлению в современном английском театре заканчиваются неудачей. «Но, что касается школы или направлений, – говорит Скофилд, – мне не повезло. А может быть, повезло. Я как-то оказался в изоляции, на полпути между двумя направлениями. Одно из них – назовем его классическим – воплощено в творчестве Джона Гилгуда, другое – в деятельности „Ройал Корт тиэтр“. Но я ни там, ни здесь». Скофилд склонен объяснять это «изолированное положение» особенностями своего рабочего принципа. «Чисто психологический подход к роли, к действию, к игре в целом мне недоступен, – говорит он. – Чисто интеллектуальный подход кажется мне недостаточным. Я могу полагаться полностью на интуицию. Ну и конечно на технику. Но это другой разговор. Без техники вообще не может быть актера».

Пол Скофилд – выдающийся мастер современного театра. Он был одним из трех директоров Королевского Шекспировского театра. Но Скофилд оставил эту должность – административные хлопоты мешали творческой работе. За плечами у Скофилда десятки сыгранных ролей.

Известный английский актер Ричард Бартон сказал однажды: «Из десяти величайших моментов, пережитых мною в театре, восемь – это Скофилд, один – Гилгуд и один – Оливье. Скофилд лучше всех…»

Пол Скофилд охотно снимается в кино. «Человек на все времена» (1966) – этот шедевр обошел все страны мира. Он сыграл в экранизациях «Короля Лира» (1971) (постановка Питера Брука) и «Генриха V» (1989). В начале 1990-х он снялся в американской картине итальянского режиссера Франко Дзеффирелли «Тень отца Гамлета». «Еще один интересный фильм называется „1919 год“, – отмечает сам Скофилд. – Я снимался там с австрийской актрисой Марией Шелл. Мой герой одного со мной возраста. В молодости наши персонажи были пациентами Зигмунда Фрейда. Картина о том, как люди встретились уже на склоне лет, вспоминали молодость. Это тонкий психологический фильм».

Скофилд играл в Национальном театре. Работал в коммерческих театрах Лондона.

Одна из последних работ актера в Национальном театре не только подтвердила славу Скофилда, но и приумножила ее. В образе Сальери в спектакле «Амадеус», поставленном по пьесе Питера Шеффера, Скофилд продемонстрировал характер, где благородство и утонченность соединяются с низостью и подлостью. Сальери по накалу страстей и глубине, вылепленной Скофилдом, может сравниться с Томасом Мором.

Сосредоточенность и углубленность Скофилда, и вместе с тем его пунктуальность вызывают преклонение. Актер заключил контракт с Национальным театром на два спектакля – «Амадеус» и «Отелло». А когда бродвейская театральная компания «Шуберт» предложила ему сыграть Сальери и Отелло, он отказался, что вызвало шок. Он сказал: «Я не буду играть „Отелло“ сейчас. Мы приедем в Нью-Йорк и поставим „Отелло“ в другое время».

В начале января 1997 года Пол Скофилд появился на сцене Национального театра в короткой драме Ибсена «Йун Габриель Боркман» (режиссер Ричард Эйр). Спектакль стал событием сезона. Скофилд играет разорившегося Боркмана крепким упрямым стариком. Он провел пять лет в тюрьме и восемь лет в добровольном домашнем заточении, но по-прежнему горит желанием вершить грандиозные дела для всеобщего блага. Шекспировский размах страсти и ритм речи напоминает о великом скофилдовском короле Лире. Увы, таких классических трагиков, как Скофилд, больше нет в английском театре.

Живет великий актер современности в Сассексе и добирается до Лондона, как в начале века, поездом. По натуре он деревенский житель. У Скофилда небольшой дом в деревушке Балкомб в графстве Сассекс. Верховые прогулки – приятная часть отдыха. Жена открыла у себя дар художника и иллюстрирует детские книжки. Сын – профессор, преподает в университете в Кенте. Дочь живет в Шотландии, на побережье, на пустынной ферме. Она была учительницей, а теперь держит коз и овец, делает овечий сыр и йогурты и продает в отель…

«Сегодня меня волнует английская сцена и моя позиция на ней, – рассуждает Скофилд. – Сейчас мне нравятся ничем не заполненные периоды, когда я могу себе позволить быть только самим собой. Я думаю, что любая жизнь протекает в несколько этапов. В начале актерской карьеры я был твердо убежден, что актер должен делать все то, о чем его просят, разумеется, чем больше у вас опыта, тем лучше. Но мне также кажется, что это само по себе постепенно удаляет от того момента, когда ты можешь делать то, что действительно хочешь…»

ФИЛИП ЖЕРАР
(1922—1959)

Французский актер. На сцене с 1942 года. С 1951 года – в Национальном театре. Среди ролей: Родриго («Сид»), Рюи-Блаз («Рюи-Блаз»), Ричард III («Ричард III») и др. Снимался в фильмах: «Пармская обитель», «Красота дьявола», «Фанфан-тюльпан», «Красное и черное», «Идиот» и др.

Жерар Филип родился 4 декабря 1922 года в Канне. Его отец, Марсель Филип, бывший адвокат, владел крупными земельными угодьями в Провансе, небольшой гостиницей в Грассе. Мать, Мину Филип, происходила из семьи пражского булочника. Жерар едва не умер при рождении, его чудом спас врач. Мальчик рос медленно, поздно начал ходить и говорить.

Филип учился в колледже Станислава. Читал мало. Больше любил слушать джаз, плавать, играть в теннис и волейбол. Вскоре учебу пришлось прервать – Жерар заболел сухим плевритом. Поправившись, он сдал экзамен экстерном.

Когда Филип выступил на благотворительном вечере с чтением стихов, старая актриса «Комеди Франсез» сказала ему после концерта: «Ваше призвание – театр». Отец Жерара думал иначе. Сын должен был ехать в Ниццу учиться на юриста.

И все-таки Филип предпочел профессию актера. Он проходит несколько проб, прежде чем получить роль Мика в комедии Андре Руссена «Совсем простая девушка», которую ставил в каннском казино Клод

Дофен.

После успешного дебюта Филип отправился в гастрольную поездку по провинции. Ницца, Марсель, Лион… Он запомнился в спектаклях «Путешественник без багажа» Ануя и «Девчонка знала…» Аге.

Летом 1943 года Жерар снимается у Аллегре в фильме «Малышки с Набережной цветов», а в октябре поступает в Консерваторию, где попадает к мудрому педагогу Жоржу Леруа. Но перед выпускным экзаменом Жерар неожиданно уходит из Консерватории, соблазнившись предложением Лакомба сыграть в картине «Страна без звезд» (1946). Увы, фильм не имел успеха.

Чтобы получить главную роль в пьесе «Калигула», Филип встретился с ее автором, знаменитым писателем Альбером Камю. После двухчасовой беседы ему удалось привлечь на свою сторону мэтра. Режиссер Эберто, до этого выступавший против кандидатуры Жерара, вынужден был сдаться.

Спектакль стал событием в театральной жизни французской столицы. Критики недоумевали, как мог справиться начинающий актер со сложнейшей ролью. Марлен Дитрих, посетившая спектакль, была от него в восторге. Она убеждала Филипа посвятить себя кино: «Романтизм в театре – дело прошлое, а в кино – будущее. С вашими данными, Жерар, на экране можно делать чудеса».

Вскоре Филипу удалось получить роль Мышкина в экранизации «Идиота» Достоевского. Режиссеру Лампену пришлось с Жераром нелегко: он был упрям, слишком верил в собственное ощущение образа. Актриса Эдвидж Фейер, возмущенная чрезмерной, на ее взгляд, самостоятельностью Филипа, устраивала истерики, а после премьеры «Идиота», когда критика в один голос заявила, что в фильме по-настоящему удался только князь Мышкин, перестала с ним здороваться. Киновед Садуль отметил: «В труднейшей роли князя Мышкина Жерар филип показал себя одним из лучших актеров нашего времени…»

В апреле 1946 года Филип отдыхал на юге Франции, в Пиренеях, в обществе Николь Фуркад – жены крупного китаиста и дипломата, с которой он познакомился в Ницце три года назад. Вернувшись с очередной прогулки по горам, Жерар обнаружил телеграмму от продюсера Греца с предложением сняться в картине Клода Стана-Лара «Одержимый» по знаменитому роману Радиге. Филип ответил согласием и в двадцать четыре года блистательно сыграл 16-летнего подростка. «Одержимый» пользовался большим успехом у публики, особенно у молодежи. Серж Реджиани произнес знаменитые слова: «Все складывалось так, словно Жерар был оправданием нашего поколения. У каждого из нас есть свои достоинства, он же обладал ими всеми одновременно».

После «Идиота» и «Одержимого» Филип прочно утвердился в амплуа героя-любовника. Крепко сложенный, с горделивой осанкой, удивительно сочетающий в себе античную мужественность с женской хрупкостью и мальчишеским изяществом, он заинтересовал продюсеров из Голливуда. Однако Жерар предпочитал сниматься в Европе.

В начале 1947 года он отправился в Рим, где Кристиан-Жак приступил к работе над картиной «Пармская обитель» по роману Стендаля. В роли Фабрицио дель Донго актер лихо дрался с Жилетти, ловко орудовал

напильником, сокрушая решетку камеры на башне Фарнезе, и бесстрашно спускался на канате (без дублера!) с 18-метровой высоты…

На съемках «Пармской обители» Жерар Филип подружился с актрисой Марией Казарес. Вместе с режиссером Витали они поставили пьесу Пишетта «Откровения». Наутро после премьеры многие критики писали о торжестве и прелести древнего Эроса, который наполнял игру актеров, а в одной рецензии даже утверждалось, что случись героям прямо на подмостках заняться сексом, то это никого бы не шокировало.

Актриса Мария Казарес позже писала: «Подлинного Жерара я никогда не знала. Он проходил по жизни неуловимый, невидимый… Глубоко романтичный, влюбленный в легенды, он жил словно в изгнании – между небом и землей. Он был одновременно слабым и необычайно сильным».

Этапной для Филипа стала роль в фильме «Красота дьявола» (1948) Рене Клера. Его шевалье Анри, по словам Садуля, «подлинно современный герой, который борется за свободу и защищает ее».

Интересы Филипа не замыкались на кино. Он был активным членом французского Национального совета движения сторонников мира. Жерар ездил в парижскую колонию для несовершеннолетних правонарушителей, выходил на демонстрацию против войн в Индокитае и Корее, записывал тексты Карла Маркса на грампластинки для «Звуковой энциклопедии», заседал в Союзе актеров… «Что же было в Жераре такого, чего не было в других? И внезапно нужное слово возникает в моей голове: чистота, – писал тогда театральный критик, литератор Кристиан Мегре. – Действительность, судя по тому, что печатают каждое утро наши газеты, является жуткой, чтобы не сказать грязной. Жерар Филип обладал чистотой – добродетелью врожденной и тем более ценной, что ей не было места в нашей эпохе».

На пятом Авиньонском театральном фестивале Филип запомнился в спектаклях «Сид» Корнеля и «Принц Гомбургский» Клейста.

Трагедию «Сид» начали репетировать весной 1951 года. Жерар долго не чувствовал своего персонажа. Наконец режиссер Вилар предложил: «По-моему, мы принимаем „Сида“ слишком всерьез. Ведь это трагикомедия, „эспаньолада“. Попробуй сыграть легко, непринужденно, иди от движения танцора фламенко». И Жерар мгновенно нашел настроение Родриго.

После премьеры 15 июля 1951 года Вилар писал художнику «Сида» Леону Гишиа: «Ты просто можешь повеситься, старина. Какую мы одержали победу, а ты ее проворонил. Жерар играл ослепительно… Он создал такого Родриго, что меня бросало в дрожь. Он показал себя настоящим человеком, таким, каких любят, каким ты и я стараемся быть изо всех сил».

В «Сиде» критики и зрители признали Филипа идеальным исполнителем. После каждого представления (а их было всего 199) Жерара вызывали по двенадцать – пятнадцать раз…

29 ноября 1951 года в Нейи Филип женился на Николь Фуркад. Николь ушла к нему от мужа-дипломата с семилетним сыном. Мать Жерара была против этого брака и на свадьбу не пришла.

Филип дал жене новое имя – Анн, считая его более поэтичным. Он восхищался Николь и часто цитировал замечание Ницше о том, что «брак –

это еще и продолжительная беседа». Любовь к жене Жерар показывал всем без ложной скромности – за кулисами в театре брал ее на руки, целовал. Первенцем в семье Филипа была дочь, а через полтора года появился на свет Оливье.

В августе 1951 года начались съемки фильма «Фанфан-Тюльпан», «комического вестерна» об эпохе Людовика XV.

Отныне все его последующие работы будут восприниматься сквозь легенду Фанфана. Люди всех национальностей рукоплескали «Фанфану-Тюльпану». Толпы поклонниц осаждали гостиницы. Это продолжалось часами. К своему успеху Жерар Филип относился удивительно спокойно.

Режиссер Кристиан-Жак после премьеры сказал: «Именно в роли Фанфана-Тюльпана для меня раскрылся Жерар – веселый, очаровательный, полный энтузиазма проказник, подчас даже не знающий границ запретного…»

Филип тем временем снимается в роли, полностью противоположной Фанфану. В комедии Рене Клера «Ночные красавицы» он играет музыканта Клода. Премьера фильма состоялась в ноябре 1952 года. Зрители тепло встретили новую работу актера.

Весной Жерар уезжает в мексиканскую деревушку Альворадо, где на берегу знаменитого залива Ив Аллегре снимает «Горделивых». Режиссер говорил в интервью: «Я хотел сделать документальную ленту о Мексике с кинозвездами». Вместе с Филипом (Жорж) в картине снималась знаменитая Мишель Морган (Нелли).

В следующей работе Жерар вернулся к своей центральной актерской теме тех лет – национальной самокритике. В основу фильма «Господин Рипуа» Клемана был положен роман писателя Луи Эмона «Господин Рипуа и Немезида». Его герой – молодой соблазнитель, современный Тартюф. После съемок Рене Клеман сказал о Филипе: «Этот человек, излучающий нежность, имеет душу ребенка…»

В июле 1953 года Филип сыграл в спектакле «Лоренззаччо» Мюссе. После того как Вилара положили в больницу, за постановку взялся сам Жерар. Весь спектакль он замыкал на себя в роли Медичи. Филип искал ритм – стремительный, подвижный, емкий, для этого сам монтировал тридцать восемь картин Мюссе, подрезал, сокращал, делал интригу более гибкой.

Через год начались репетиции «Рюи-Блаза» Гюго и «Ричарда III» Шекспира. Жерар считал Рюи-Блаза своей лучшей ролью в театре. По словам критика Готье, он «шекспиризировал своего героя». Опыт «шекспиризации» Гюго помог актеру справиться с ролью, казалось бы, противопоказанной его таланту, – Ричардом III. Филип играл слабого человека, которому не по плечу королевская порфира, но который изо всех сил цепляется за нее.

В 1955—1957 годах он почти безраздельно отдавал кино, но, пожалуй, ни в одной из его ролей не чувствовалась так актерская школа Вилара, как в Жюльене Сореле. Премьера «Красного и черного» Отана-Лара состоялась 29 октября 1954 года в Париже. Теперь зрители отождествляли Филипа с героем романа Стендаля.

«Меня часто спрашивают, чувствую ли я полное слияние с персонажем? – говорил Филип. – Честно говоря, почти никогда. Думаю, что подобное слияние актеру вообще не под силу. Всегда есть контроль. Сначала приходится создавать образ в воображении, потом, так сказать, облекать его в плоть, но при обязательном контроле над собой. Тут не помогают ни реквизит, ни декорации. Они приданы в помощь зрителю. По-моему, актерский образ – это вроде копии твоего внутреннего мира, которую нужно ухватить».

В 1955 году Жерар Филип снова снялся у Клера. На этот он сыграл армейского донжуана, очаровательного лейтенанта драгунского полка Армана де ла Верн в «Больших маневрах».

В следующем году Филип совместно с Ивенсом поставил «Тиля Уленшпигеля» и исполнил в нем главную роль. Изменив прежней сдержанности, он охотно рассуждал о новой работе: «…светлый ум, искрящийся остроумием и дерзостью, доброе сердце, безрассудная храбрость и благородная душа – таким я себе представляю Тиля, полулегендарного героя средневековой Фландрии. Тиль похож на Фанфана, но мне сейчас гораздо важнее их отличие. Одно, весьма существенное, заключается в том, что Тиль по-человечески гораздо глубже, в нем больше чувствуется обобщенность».

Последние годы жизни Жерар пробовал себя в разных киножанрах – комедии, мелодраме. От Аллегре он попадал в руки Беккера, потом к Дювивье, Отану-Лара, Вадиму и, наконец, к Бунюэлю. Критики отметили его в роли художника Амедео Модильяни в мелодраме «Монпарнас, 19» (1957) Беккера.

Летом 1958 года Жерар вернулся к Вилару в ННТ. «Волнение актера – от предстоящего контакта со зрителем, – говорил Филип. – Я сравниваю нашу профессию с профессией тореадора, вынужденного каждый раз мобилизовывать все свои силы, чтобы не быть сраженным быком. И в нашей профессии нужно избегать гнева зрителей». В «Капризах Марианны» Мюссе он сыграл Оттавио, а в «Любовью не шутят» (режиссер – Клер) – Пердикана.

Постоянная тяга Жерара к контрастным ролям сказалась в его последней роли в фильме «Лихорадка приходит в Эль Пао» Бунюэля. Филип создал сложный образ идеалиста-интеллигента, отстаивающего при тяжелом режиме диктатуры свою позицию невмешательства и непротивления злу…

Осенью 1959 года Жерар почувствовал себя особенно утомленным. Анн заставила его показаться врачам. Филипу сделали операцию. Но болезнь была неизлечимой – рак печени. Об этом знала только Анн, и до конца она ничем не выдала себя…

Жерар Филип умер 25 ноября 1959 года, в возрасте тридцати семи лет. Хоронили актера 28 ноября, в канун десятой годовщины его свадьбы и за семь дней до дня рождения. На смертном одре он был в костюме Родриго. Когда-то в Авиньоне, сыграв роль Сида, Жерар сказал Анн: «Если вдруг умру, похороните меня в этом колете и плаще…»

Его любимым драматургом был Мольер, поэтом – Поль Элюар. Самой выдающейся личностью XX века он считал Ленина. Жерара больше всего удивляла кратковременность жизни. На вопрос «Боитесь ли вы

смерти?» отвечал: «Да, очень боюсь»…

Весть о смерти Жерара Филипа потрясла и привела в ужас миллионы почитателей его божественного таланта. Марлен Дитрих писала: «Филип Жерар. Идеальный актер, персонификация романтического героя как в духовном, так и физическом плане. Впервые я увидела его в „Калигуле“, когда он только начинал свой путь, а потом, потрясенная, ожидала у дверей гардероба. Его смерть задела меня глубоко, и не только потому, что я потеряла близкого человека. В его лице мировая сцена лишилась романтического идеала».

Марлон Брандо признался, что самым любимым для него актером был Жерар Филип: «Другого такого блестящего романтика, имеющего благороднейшую душу и сердце, в кино не появлялось. Я глубоко ценю его как актера и человека. Он умел дарить добро…»

Игру Жерара Филипа хвалили Кокто, Сартр, Камю… Киновед Жорж Садуль, посвятивший творчеству Филипа немало страниц, утверждал: «Любая гениальная личность (а Жерар был гением) – сложный феномен, выражающий скрытые от глаза духовные устремления своей эпохи. Тальма служил объяснением нашей Революции и Империи, Фредерик-Леметр – Романтизму. Филип объяснял всем нашу страну и наше время – послевоенные и пятидесятые годы».

МАСТРОЯННИ МАРЧЕЛЛО
(1923—1996)

Итальянский актер. Снимался в фильмах: «Белые ночи», «Сладкая жизнь», «8 1/2», «Развод по-итальянски», «Город женщин», «Джинджер и Фред», «Интервью», «Очи черные» и др. Удостоен премии Феликс за творчество (1988).

Марчелло Мастроянни родился 28 сентября 1923 года в Фонтана Лири, провинции Фрозиноне. Его отец, Отторино, был столяром, мать, Ида, – домохозяйкой. Семья жила бедно. У них не было ни ванной, ни парового отопления. В холодное время года Марчелло ложился в постель в свитере и трусах.

В одиннадцать лет Мастроянни в первый раз пришел на съемочную площадку. Начинал он статистом, а в 1942 году уже снимался в массовках у одного из основоположников неореализма Витторио де Сика в фильме «Дети смотрят на нас».

Учился Марчелло всегда очень хорошо, если не считать небольших проблем с гуманитарными науками. Феллини как-то раз сказал: «Он фантастически одаренный человек, если только мы не полные идиоты».

При диктатуре Муссолини, будучи членом фашистской молодежной организации, Мастроянни с друзьями ходил в походы. Во время войны он поступил в университет на строительное отделение. Однажды ему попалось на глаза объявление о конкурсе на вакансии чертежников в немецкую военную строительную организацию ТОДТ. «Если попадем туда, освободят от армии», – сказал Марчелло приятелю. Так они попали во Флоренцию, где находился Военный географический институт. Затем их перебросили в Доббьяко, на границе с Австрией, и разместили в казарме альпийских стрелков. Когда пошли слухи, будто курсантов переправят в

Германию, Марчелло с приятелем, подделав пропуска, бежали домой.

Обучаясь в Римском университете, Мастроянни познакомился с Джульеттой Мазиной. Участвуя вместе с ней в спектаклях самодеятельного студенческого театра – одного из самых сильнейших в Риме, Марчелло и не догадывался, что Джульетта рассказала о нем Лукино Висконти, режиссеру театра и кино.

Лукино Висконти часто вспоминал то прекрасное время, когда в его театр пришли Паола Стоппа, Росселла Фальк, Витторио Гассман: "Но, пожалуй, интереснее всего получилось с Марчелло Мастроянни, парнишкой, не умевшим произнести простейшие реплики. Я взял его в шекспировскую «Розалинду» в 1948 году, после чего мы работали вместе до 1956 года. Он сыграл у меня по меньшей мере в десяти спектаклях, а под конец – в «Дяде Ване» и в новой постановке «Смерти коммивояжера».

В театре «Элизе» Мастроянни был сразу введен на роль Митчелла в пьесе Уильямса «Трамвай „Желание“». Все получилось как нельзя лучше. «Я вышел из рабочей среды, и это была моя роль», – говорил актер. Позже, после ухода Гассмана, он получит в «Трамвае» главную роль.

Спектакль «Орест» Альфиери дался Мастроянни с большим трудом. У него никак не получалось правильно произносить стихи. Когда распространился слух, что Висконти собирается заменить его на другого актера, Марчелло забрел в бар и пропустил две порции коньяка. На сцену он вышел преисполненный дерзости и решимости. После репетиции Висконти сказал ему: «Ты чувствуешь, что сегодня начал играть лучше?» На следующий день он уже чуть ли не аплодировал игре Мастроянни.

Режиссер Блазетти, посмотрев спектакль, заявил: «На этом материале нужно делать фильм», – и пригласил актера сниматься в «Жаль, что ты такая каналья».

В 1950 году Мастроянни женился на Флоре Карабелле, дочери довольно известного музыканта. Единственную дочь, родившуюся в 1951 году, они назовут Барбарой.

Зрители Международного кинофестиваля в Локарно высоко оценили игру Мастроянни в фильме Лючано Эммера «Августовское воскресенье» (1949). Он с успехом снимается в других картинах Эммера: «Девушки с площади Испании» (1952) и «Париж всегда Париж» (1950), а также у Блазетти в «Наших временах» (1953). Мастроянни убедителен в образе простого итальянца – крестьянина, рабочего, таксиста…

С этого времени Мастроянни уже не расстается с кинематографом. Три-четыре картины в год – таков его минимум. Задушевность и непосредственность его героев способствовали успеху актера и в последующих фильмах: «Лихорадка жизни» (1952) и «Дни любви» де Сантиса (1954), где он создал комический образ сельского Ромео, пылкого жениха, превратившегося в рассудительного мужа. В «Двоеженце» (1955) этот образ обогатился новыми чертами. Мастроянни проявил себя прекрасным комедийным актером. За «Дни любви» он был награжден призом «Серебряная лента», высшей национальной премией, ежегодно присуждаемой итальянскими критиками.

При этом он продолжает работу в театре. Кавалер Рипафратта в «Трактирщице» Гольдони, Астров в «Дяде Ване» и Соленый в «Трех сестрах» Чехова, Бифф в «Смерти коммивояжера» Миллера вошли в число

его лучших ролей.

Сам же Мастроянни переживал и сомневался. Этот период он вспоминает с радостью и печалью: «Я предал идеалы своих родителей, не выбрал приличную профессию. Меня завлек вихрь римской богемы… В актерстве я видел только способ заработать деньги. И как долго это может продлиться, тогда никто не знал… Мой отец ослеп от диабета, а мать потеряла слух. Но они любили ходить на спектакли с моим участием. Отец – слушать мой голос, а мать – смотреть на меня…»

Вторую «Серебряную ленту» актер получил в 1958 году за роль Мечтателя в картине Висконти «Белые ночи» (1957) по повести Достоевского. «Я приложил немало сил, чтобы сыграть в фильме „Белые ночи“, потому что в главном герое, в его застенчивости я прежде всего ощущал и видел себя. Я сам был такой несмелый в делах любви и, возможно, такой же несчастный».

В самом скандальном фильме Феллини «Сладкая жизнь» Мастроянни играл роль светского репортера по имени Марчелло, рассказывающего анекдоты и скандальные истории из жизни так называемого «ресторанного общества». «Моя роль в „Сладкой жизни“, – говорил после выхода фильма на экраны Мастроянни, – я считаю самой значительной и наиболее современной из всего, что мне удалось сыграть до сих пор. Образ журналиста Марчелло – это образ обычного смертного, который подобно многим из нас неустойчив, изменчив и, как все „несозревшие“ люди, готов к неожиданным крайностям – в плохом и хорошем смысле… Его тянет пробовать все эмоции, испытать все впечатления, чтобы ими заполнить жизнь… Марчелло и сам не знает, чего он хочет на самом деле, и в результате проигрывает все, что имеет. Именно это его „несовершенство“ сделано с совершенством: он не герой в общепринятом смысле слова, но это правдивый образ – разновидность характера, который в современной действительности часто встречается…»

На Каннском кинофестивале 1960 года «Сладкая жизнь» завоевала первое место. В Италии Марчелло был признан лучшим актером года.

Одна из труднейших и лучших ролей Мастроянни – в экранизации романа Васко Пратолини «Семейная хроника» (1962). Картина поставлена режиссером Дзурилини. Она разделила с картиной «Иваново детство» Тарковского Большую премию Международного кинофестиваля в Венеции. «Семейная хроника» – фильм-диалог, который ведет сам с собой человек, потрясенный смертью младшего брата, последнего члена семьи.

В «8 1/2» (режиссер Феллини) Мастроянни – Гвидо Ансельми – играет самого Феллини. Это картина о творческих муках художника, о кинематографисте «в колпаке шута, но с бородой пророка, держащего в руках бич и волшебную палочку», – так Феллини определил близкий ему тип художника. «Очевидно, что в лучших фильмах Феллини, – говорил Марчелло, – я был визуальным воплощением его души. Феллини нуждался в alter ego, в персонаже, который нес бы на себе груз его слабостей. В фильме „8 1/2“ я раскрыл свою сущность антигероя. А вообще все мои персонажи, сыгранные у Феллини, – неудачники. И мне они очень нравились, потому что близки мне по духу…»

Мастроянни – один из немногих актеров, которому были доступны все жанры: комедия, драма, трагедия. Его герои верны «простым истинам»

жизни. Любовь, работа, семья для них – неопровержимые ценности.

Сатирическая комедия Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» (1961), где Мастроянни с блеском сыграл «итальянского Обломова», барона Фефе Чефалу, заставила изумиться той легкости, с которой актер переходит от сложных, драматически напряженных ролей к остроумному фарсу. Большим успехом у зрителей пользовались «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964), «Казанова-70» (1964).

В 1966 году Мастроянни появляется на сцене театра «Систина» в роли Рудольфо Валентино в мюзикле «Чао, Руди». Со всего мира съезжались корреспонденты, чтобы взять у него интервью. «Для меня это был очень полезный и занимательный опыт, – вспоминал актер. – Я сильно уставал, поскольку еще не привык к подобному ритму, и даже как-то сказал одному журналисту, что Гамлета играть легче, так как это не музыкальная комедия».

Великий обольститель сошел со сцены после четырех месяцев массового ажиотажа. Феллини пригласил его сниматься в «Масторне». Мастроянни пришлось заплатить солидную неустойку за то, чтобы выйти из спектакля, однако сценарий «Масторны» так и остался нереализованным.

Фильмом Лукино Висконти «Посторонний» (1967) завершился, по выражению киноведов, «антигеройный период» творчества Мастроянни.

Летом 1968 года он снимается в Кортина д'Ампеццо в фильме «Любовники». Главную женскую роль играет Фэй Данауэй.

При встречах она была намного решительнее, чем Марчелло. «Меня в Фей поразила ее непринужденность, ее постоянно развевающиеся волосы, ее непоследовательность…» – рассказывал Мастроянни. Они даже обсуждали возможность его развода с Флорой и их свадьбы. Марчелло не уступил оказанному на него давлению: «Когда мы встретились, ты прекрасно знала, что я женат». Тогда Фэй объявила ему, что между ними все кончено. Марчелло пришел в отчаяние. Утешала его… Флора.

Так закончился его любовный роман с американкой и начался длительный, страстный до безумия роман с француженкой Катрин Денев. Марчелло был ослеплен ее красотой, умом, шармом, элегантностью и талантом…

Они сошлись во время съемок фильма «Это случается только с другими», режиссером которого была жена Жана-Луи Трентиньяна – Надин Трентиньян. 1971 год стал для Марчелло и Катрин открытием друг друга. В этом же году Марко Феррери пригласил их в свой фильм под жестким названием «Сука», а в 1973-м – в фильм «Не тронь белую женщину», и на этом их совместная творческая карьера закончилась.

Марчелло предлагает Катрин выйти за него замуж, но француженка, даже после рождения дочери – Кьяры-Шарлотты Мастроянни, отказывает ему: «Наши отношения исчерпали себя. У меня больше нет никакого желания продолжать этот фарс. И кончим на этом». Марчелло был крайне изумлен и растерян. И снова был вынужден вернуться к Флоре.

В Италии начался период политического кино. Мастроянни снимается у Марио Феррери в «Аллонзанфане» (1974), у Этторе Скола в «Особенном дне» (1977) и «Террасе» (1979). В последнем фильме его герой журналист, но он далек от репортера из «Сладкой жизни». Для него, как и для остальных героев, представляющих как бы уходящую культуру,

будущее уже стало прошлым.

Новое десятилетие – период наиболее плодотворный в жизни актера. И начался он опять-таки с Феллини – с «Города женщин» (1979), в котором он исполняет роль стареющего бонвивана Снапораза. Потом Марчелло впервые играет с актрисой Джульеттой Мазиной в фильме «Джинджер и Фред» (1985) и, наконец, в картине «Интервью» (1987) – с аналогичной сюжетной конструкцией, что и в предыдущей ленте, – дуэт вновь встретившихся пожилых актеров. Мастроянни возвращается вместе со своей партнершей Анитой Экберг в «Сладкую жизнь», с которой началась их слава.

Ему всегда было интересно новое. Если верить Марчелло, то именно он предложил своей приятельнице – продюсеру Сильвии Д'Амико – пригласить Никиту Михалкова для съемок в Италии фильма, которым и стали «Очи черные» (1986). Позже актер вспоминал, что на съемках этой картины царила атмосфера полной свободы и раскованности, как у Феллини.

Мастроянни сыграл роль «иноземного гостя», по имени Романо, сердце которого навсегда было разбито внезапно вспыхнувшей любовью к женщине, живущей в провинциальном городке России. Образ Романо – это душа самого Марчелло Мастроянни.

В Италии фильм имел восторженный прием. За «Очи черные» актер получил премию на Каннском фестивале. «Вот уж русская премия, – сказал он. – Ведь я и сам чеховский герой…» Дружба с Михалковым в дальнейшем вылилась в театральную постановку «Неоконченной пьесы для механического пианино», в которой Мастроянни играл главную роль.

Марчелло возвращается в другую свою ипостась – «среднего человека», к героям, прославившим его в 1950-е годы. И хотя герои 1990-х годов, естественно, постарели, тем не менее они снова принесли ему успех. О ролях в фильмах: «Который час?» (1989), «Все в порядке» (1990), «Прерванный шаг аиста» (1991).

Мастроянни говорил: «Наступает час, когда морщины на лице становятся красивее галстука, а персонажи, которых изображаешь, оказываются столь же сложны, как и живые люди. Это прекрасно!»

Большой удачей он считает встречу с Софи Лорен. Союз между Мастроянни и Лорен в истории мирового кино уникален. Впервые они снимались вместе в 1949 году в фильме «Сердца над морем» Д. Бианчи, хотя настоящим рождением дуэта Мастроянни считает картину «Жаль, что ты такая каналья» (1954). Они вместе сыграли в 12 фильмах, среди которых получившие всемирное признание «Вчера, сегодня, завтра», «Брак по-итальянски», «Подсолнухи», «Необычный день».

«Режиссеры, с которыми мы работали, верили в нас, предоставляли нам полную свободу и относились к нам с глубоким уважением», – вспоминал Мастроянни.

В фильме Роберта Олтмена «Прет-а-порте» (1994) герой Мастроянни – русский модельер Сергей, он же бывший итальянец Серджио. Это была последняя совместная работа Мастроянни и Софи Лорен.

Свою актерскую философию он определил так: «Я очень ленивый, пассивный человек… Я – наблюдатель, а не человек действия. Я –

человек, стоящий у окна и глядящий на других. У меня итальянская философия: отложи все на завтра. Ночью мне нужны тарелка спагетти, бутылка вина и друзья… Во всех моих хороших фильмах, таких, как „Сладкая жизнь“, „Восемь с половиной“, „Лео последний“, „Посторонний“, „Очи черные“, я играл персонажей, которые не действуют, а реагируют. Я чувствую себя удобнее в подобных ролях…»

В другом интервью Марчелло говорил: «Актер – это существо, человек, которому, наверное, тесно в своей оболочке или, как говорится, в собственной шкуре… Актер – это гениальный клоун, шут… Это загадочное животное, обладающее странной способностью менять цвет, как хамелеон. Он должен быть способен хорошо врать и, естественно, становиться лучше с возрастом. Я убежден, чтобы быть действительно хорошим в роли, надо начинать свою карьеру в пятьдесят лет».

Мастроянни называли самым «очаровательным соблазнителем и любовником номер один в Европе». Достаточно перечислить его партнерш, побывавших в его объятиях хотя бы на съемочной площадке: Анита Экберг, Анук Эме, Урсула Андресс, Брижит Бардо, Жанна Моро, Моника Витти, Клаудиа Кардинале, Софи Лорен, Катрин Денев, Ширли Маклейн, Джулия Эндрюс, Джессика Тэнди, Лючия Бозе…

«Все разговоры о моем донжуанстве кажутся мне совершенно неверными, – возмущался Мастроянни. – Ну какой же из меня Дон Жуан? Я от рождения ленивый и спокойный. Как у большинства итальянцев, у меня большой бесформенный нос…» Особенно его раздражало, когда его называли «латинским любовником».

Мастроянни снялся в 160 фильмах. Он – бакалавр, кавалер ордена Почетного легиона и Большого Креста Итальянской республики… За творчество и вклад в кинематограф европейская киноакадемия вручила ему «Феникс».

Названия двух последних фильмов с участием Мастроянни, можно сказать, в какой-то степени стали символичными: «Три жизни и одна смерть» и «Путешествие к началу мира» (оба – 1996). В «Трех жизнях…» он снялся вместе с дочерью – Кьярой Мастроянни… Как-то один из близко знавших Марчелло журналистов спросил его: «Если бы ты прощался со зрителем, что бы ты сказал?» – «До свидания», – иронически ответил артист.

Многие месяцы он боролся с тяжелой болезнью – раком поджелудочной железы. Мастроянни относился к болезни с горькой иронией: «Почему я должен уходить, если мне хочется пожить еще?» Свое 72-летие он встречал с кинорежиссером Анной Марией Тато, с которой был связан последние двадцать лет жизни. «Очень гордая женщина, – говорил о своей гражданской жене Марчелло, – красавица, очень милая и порядочная».

В конце 1996 года с успехом прошла в Венеции премьера комедии «Последние луны», в которой Марчелло играл роль престарелого профессора, и слова, произнесенные им, сегодня кажутся пророческими: «Я хочу умереть под Рождество, чтобы вокруг лежал снег…»

В четверг 19 декабря 1996 года великий итальянский актер скончался в своей парижской квартире на улице Сены в возрасте 72 лет. Он умер в столице своей второй родины, но завещал похоронить себя в

Риме.

На следующий день римская газета «Репубблика» поместила на первой полосе горькую виньетку: Феллини, как всегда, с развевающимся шарфом стоит на облаке и с улыбкой приглашает: «Иди сюда, Марчелло, здесь прекрасно».

БРАНДО МАРЛОН
(1924—2004)

Американский киноактер. Снимался в фильмах: «Трамвай „Желание“», «Вива, Сапата!», «Дикарь», «В порту» (премия «Оскар»), «Погоня», «Кэнди», «Кеймада», «Крестный отец» (премия «Оскар»), «Последнее танго в Париже», «Супермен», «Апокалипсис сегодня», «Дон Жуан де Марко» и др.

Марлон Брандо родился 3 апреля 1924 года в Омахе, штат Небраска, в семье мелкого коммивояжера. «В раннем детстве у нас еще был нормальный дом: отец, мать и две мои сестры, Френсис и Джослин, – рассказывает Брандо. – Я обожал мать и ее красоту, обаяние, легкость, с какой она подходила ко всем делам, и спокойствие, с которым относилась к мелочам. Однако это продолжалось недолго. Мать стала чаще исчезать из дому. Соседи между собой поговаривали, что легче госпожу Брандо встретить в баре, чем в церкви или на ферме».

В шестнадцать лет Брандо отдали в Военную академию в Фарибо, которую он называл «военно-сумасшедшим домом».

Весной 1943 года Марлон переехал в Нью-Йорк. Ему пришлось работать лифтером в супермаркете, официантом, прежде чем поступить в Новое училище социальных исследований. Там Брандо впервые прочел Толстого, Достоевского, Ницше, Канта, Руссо.

В конце 1943 года Марлон начинает заниматься в Актерской студии Ли Страсберга. Он репетировал Пиранделло, Мольера; увлекся экзистенциализмом. Непререкаемым авторитетом стала для него режиссер и педагог Стелла Адлер. «Она учила по системе Станиславского, – вспоминает Брандо, – и меня, и остальных, и возникла целая диаспора актеров, по стопам которых пошли во всем мире. Этот стиль сформирован русскими… Сегодня во всем мире многие копируют этот стиль. Смешно – они считают, что имитируют американцев, а на самом деле имитируют русского – Станиславского!»

Слава же пришла к нему 3 декабря 1947 года, когда на Бродвее в «Эттель Барримор тиэтр» он сыграл роль Стэнли Ковальского в знаменитой драме Теннесси Уильямса «Трамвай „Желание“». Впоследствии Уильямс вспоминал: «Роль Ковальского была первой большой ролью, сыгранной им на сцене, все остальное – в кино. На сцене он обладал даром, который я видел только у Лоретты Тейлор [исполнительница роли Аманды в „Стеклянном зверинце“], – властью над зрительным залом».

В течение двух лет Брандо играл роль Стэнли Ковальского, после чего уехал на три месяца в Париж, где наслаждался атмосферой полюбившегося ему города.

По возвращении в Нью-Йорк Брандо сначала снялся в фильме «Мужчины» (1950) у режиссера Фреда Циннемана, затем в экранизации «Трамвай „Желание“» (1951) с Вивьен Ли в роли Бланш. Знаменитое

мужское магнетическое обаяние актера проявилось в фильме Элиа Казана во всю мощь.

Критики писали, что Брандо с «абсолютной художественной легкостью сыграл все темное и дикое, что было свойственно его герою».

В театре Брандо больше не играл, если не считать его появления в 1953 году на сцене в пьесе Шоу «Оружие и человек». Его призванием было кино.

В картине «Вива, Сапата!» по сценарию Джона Стейнбека Марлон с удивительной достоверностью показал противоречивый характер мексиканского революционера Эмилиано Сапаты.

В 1950-е годы на американском экране стали появляться так называемые «одинокие бунтари». Брандо сыграл этот тип в своем пятом фильме «Дикарь» (1953). Его герой – Джонни, главарь двенадцати «апостолов смерти», молодых людей на мотоциклах. Когда картина вышла на экраны страны, майки, джинсы, кепки с маленьким козырьком и кожаные куртки стали символом протеста молодежи.

Первый этап творческого пути Брандо был увенчан «Оскаром» за роль в фильме «В порту» (1954). Тридцатилетний актер оказался самым молодым из награжденных за всю предыдущую историю этого почетного приза. Марлон исполнил роль молодого докера Терри Мэллоя, в прошлом боксера, вступающего в борьбу с гангстером. Критики отмечали странное свойство актера Брандо: его мужская сила была соединена с человеческой хрупкостью, незащищенностью. Трагическое начало не отделялось от романтического, только романтизм был спрятан, словно боялся обнаружить себя.

Гарольд Клермен писал: «Мощью своего таланта Марлон Брандо, по моему глубокому убеждению, не уступает ни одному из самых выдающихся английских актеров наших дней. Но у нас нет театра, где он мог бы найти применение своему таланту, проявить его, как проявил свой талант Лоренс Оливье, благодаря тому стимулу, каким была для него возможность сыграть за сравнительно короткий срок роли в пьесах Шекспира, Ионеско, Чехова, Стриндберга, Шеридана, Осборна».

Сам же Брандо считал, что «единственное, ради чего стоит жить – это любовь». Пресса долго смаковала его скоротечные романы с Шелли Уинтерс, Джоан Коллинз, Ритой Морено и другими. Шумная реклама предшествовала так и не состоявшемуся браку с француженкой Жози Берже.

11 октября 1957 года на руке Брандо все-таки появилось обручальное кольцо. «Индусская красавица» Анна Кашфи очаровала Марлона романтическими рассказами о своем детстве, проведенном на берегах Ганга…

Когда же к ним в гости приехал отец Анны Кашфи, актер неожиданно узнал, что Анна обычная иранская девушка, никогда не имевшая предков в Индии, и даже не жившая в этой стране… Это известие настолько ошеломило Брандо, что он, несмотря на рождение сына Кристиана, подал на развод. Суд обязал выплатить бывшей жене полмиллиона долларов и выплачивать пособие на содержание ребенка, оставленного у матери.

Со второй женой, таитянкой, Брандо познакомился на съемках фильма Майлстоуна «Мятеж на „Баунти“» (1962). Звали ее Тарита Теринайа. Тарита родила Марлону сына Симона и дочь Шейен.

Кинокарьера Брандо складывалась успешно. Он снимался в картинах исторических («Дезире») и современных («Из породы беглецов»); мелодрамах («Сайонара»), комедиях («Сказочка на ночь»), мюзиклах («Парни и девчонки»). Он играл немца в «Молодых львах», японца – в «Чайном домике августовской луны».

В картине «Одноглазые валеты» Марлон дебютировал как режиссер. Его фильм получил главный приз на кинофестивале в Сан-Себастьяне-61. Правда, первый режиссерский опыт оказался для Брандо и последним. Почему? «О, потому, что все начиналось очень рано утром, – объяснял Марлон. – Режиссер вынужден вставать на заре, как дикий зверь. А вечером должен организовывать все на завтра. Слишком много работы».

В 1960-х годах имя Брандо все чаще начинает появляться в скандальной хронике. «Гения мрачного созерцания и независимого упрямства» обвиняли в том, что у него скверный и грубый характер, что он ни с кем не может ужиться. Все это усугублялось еще и тем, что Марлон Брандо выступал в защиту негров, индейцев, поддержал национально-освободительное движение в странах Южной Америки и Африки.

Его внимание привлекает сценарий фильма Артура Пенна «Погоня» (1965), рассказывающий о проблемах, связанных с растущим насилием в США. Шериф Колдер – Брандо надолго запомнился зрителям.

Но следующий фильм «Графиня из Гонконга» (1967) Чарли Чаплина принес разочарование. Брандо боготворил великого комика, но когда встретился с ним в работе, тому было уже 77 лет. «За время съемок я получил представление о Чаплине как о безжалостном садисте, подобного которому мне не доводилось встречать. Это был самый настоящий эгоистичный тиран и мелочный придира, который без конца выговаривал людям за опоздания на съемку и то и дело подгонял их окриками, чтобы они работали быстрее», – пишет в своей книге Брандо.

В 1968 году Марлон купил за 20 миллионов долларов атолл Тетиароа в Тихом океане – 13 маленьких островков в 45 километрах к северу от Таити. Брандо объявил свои владения «зоной охраны редких птиц», начал экспериментировать с солнечной энергией, разрабатывал утопические планы развития сельского хозяйства в тропиках. Он углубляется в Кафку, Канта, изучает фолианты по психологии.

Среди почитаемых им режиссеров – Элиа Казан, Бернардо Бертолуччи и Джино Понтекорво. В 1968 году Понтекорво снял фильм «Кеймада». Брандо считает, что это одна из его серьезных работ. Он играет роль сэра Уильяма Уокера, английского эмиссара, приезжающего на остров Кеймада с целью поднять его население на борьбу против португальских властей. По иронии судьбы, спустя годы, Уокер вновь оказывается на Кеймаде – на этот раз, чтобы усмирить «дикарей», выступающих против новых колонизаторов.

Фильм прошел с большим успехом и выставлялся на многих международных кинофестивалях, в том числе и на Московском.

В 1971 году Брандо получил эпохальную роль Дона Корлеоне в мафиозной саге «Крестный отец». На эту роль претендовали другие звезды – Лоренс Оливье, Джордж С. Скотт и даже продюсер Карло Понти. Кандидатуру Брандо предложил автор романа Марио Пьюзо.

Режиссер Фрэнсис Форд Коппола делает пробы на вилле Брандо в Беверли-Хиллз. Актер красит волосы гуталином, рисует себе усы и набивает за щеки бумажные платки. Перед тем как встать перед камерой Копполы, он говорит своему отражению в зеркале: «Это то, что надо: подлая бульдожья морда, а внутри – теплота». Его герой – замечательный семьянин и преуспевающий делец, но он глава мафии и убийство для этого человека есть не более чем часть бизнеса.

«Поначалу, – говорит режиссер, – я считал Марлона капризным титаном. Но он оказался очень простым, прямым человеком. Он легко сходится с людьми. И ему нравится, когда говорят „нет“, если его предложение неумно».

Премьера «Крестного отца» состоялась в Нью-Йорке 11 марта 1972 года. «Когда я впервые посмотрел „Крестного отца“, то увидел, сколько сделал ошибок во время съемок, а спустя годы, посмотрев его по телевидению, решил, что это хороший фильм», – говорит Брандо.

Весной 1973 года состоялось вручение премии «Оскар». Брандо получил приз за лучшую мужскую роль года. Но вместо лауреата на сцену вышла индейская женщина Сашин Литлфезер, облаченная в традиционный наряд своего племени, и произнесла: «Марлон Брандо, к сожалению, не может принять присужденную награду. Это знак протеста против дискриминации коренного населения этой страны – индейцев – на телевидении, в кино, в ходе последних событий в местечке Вундед-Ни…»

В зале – свист, улюлюканье, крики возмущения. Так актер в очередной раз бросил вызов сложившимся стереотипам общественного мнения.

Он тут же снимается в скандальном фильме «Последнее танго в Париже» (1972). Знакомство Брандо с режиссером Бернардо Бертолуччи начинается довольно-таки странно. «Первые пятнадцать минут, – вспоминает Бертолуччи, – Марлон не говорил ни слова, а только смотрел на меня, потом он захотел, чтобы я рассказал ему, каким я его вижу».

В итоге Брандо соглашается на роль, даже не прочитав сценарий.

О чем этот фильм? На этот вопрос Брандо ответил так: «Не знаю – о жизни и муках». Актер играет человека, у которого только что покончила с собой жена. В поисках квартиры он встречается с незнакомой девушкой – и вспыхивает чувственная связь. Бертолуччи просил актера не перевоплощаться в героя, а наделить его своей индивидуальностью, своей психологией, своим отношением к вопросам пола. В роли француженки снялась Мария Шнайдер.

Фильм имел грандиозный зрительский успех. В Италии же он попадает в разряд запрещенных. Это вызывает бурные дискуссии по поводу того, что считать порнографией на экране. Один из американских критиков заявил, что в этом смысле «Танго» приближает мировое кино к цели, к которой оно стремится с самого своего появления, а именно – наиболее полно отражать настоящую жизнь.

Участие в «Крестном отце» и «Последнем танго в Париже» сделали Брандо богатым человеком. Теперь он мог позволить себе появляться на экране еще реже.

Летом 1976 года на Филиппинах режиссер Коппола приступил к съемкам картины о войне во Вьетнаме «Апокалипсис сегодня». Сценарий был написан по роману Джозефа Конрада «Сердце темноты». Прилетев на съемки, Брандо застал режиссера в подавленном состоянии: он поссорился с оператором, не знал, как выстроить фильм, считал, что сценарий ужасен. Брандо решил вернуть режиссера к роману Конрада. В результате на экране возник герой – полковник Уолтер Куртц, основавший в джунглях Вьетнама колонию людей, ненавидящих войну, герой, символизирующий всю ирреальность кошмара, который принесла вьетнамская война.

После «Супермена» (1979) Доннера, в котором Брандо исполнил роль одного из правителей далекой планеты, актер не снимался в течение девяти лет. Жил на Таити, на острове Тетиароа. Гулял, плавал, занимался рыбной ловлей, играл с детьми. Пил. Толстел. Алкоголиком не становился. Читал книги по восточной философии. «Я многому научился у индейцев, черных, евреев, впитывал их культуру, но пульс у меня – американский», – утверждает Брандо.

«Я всегда старался делать свою работу как можно лучше, но меня всегда больше интересовали другие вещи. Я так и не смог решить, что же меня интересует больше всего… Я могу 45 минут наблюдать за муравьями, и мне ни на мгновение не станет скучно. Жаль, что нельзя иметь десять или пятьдесят жизней, потому что в мире столько любопытных вещей».

В 1988 году ему предложили роль адвоката, защищающего негра в Южной Африке, в фильме «Сухой белый сезон». Гонорар – 3,3 миллиона долларов плюс 11,3 процента потиражных. Брандо вылетел на съемки в Лондон. Режиссер ему показался «неофитом», и, несмотря на то что в фильме снимался Дональд Сезерленд, Брандо ничего хорошего от фильма не ждал.

Потом у него была небольшая роль главаря мафии в комедии «Первокурсник», принесшая ему 14 миллионов долларов за три недели съемок. В 1991 году он сыграл главу испанской инквизиции Торквемаду в картине «Христофор Колумб: Открытие».

Любовная связь у Марлона почти всегда заканчивалась рождением ребенка. 13 мая 1989 года на свет появилась Нина – от Кристины Руну, тридцатилетней служанки, уроженки Гватемалы. «Никогда бы не поверил, что смогу в таком возрасте испытывать такую нежность и привязанность к этому маленькому созданию…» – признается Марлон. Кристина родила ему за четыре года трех младенцев.

Дети приносили Марлону Брандо не только радость, но и боль. В апреле 1990 года на его вилле было совершено убийство. Сын от первого брака Кристиан из пистолета застрелил любовника 20-летней Шейен, Дага Дролетта. Брандо тяжело переживал семейную трагедию и даже хотел навечно уехать в Европу, но дальше намерений дело не пошло…

Вместе с Джонни Деппом Марлон работает в картине «Дон Жуан де Марко» (1995). Они добились редкого взаимопонимания. Брандо играл психиатра, Депп – его подопечного.

Когда Депп перешел в режиссуру, Брандо согласился помочь ему своим именем и снялся в фильме «Храбрец» (1997) в одной из ключевых ролей – Мак-Карти. «Мне кажется, он невероятно талантливый и очень интересный человек, – говорит о своем друге Марлон. – В нем чувствуется величие души».

Брандо продолжает появляться в небольших ролях, получая за это баснословные гонорары. При этом он подчеркивает, что актерская игра – это его работа, способ жизни. «Я никогда по-настоящему не любил сниматься, но не было ничего другого, что давало бы большие деньги за подобное дурачество…»

В свое время Марлон Брандо и Роберт де Ниро получили по «Оскару» за главные роли в «Крестном отце». В 2001 году они встретились на съемочной площадке у режиссера Фрэнка Оза в фильме «Счет».

Брандо по-прежнему нарасхват. Итальянские продюсеры пригласили его на роль Папы Римского, а организаторы съемок «Очень страшное кино-2» предложили сыграть священника-экзорсиста, пообещав за четыре дня съемок гонорар в два миллиона долларов…

P.S. Марлон Брандо ушел из жизни 1 июля 2004 года.

КАПУР РАДЖ
(1924—1988)

Индийский актер и режиссер кино. Снимался в фильмах «Огонь», «Бродяга», «Под покровом ночи», «Господин 420» и др. Поставил фильмы: «Мое имя клоун», «Правда, святость и красота», «Любовный недуг» и др.

Радж Капур родился 14 декабря 1924 года в артистической семье. Его дед также был актером. Отец, Притхвирадж Капур, являлся владельцем и главным режиссером известного в Бомбее театра «Притхви-тиэтрс». Капур-старший сумел передать любовь к актерскому мастерству и своим сыновьям (у Раджа два брата – Шамми и Шаши).

На сцену Радж впервые вышел в шесть лет. «Притхви-тиэтрс» стал подлинной школой мастерства для будущей звезды. И хотя в труппе числилось около сотни актеров, пожалуй, именно к своим сыновьям Притхвирадж предъявлял самые жесткие требования. В театре Раджу приходилось быть не только актером, но и рабочим сцены, осветителем и уборщиком. Уже к четырнадцати годам он обладал завидным профессионализмом и опытом театрального актера.

В отличие от отца, Радж свое будущее связал с искусством кино, которое завлекло его еще в 1935 году, когда он дебютировал в крошечной роли в фильме «Революция». Вскоре молодой Капур стал помощником режиссера на киностудии «Бомбей Токиз». Одновременно он продолжает работать в театре как актер и художник-оформитель.

В 1945 году в Бомбее он познакомился с обворожительной Наргис. Радж подошел к дому актрисы Джадданбай, с которой по поручению отца должен был переговорить по поводу одного театрального проекта. На пороге появилась девушка изумительной красоты. Это была дочь Джадданбай – Наргис. «Наша встреча была предопределена свыше», – говорил позже Радж. Его бурный роман с Наргис лег в основу народной

легенды…

В 1946 году Капур создает как режиссер свой первый фильм – «Огонь». Он сам играет главную роль, а его партнершей выступает восемнадцатилетняя Наргис. Поддержка зрителей и одобрение критики укрепили его в мысли организовать собственную студию.

Сотрудников в «Радж Капур филмз» на первых порах было немного. Нехватку людей и средств восполняли энтузиазмом. «Во время съемок работали круглые сутки, часто забывали про еду и сон», – вспоминал Радж Капур. Художники, композиторы, рабочие, по совместительству, участвовали в массовках, иногда играли небольшие роли. Сам Радж был режиссером, сценаристом, продюсером, администратором и героем фильмов. Во всем ему помогала Наргис.

Вслед за «Огнем» вышел фильм «Сезон дождей». Как писал один из индийских критиков, «на экране Радж и Наргис озаряли мир ослепительным светом – казалось, миллион лампочек не мог бы светить столь ярко!» Какое-то время эмблемой студии было изображение Раджа Капура с музыкальным инструментом в руках и склонившейся над ним Наргис.

Слава к Капуру пришла с его третьей режиссерской работой. Это был легендарный «Бродяга».

Для фильма долго отбирали исполнителей. Особенно трудно оказалось найти актера на роль судьи Рагуната, отца Раджа. В результате удалось уговорить сняться Притхвираджа.

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

Денег на завершение картины не хватило. Тогда Капур и Наргис начали сниматься в фильмах других кинокомпаний. Работа над «Бродягой» была продолжена.

В 1951 году фильм появился на экранах Индии и после оглушительного успеха начал свои странствия по свету. Картина получила приз на Каннском кинофестивале. Маленькую студию под Бомбеем стали посещать туристы из разных стран. О Радже Капуре в то время много говорили и писали.

«Я не обласкан, не согрет, и для меня приюта нет. И для меня нигде приюта нет. Уж очень неприютен белый свет. Бродяга я…» – пел в фильме Радж Капур. Его герой – мальчишка из трущоб хотел стать честным человеком. Обстоятельства и люди вынуждали его воровать. Однако конец был неожиданно счастливым.

В эту историю, расцвеченную по индийскому обычаю массой душещипательных деталей и невероятных совпадений, Радж Капур вдохнул жизнь своим талантом. Его авара (бродяга) с его жизнелюбивым, неистребимым оптимизмом был наивно плутоват, стремителен, увертлив и вместе с тем по-человечески незащищен. Певец, танцор и остроумный акробат Радж Капур, восхищавший неожиданностью своих трюков, комедийным темпераментом, фантазией, смеясь, говорил о серьезном и горьком.

В 1955 году зрители присудили ему звание лучшего режиссера Индии за постановку сатирической комедии «Господин 420». Этот фильм, своего рода вариант «Бродяги» (тоже в двух сериях, с большим количеством песен и танцев), получил от Бенгальской ассоциации киножурналистов девять премий.

Следующая картина – «Под покровом ночи» (1956) – трагикомическая история крестьянина, которого богатые мошенники, живущие в роскошном доме, приняли за вора, вызвала овации на Международном кинофестивале в Карловых Варах (1957). Радж Капур, сценарист и исполнитель главной роли, привез в Бомбей «Хрустальный глобус» – высшую награду фестиваля.

Индийского актера часто сравнивали с Чаплиным. Одежда в стиле великого Чарли, шаркающая походка, застенчивые неловкие жесты, ранимость во взгляде – все это действовало очень сильно, вызывая зрительскую любовь. «Мир Раджа Капура очень напоминает мир Чаплина с его несчастным героем, хитрым и простодушным, с его упитанными полицейскими, богатыми усатыми господами и прекрасными, всегда близкими к обмороку дамами», – писал французский киновед и критик Жорж Садуль.

И все-таки Капур нашел своего героя – Радж, несмотря на некоторые черты внешнего сходства с персонажем Чаплина, существенно от него отличался. Капуру удалось создать образ, вобравший в себя лучшие черты индийского национального характера, и, кроме того, в отличие от Чарли, Радж никогда не попадает в нелепые или смешные ситуации: он молод, красив, полон сил и обаяния… Это не подражание (постановщик «Бродяги» не видел первых фильмов Чарли Чаплина), а, как сказал тот же Садуль, скорее, «сходство, вызванное темпераментом».

Необыкновенному союзу Капура и Наргис суждено было распасться. Однажды, почти так же внезапно, как она появилась в жизни Капура, Наргис исчезла из нее. Выйдя замуж, она навсегда распрощалась со светом юпитеров.

С уходом Наргис в творчестве актера и режиссера завершилась целая эпоха. И началась новая. В ставшей знаменитой киностудии Капура появилась звезда иного типа – дородная и раскованная Падмини. Конечно, и до этого любовная страсть составляла основу фильмов Раджа Капура. Но эротика никогда не выплескивалась наружу, она оставалась глубоким подводным течением. Фильм «В стране, где течет Ганг» (1960) с Падмини в главной роли возвестил о том, что отныне чувственное начало в любовных историях, рассказываемых Капуром, преобладает над духовным. Особенно же явно это ощущалось в поздней ленте «Правда, святость и красота» (1978).

В то же время Радж стал постепенно изменять и другой своей «установке» прежних лет, а именно – социальной заостренности, что было, видимо, логически неизбежно. Сам Капур однажды заметил, что его кино – «детище эпохи идеализма, а с бегом времени этот идеализм стал быстро исчезать». Примерно через десять лет после выхода фильма «В стране, где течет Ганг» разорвалась еще одна давняя творческая связь, которой очень дорожил Капур, – со сценаристом и режиссером Х.А. Аббасом. Социальная направленность ранних лент Капура – это во многом именно его заслуга и

инициатива. Как говорил сам Аббас, они представляли вдвоем странный союз: Капур – человек верующий, а он сам – агностик и рационалист; Капур – «туманно прогрессивен», но в целом довольно аполитичен, а Аббас – убежденный марксист. Но при всем том союз был весьма действенным. Причина, по мнению Аббаса, заключалась в том, что «Радж Капур, не являясь сам идеологом, не был подвержен аллергии на передовые идеи других. Наоборот, испытывая глубокую симпатию к простому человеку, он эти прогрессивные и гуманистические идеи воспринимал с готовностью при условии, что они не помешают сделать фильм подлинно популярным».

В Радже воплотились многие черты индийской действительности и многие особенности национального характера. В Капуре зрители узнавали самих себя, в его злоключениях видели собственные невзгоды, стремления, надежды. За все это они платили Раджу беспрецедентной любовью. Киноактер был наделен особым, восточным обаянием, рождавшим желание поклоняться. И поклонялись ему, кстати, далеко за пределами Индии. Много лет назад, когда актриса Падмини приезжала в СССР, люди там задавали ей один и тот же вопрос: «Вы знаете Раджа Капура?» В Китае Мао Цзэдун спрашивал Притхвираджа Капура (отца Раджа, известного актера и режиссера, основателя первого профессионального театра на хинди): «Как поживает ваш сын?» Когда первый космонавт Юрий Гагарин приехал в Бомбей, он приветствовал Раджа Капура словами: «Товарищ Бродяга». Иранцы называли его не иначе как достопочтенный Радж Капур и присвоили ему степень доктора наук, хотя актер не имел высшего образования.

Радж казался в молодости обычной «звездой» – с постоянным имиджем, своего рода маской. Однако, в отличие от обычных «звезд», он с возрастом уверенно и спокойно перешел на разнообразные роли, даже на роли стариков, не утратив при этом симпатий зрителя. Объясняется это, очевидно, тем, что Радж Капур был не только «звездой», но и прекрасным, тонким, высокопрофессиональным актером.

В 1970 году вышла картина Капура «Мое имя клоун». Задуманная как крупномасштабное произведение, она повествовала о неудачных похождениях влюбчивого артиста цирка, которого женщины эксплуатируют как только могут, а затем неизменно бросают. По замыслу Капура, это должна была быть комедия, построенная вокруг классической темы клоуна-одиночки и потому довольно автобиографичная: Радж любил представлять себя и в реальной жизни паяцем. В первоначальном варианте «Клоун» включал пять громадных частей-глав. Где-то уже в разгар съемок Радж Капур осознал, что только три первые главы займут по меньшей мере четыре часа экранного времени. Не желая сокращать их до разумных пределов, он принял «шальное» решение – оставшиеся две главы делать как новый фильм, который станет второй серией «Клоуна».

Однако едва выйдя на экраны, «Клоун» провалился. Капуру понадобились годы, чтобы оправиться от потрясения. Над бесконечными любовными приключениями героя публика просто насмехалась и издевалась. Студия понесла огромные убытки. О второй серии не могло быть и речи.

В основу следующего фильма, «Бобби», была положена сентиментальная история любви. «„Бобби“ стал кульминацией

изменившегося подхода Капура к кино, – говорит Аббас. – Я не считаю себя автором этой ленты, хотя мое имя и стоит в титрах. В моем сценарии юный рыбак был настоящим, бедным рыбаком. Но, учитывая настоятельные пожелания Капура, мне пришлось впоследствии сделать парня богатым, оставив его девушку бедной. А по мере съемок я обнаруживал, что девушка становится все богаче и богаче. Увлечение Капура „материальными ценностями“, роскошью настолько изменило фильм, что окончательный вариант не имел ничего общего с моим оригиналом».

«Бобби» вышел на экраны в 1973 году и принес рекордную прибыль. Но именно тогда стала распадаться старая «команда». Пошел на полный разрыв Аббас, покончил жизнь самоубийством поэт-лирик Схаилендра, писавший для фильмов Капура простые, но удивительно мелодичные стихи, внезапно умер композитор Джанкишан, покинул студию давний партнер Капура Шанкар. Счастливые времена студии «Радж Капур филмз» безвозвратно уходили в прошлое.

Капур сумел, правда, выжить и без давних, испытанных помощников. Доказательство тому – кассовый успех фильмов «Мутный Ганг – река господня» (1985) и «Любовный недуг» (1982). У этих лент совершенно иное звучание, чем у тех, что принесли Капуру славу. От поэтического реализма он ушел в развлекательность с нарочитым, возбуждающим показом обнаженного женского тела. Хотя иногда прежний дух давал себя знать. О том, что он не исчез окончательно, свидетельствует начатая, но так и оставшаяся незавершенной, картина «Ханна». Благодаря ей возрождался давно расторгнутый союз с Аббасом. И, судя по всему, возрождалась былая одержимость, целеустремленность. Тем более все смелее заявляли о себе в качестве актеров и режиссеров его сыновья Рандхир, Риши и Раджив.

В 1988 году Капуру была присуждена премия имени Д. Пхалке (создана в память об основателе индийской кинематографии, является самой высокой кинонаградой в стране). Его радость безгранична. В день награждения, 2 мая, он с утра испытывает некоторое недомогание. И все же Радж едет на церемонию.

С улыбкой Капур входит в зал Сири Форт. В знак особого уважения к артисту президент Индии Р. Венкатараман спускается с трибуны, чтобы лично вручить ему награду. Гремят аплодисменты. А минуту спустя актер теряет сознание и падает – произошел тяжелейший приступ астмы…

У окон больницы, где умирал артист, дежурили тысячи людей. Уходил Мастер, славе которого в шутку завидовал сам Джавахарлал Неру, любивший повторять, что Радж отнимает у него популярность… А вместе со смертью Капура завершилась целая эпоха индийского кинематографа.

«Нет, Радж Капур не умер, – писали газеты, – потому что великие люди не умирают. Они бессмертны! Радж Капур будет вечно жить в наших сердцах».

Радж Капур снялся в восьмидесяти фильмах. Он сумел не только завоевать, но и на долгие годы сохранить зрительские симпатии. Десятилетиями удерживаться на гребне успеха в стране, где ежегодно на экраны выходит несколько сотен новых фильмов, удается лишь немногим. Радж Капур, некоронованный король индийского экрана, как его называли журналисты, был одним из избранных.

НЬЮМЕН ПОЛ
(р. 1925)

Американский актер, режиссер, продюсер. Снимался в фильмах: «Сладкоголосая птица юности», «Буч Кэссиди и Санденс Кид», «Ловкач», «Афера», «Без злого умысла», «Вердикт», «Запах денег» (премия «Оскар»), «Мистер и миссис Бридж» и др. Постановщик фильмов «Рейчел, Рейчел», «Влияние гамма-лучей на лунные маргаритки» и др.

Пол Ньюмен родился 26 января 1925 года в Кливленде в семье торговца спортивными товарами Артура Ньюмена. «В детстве я не очень-то хорошо учился, – вспоминает актер. – Со спортом тоже не получалось, а я жаждал побеждать. Я никогда не был большим говоруном…»

В 1944 году из Кенванского колледжа Ньюмен ушел добровольцем в морскую пехоту. Отслужив два года радистом, он вернулся в колледж. Вечерами Ньюмен играл в студенческом театре. Красивый, атлетически сложенный, с яркими синими глазами и обезоруживающей улыбкой, он быстро добился успеха на студенческой сцене. Пол решил попытать счастья на профессиональных подмостках и поступил в труппу городка Вудсток, где за год сыграл в шестнадцати пьесах. Тогда же Ньюмен познакомился с молодой актрисой, ставшей его женой и подарившей ему сына и двух дочерей.

После смерти отца Пол вынужден был вернуться в Кливленд, чтобы вести семейный бизнес. Но это занятие было ему не по душе. Промучившись год, Ньюмен уехал учиться в Йельскую драматическую студию. В 1952 году его заметил один из нью-йоркских театральных агентов.

В Нью-Йорке молодая семья жила скромно. У Пола был единственный приличный костюм, в котором он с раннего утра обходил театральные агентства в поисках работы, а по вечерам торговал энциклопедиями. Через месяц ему удалось пристроиться на телевидение – в крошечных ролях без текста. Почувствовав, что ему не хватает школы, Ньюмен поступает в знаменитую Актерскую студию, где преподавали Ли Страсберг и Элиа Казан, приверженцы системы Станиславского. «Пока я не приехал в Нью-Йорк, – вспоминает Пол, – я и понятия не имел о том, что же такое актерская игра. Абсолютно. Ни малейшего. И мне очень, очень повезло».

Вскоре один из лучших американских театров «Гилд» пригласил его в спектакль «Пикник» по пьесе У. Инджа. Правда, роль Ньюмену досталась не главная, но критика назвала его исполнение «превосходным», а компания «Уорнер Бразерс» предложила ему долгосрочный контракт.

В театре «Гилд» Ньюмен познакомился с актрисой Джоанной Вудворд. Она разделила с ним все профессиональные радости и заботы. Любовь их была трудной, только через пять лет Пол смог жениться на Джоанне…

Ньюмен дебютировал в кино в историческом фильме «Серебряная чаша» (1954). Он появился в роли древнегреческого скульптора, обманом проданного в рабство римлянам. Критика не пощадила ни картину, ни

актера. Сам Ньюмен после просмотра ленты «был охвачен ужасом, травмирован».

Когда Пол вернулся в Нью-Йорк, режиссер Артур Пенн предложил ему роль старого, изувеченного, доведенного жизнью до безумия боксера Эда из рассказа Э. Хемингуэя «Чемпион». Задача была тем более трудной, что актеру предстояло играть человека в возрастном диапазоне от двадцати до пятидесяти с лишним лет. Пол блистательно справился с ролью, и теперь уже Р. Уайз пригласил его в свой фильм «Кому-то там наверху я нравлюсь» (1956). Это была экранизация биографии чемпиона по боксу Роки Грациано.

Ньюмен провел немало времени в обществе прославленного спортсмена, сам начал заниматься боксом. Ему удалось разглядеть в своем грубоватом герое человечность, даже проблески нежности в отношениях с женой. Реализм игры Ньюмена критика связывала с принципами Актерской студии Страсберга.

Много лет спустя он вспоминал: «Меня приглашали в фильмы, которые явно обещали большой кассовый успех, – костюмно-исторические, приключенческие, картины с насилием и сексом. Много раз мой менеджер уходил похныкать в ванную, потому что я отказывался от больших заработков, предпочитая сыграть в спектакле Актерской студии или вовсе не работать».

В 1957 году Ньюмена «арендовала» компания «XX век – Фокс» для участия в фильме «Долгое жаркое лето» (1958) по мотивам рассказов У. Фолкнера. Это была первая совместная работа Ньюмена с Джоанной Вудворд, незадолго до этого ставшей его женой. Картину ставил режиссер Мартин Ритт. Пол высоко ценил его за «чудесное чувство уверенности и душевного комфорта». За роль в этом фильме Ньюмен получил премию Каннского кинофестиваля.

Тем временем компания «Уорнер Бразерс» пригласила из Нью-Йорка режиссера А. Пенна. В его вестерне «Револьвер в левой руке» Ньюмен получил главную роль знаменитого бандита с Дикого Запада, по прозвищу Билли-Малыш. Фильм в прокате потерпел такой провал, что Пенн на время оставил кино.

Но уже следующая картина – экранизация пьесы Т. Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» – принесла Ньюмену первое выдвижение на премию «Оскар».

К этому времени Ньюмена всерьез стал тяготить контракт с «Уорнер Бразерс». Весной 1959 года он вернулся в Нью-Йорк. Здесь его ждала настоящая работа: Элиа Казан ставил «Сладкоголосую птицу юности» Т. Уильямса. В этом спектакле Ньюмен 336 раз играл роль Чэнса – с наслаждением и с огромным успехом. А летом за огромную сумму, поглотившую все его сбережения, он выкупил у компании «Уорнер Бразерс» свой контракт.

Через два года Ньюмен встретился с одаренным сценаристом и режиссером Робертом Россеном. В его фильме «Ловкач» (1961) Пол создал образ профессионального бильярдиста Эдди. Картина претендовала на девять премий «Оскар», но получили ее только оператор и художник.

После «Ловкача» за Ньюменом окончательно утвердилась репутация не только кассовой звезды, секрет притягательности которой в

магнетизме личного обаяния, но и серьезного художника. Темп его работы в кино стал еще более напряженным. Ньюмен пробовал себя в самых разных жанрах. Он снялся в «Сладкоголосой птице юности» (1962), комедии «Любовь по-новому» (1963), в экранизации романа «Премия» (1963), в «Разорванном занавесе» у А. Хичкока (1966), в историко-приключенческом фильме «Леди Л». (1965). В детективе «Харпер» (1966) Пол настолько убедительно сыграл главную роль отважного сыщика, что заслужил сравнение с прославленным мастером этого жанра Хэмфри Богартом.

В 1961 году Ньюмен заключил на два года контракт со студией «Парамаунт». Три предложенных им сценария были отвергнуты компанией как «слишком спорные». В качестве четвертого проекта Ньюмен и режиссер М. Ритт предложили экранизацию романа Л. Мак-Мертри «Проезжай, всадник». Так появился фильм «Хад» (1963), названный по имени главного героя. Роль Хада Бэннона – одна из лучших в биографии Ньюмена.

Эта картина о непростых отношениях старого техасского ковбоя Бэннона с сыном Хадом и шестнадцатилетним внуком Лоном. В беседе с английским критиком Г. Гоу Ньюмен говорил: «По-моему, фильм не поняли до конца. Особенно молодежь. Они превознесли этого персонажа, а ведь для нас главным было показать человека со всеми внешними достоинствами, которые так ценятся в США – привлекательной наружностью, успехом у женщин, умением пить, – и при этом с трагическим пороком. Ему плевать на все, кроме себя самого. Это в какой-то степени перекликается с мыслями Теннесси Уильямса о том, что американцы делают главную ставку на внешнюю красоту. Быть обаятельным – то же самое, что иметь дорогую машину и другие символы социального престижа».

За роль Хада Ньюмен был в третий раз выдвинут на премию «Оскар» – и в третий раз ее не получил. По мнению Джоанны Вудворд, определенным кругам пришлась не по нраву общественная деятельность ее мужа: в 1963 году он принял участие в походе на Вашингтон в защиту гражданских прав негров, а потом, вместе с Марлоном Брандо, в антирасистском митинге в штате Алабама, который проводил Мартин Лютер Кинг.

В Коннектикуте чета Ньюменов приобрела просторный дом. Здесь всегда было весело: приезжали погостить сын и две дочери Ньюмена от первого брака; да и у Пола с Джоанной подрастали три дочки…

Значительной стала шестая совместная работа Ньюмена и режиссера Ритта – вестерн, названный по-испански «Hombre» (1967). Человек по прозвищу Hombre и по имени Джон Рассел прожил среди племени апачей много лет. Он противостоит разбойникам и расправляется с ними, жертвуя собственной жизнью. Рассел в исполнении Ньюмена – это сдержанность, гордость и достоинство.

В фильме «Люк холодная рука» он играл неудачника Люка, попавшего в тюрьму. Эта роль потребовала от актера и душевного, и немалого физического напряжения. Длинные проходы в кандалах, работа под солнцем на строительстве дороги отнимали много сил. За эту роль Ньюмен в четвертый раз был выдвинут на «Оскара». Результат был тот же,

что и прежде.

В 1967 году Вудворд прочла роман писательницы М. Лоуренс «Шутка Бога» и предложила известному сценаристу С. Стерну, другу семьи Ньюменов, переработать его для кино. Однако все студии отвергли сценарий. И тогда Ньюмен решил ставить картину сам. Небольшой опыт режиссуры у него имелся: в 1958 году он выпустил тридцатиминутную картину по монологу А. Чехова «О вреде табака». «В режиссуре, – говорил он, – важны прежде всего активные глаголы. Нельзя сыграть глагол „любить“ – это абстракция, но можно сыграть глагол „слушать“».

Картина «Рейчел, Рейчел» была удостоена нескольких значительных премий. Лучшим режиссером и лучшей актрисой года назвали Ньюмена и Вудворд нью-йоркские кинокритики. Национальный просмотровый совет включил «Рейчел, Рейчел» в десятку лучших картин года. Голливудская ассоциация зарубежной кинопрессы присудила «Золотой глобус» режиссеру Ньюмену и актрисе Вудворд.

Летом 1969 года вместе с двумя другими звездами – Барброй Стрейзанд и Сидни Пуатье, Ньюмен образовал кинокомпанию «Ферст артистс» для производства и проката фильмов со своим участием. Первая их картина – «Выигрыш» (1969) – мелодрама о потерянной и вновь обретенной любви. Ньюмен в роли автогонщика отказался от дублера и сам сидел за рулем машины, мчащейся со скоростью 200 километров в час. Автоспорт – его вторая страсть. Дважды Пол завоевывал звание чемпиона страны, а в 1977 году, в возрасте пятидесяти двух лет, принял участие в круглосуточной гонке на выносливость и пришел пятым…

В вестерне «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (1969) Джорджа Роя Хилла партнером Ньюмена стал малоизвестный Роберт Редфорд. Фильм имел огромный зрительский успех, а Ньюмен возглавил список самых кассовых актеров.

Четыре года спустя звездный дуэт появился в картине «Афера»(1973).

В 1972 году Пол Ньюмен вновь выступил в качестве режиссера. На этот раз он поставил фильм «Влияние гамма-лучей на лунные маргаритки» по одноименной пьесе П. Зиндела. На фестивале в Каннах Джоанна Вудворд получила премию за лучшую женскую роль, а Национальный просмотровый совет США снова включил фильм, как до этого «Рейчел, Рейчел», в число лучших картин года.

В течение следующих четырех лет Ньюмен постоянно находился в десятке самых кассовых американских актеров. Один за другим выходили фильмы в разных жанрах, триллер «Человек в макинтоше», комедия «Афера», детектив «Бассейн для утопленника», фильм-катастрофа «Ад в поднебесье». За последний Ньюмен получил рекордный гонорар.

"…В США публика сразу же находит для исполнителя его «нишу» в жизненном пространстве и засовывает его туда, – замечает Ньюмен. – Если я надену черный парик и приделаю смешной нос, не исключено, что никто не захочет на меня смотреть. Американцы предпочитают получать товар в привычной упаковке, а если она отсутствует, они могут товар и не взять. Думаю, что на моей могиле могла бы быть такая эпитафия: «Здесь покоится Пол Ньюмен, умерший в нищете, потому что его глаза вдруг стали карими».

И только встреча с одним из лучших американских режиссеров Робертом Олтменом в фильме «Баффало Билл и индейцы, или Урок истории, данный Сидящим Быком» (1976) позволила ему вновь заняться настоящим искусством. Баффало Билл был одной из примечательных фигур эпохи освоения Дикого Запада. Актер сыграл его тонко, точно, с безукоризненным чувством юмора.

Ньюмен поддерживал прекрасную физическую форму: он занимался автоспортом, купался зимой в проруби, ежедневно погружал по утрам голову в ведро с холодной водой. Ему было за пятьдесят, когда он сыграл ветерана-хоккеиста в картине «Бросок» (1977).

В 1979 году Р. Олтмен пригласил его на главную роль в фильме «Квинтет». На съемочной площадке дружно работали знаменитости: итальянец В. Гассман, испанец Ф. Рей, шведка Б. Андерсон, француженка Б. Фоссе. «Самое замечательное в Олтмене то, что на площадке никто не проявляет эгоизма, – говорит Ньюмен. – Эгоисты чувствуют себя очень неуверенно в работе с Олтменом, и это чудесно – можно свободно экспериментировать и углубляться в роль, зная, что эта привилегия предоставлена и всем остальным».

Мрачная антиутопия Олтмена у Ньюмена вызывала ассоциации с катастрофическим будущим, которое может ожидать человечество в результате ядерной войны. Эти проблемы волновали актера. В 1978 году Пол был делегатом на специальной сессии ООН по разоружению.

Снявшись у Д. Петри в «Форт Апач, Бронкс» (1980), Ньюмен сыграл затем в фильме С. Поллака «Без злого умысла» (1981). За роль виноторговца Галлахера, необоснованно обвиненного в убийстве профсоюзного лидера, он в очередной раз был выдвинут на премию «Оскар».

В 1982 году Ньюмен снимается в картине «Вердикт» (режиссер С. Люмет). Ньюмен в шестой раз претендует на «Оскара» и опять его не получает.

И только в 1985 году, когда актеру исполнилось шестьдесят лет, киноакадемия США отметила его премией за вклад в американское киноискусство. А год спустя он все же получил «Оскара» за роль в фильме «Цвет денег» (1986) Мартина Скорсезе.

Появление имени Пола Ньюмена в титрах картины обеспечивало кассовый успех. Голливудские продюсеры предлагали ему 7 миллионов долларов за фильм. Генерал Гроувз в «Толстяке и Малыше»; эксцентричный губернатор Эйр Лэнг в «Блейз», адвокат в «Мистере и миссис Бридж» – все эти роли с блеском сыграны ветераном американского кино.

Фильм Джеймса Айвори «Мистер и миссис Бридж» (1990) – своеобразное жизнеописание процветающего семейства. Отдельные моменты этой ленты напоминают страницы жизни исполнителей главных ролей – Пола Ньюмена и Джоанн Вудворд. Более чем за тридцать лет совместной жизни у них было немало проблем, но любовь и уважение никогда не покидали их.

«Для существ, у которых практически нет ничего общего, наш брак поразительно прочен», – шутит Пол Ньюмен. В картине «Мистер и миссис Бридж» они вместе снимались в четырнадцатый раз (и в четвертый как

муж и жена по роли). «Обычно я ненавижу свои фильмы, но этот я смотрел много раз, и он мне нравится».

На экране Ньюмен появляется все реже. В 1994 году зрители могли видеть его в фильме «Себе на уме» Роберта Бентона. «Во всем мире теперь трудно найти по-настоящему интересные роли, – объясняет актер. – Когда я начинал в пятидесятых годах, то двадцать процентов времени проводил за чтением сценариев, а восемьдесят – за чтением литературы. Может, кому-то другому теперь таскают хорошие сценарии!.. Кино сегодня обречено на производство дорогих картин с нижайшим общим знаменателем. Да, актерство начинает мне надоедать. Я, кажется, исчерпался».

О Поле Ньюмене говорят, что он серьезен, полон фантазии, замкнут в себе, невозмутим и вызывает раздражение. В 1995 году он был занесен в книгу рекордов Гиннеса как старейший автогонщик, когда-либо участвовавший в национальном чемпионате. В свои 70 лет актер не менее уверенно чувствовал себя и за штурвалом собственного самолета.

После того как его сын скончался от наркотиков, Ньюмен образовал специальный фонд борьбы с наркоманией. В этот фонд он перечислял доходы с предприятия, производящего продукты питания, на которых стоит имя Пола Ньюмена… Это миллионы долларов.

Однажды Ньюмен сказал: «Я хочу, чтобы меня помнили как человека, который старался – старался быть частицей своего времени, старался помочь людям наладить общение друг с другом, старался быть порядочным в своей жизни, старался расти как человек. Надо всегда стараться – это главное».

В 2001 году британские поклонники кино назвали Пола Ньюмена лучшим актером за всю историю существования этого вида искусства. Таковы итоги опроса, проведенного журналом «Радио таймс».

СМОКТУНОВСКИЙ ИННОКЕНТИЙ МИХАЙЛОВИЧ (1925—1994)

Российский актер театра и кино. Сценические роли: Мышкин («Идиот»), Иванов («Иванов»), Иудушка Головлев («Господа Головлевы»), Федор Иоаннович («Царь Федор Иоаннович») и др. Снимался в фильмах: «Девять дней одного года», «Гамлет», «Берегись автомобиля», «Чайковский», «Преступление и наказание», «Дядя Ваня», «Дочки-матери» и др.

Иннокентий Смоктунович (Смоктуновский) родился 28 марта 1925 года в деревне на севере Томской области. В 1929 году семья переехала в Красноярск. Отец работал грузчиком в порту, мать – на колбасной фабрике.

Тяга к лицедейству проявилась у Иннокентия еще в детстве. Он участвовал в школьной самодеятельности. Позже актер с улыбкой рассказывал о своем дебюте: «…Мы готовили чеховское „Предложение“, но когда мы вышли на сцену, то я был настолько перепуган, настолько не знал, что делать с той неуправляемой силой, которая была в этот момент во мне, что стал хохотать на самых высоких нотах, хохотал истерично, страшно, одурело, но зал стал хохотать вместе со мной. Занавес закрыли. Меня тут же выгнали…» Когда началась война, ему было 16 лет. Отец ушел на фронт. Иннокентий вынужден был работать, чтобы поддержать

многочисленную семью: мать, двух братьев и трех сестер… Перепробовал несколько профессий, учился даже на киномеханика.

В 1943 году он попал в Киевское военное училище, откуда почти сразу его отправили на фронт. Смоктунович участвовал в сражении на Курской дуге, форсировал Днепр, освобождал Киев. 3 декабря 1943 года в бою под Житомиром его взяли в плен. Во время этапирования в Германию Смоктуновичу удалось бежать и примкнуть к партизанам. А через некоторое время он вновь попал в действующие войска и дошел до Берлина. На вопрос, верит ли он в судьбу, актер отвечал: «Когда я был на фронте, рядом со мной падали и умирали люди, а я жив… А когда я бежал из плена и, пережидая день, спрятался под мост, вдруг вижу – прямо на меня идет немецкий офицер с парабеллумом, дежуривший на мосту, но перед тем как глазами наткнуться на меня, он неожиданно поскользнулся и упал, а когда встал, то, отряхиваясь, прошел мимо и потом опять стал смотреть по сторонам…»

Вернувшись в Красноярск, Смоктунович учился на фельдшера, затем работал грузчиком в порту. За компанию с приятелем отправился поступать в театр-студию при Красноярском театре имени Пушкина. Их приняли.

Смоктунович участвовал в спектаклях «Иван Грозный», «Золушка», «Давным-давно». Уже тогда его отличал крайне неуживчивый характер. Он все чаще стал выражать недовольство режиссеру, и тот в конце концов выгнал Смоктуновича из театра.

В 1946 году актер отправился в Норильск, где устроился в труппу Второго заполярного театра драмы и музыкальной комедии. Директор театра предложил ему взять псевдоним Славянин, но он отказался. Тогда решили поменять в фамилии только окончание – и появился Смоктуновский. После четырех лет плодотворной работы ему вновь пришлось уехать, в первую очередь из-за того, что у него начался жестокий авитаминоз.

За один год в труппе Дагестанского русского драматического театра имени Горького, как напишет впоследствии сам Смоктуновский в книге «Время добрых надежд» (1979), он «успел испечь пять основных ролей, не принесших мне, однако, ни радости, ни истинного профессионального опыта, ни даже обычного умения серьезно проанализировать мысли и действия образа».

В 1952 году вместе со своей женой – актрисой Риммой Быковой он перебирается в Сталинград. Опять много играет. Смоктуновский снискал успех в спектаклях «Доходное место» А. Островского и «Большие хлопоты» Л. Лэнга. Обе роли были сатирическими. Однако это не приносит ему творческого удовлетворения. Смоктуновский стал ссориться с коллегами по труппе: «Мы все что-то неинтересное делаем. Одни театральные пошлые штампы…» К тому же его жена закрутила роман с молодым актером. Уходя из Сталинградского театра, после очередного скандала Смоктуновский заявил коллегам: «Если обо мне не услышите через пять лет, буду заниматься другим делом».

В январе 1955 года он приехал в Москву. Смоктуновский обошел семь столичных театров, но везде получил отказ. В потертом лыжном костюме он бродил по летней Москве, перебивался случайными

заработками в Ленкоме, ночевал на лестницах в подъездах. И кто знает, как дальше сложилась бы его судьба, если бы он не познакомился с будущей женой Суламифью, которая имела кое-какие связи в театральном мире. Одним из ее знакомых оказался известный режиссер Леонид Трауберг, через которого удалось представить Смоктуновского режиссеру Ивану Пырьеву. Тот, в свою очередь, рекомендовал его в Театр-студию киноактера.

Летом 1955 года режиссер Михаил Ромм пригласил Смоктуновского на эпизодическую роль в фильме «Убийство на улице Данте». По сюжету его герой, молодой врач, сотрудничавший с немцами, входит в кабачок и сообщает, что к Мадлен Тибо едет сын Шарль. Съемка не заладилась с самого начала. Этот эпизод снимали чуть ли не всю смену. Ассистенты режиссера предлагали Ромму заменить бездарного актера. Ромм вдруг отрезал: «Прекратите эту мышиную возню! Актер же это чувствует. Ему это мешает. Неужели вы не видите, как он талантлив?! Снимается первый раз, волнуется».

В том же году Смоктуновский сыграл в фильме режиссера Александра Иванова «Солдаты» (1957). Здесь ему досталась небольшая роль солдата Фарбера. По мнению многих, уже тогда он проявил незаурядный талант.

В роли Фарбера его заметил режиссер Ленинградского Большого драматического театра Г. Товстоногов и был буквально пленен глазами актера. В те дни в БДТ ставили «Идиота» Ф. Достоевского, и именно в Смоктуновском режиссер увидел идеального князя Мышкина.

Есть роли у актеров, точно попадающие ко времени. Мышкин Смоктуновского абсолютно вышел из Достоевского, был человеком прошлого века, но и полностью отразил потребности времени в искусстве 1960-х годов.

Премьера «Идиота» состоялась в БДТ 31 декабря 1957 года. Спектакль имел сенсационный успех. О своих впечатлениях рассказывает актриса Алла Демидова: «Когда на сцену БДТ в „Идиоте“ выходил Смоктуновский, то время останавливалось – зал замирал, затаив дыхание, и вот мы, зрители, жили вместе с ним в двух временных и пространственных измерениях, время Достоевского и сиюминутное время соединялось, давая нам объем и растяжение. За один спектакль мы успевали прожить несколько жизней…»

В БДТ Смоктуновский был занят еще в двух спектаклях: «Кремлевские куранты» (Дзержинский) и «Иркутская история» (Сергей Серегин).

В 1960 году Ромм приступил к работе над фильмом о физиках-ядерщиках с рабочим названием «365 дней». Первоначально на роль Ильи Куликова был утвержден актер Юрий Яковлев. Однако перед самым началом съемок он попал в аварию. Михаил Ильич стал искать другого актера. «Меня пригласили пробоваться, потому что Ромм помнил, как я снимался у него в маленьком эпизоде в картине „Убийство на улице Данте“, и у него осталось в памяти, что я – гибок, – говорил Смоктуновский. – Он дал мне репетицию и пробу, на пробе хохотал, но сказал, что делаю все совершенно не то. Нужна была избалованность, покой, моцартовский полет мыслей, уверенность. Все это во мне отсутствовало… Михаил Ильич

говорил, что в этой роли он видит полноватого человека. Хорошо, я поправлюсь, – говорил я. – Очень хотелось с ним работать… Говорят, опыт учит…»

Фильм «Девять дней одного года» (1962) (от прежнего названия «365 дней» отказались) пользовался большим успехом у зрителей. На кинофестивале в Карловых Варах картина получила высшую награду – «Хрустальный глобус», а Смоктуновский был отмечен премией за лучшее исполнение мужской роли.

Следующая картина станет поистине эпохальной в творческой биографии актера. Григорий Козинцев предложил актеру роль Гамлета, причем без всяких проб! В ответ Смоктуновский написал ему письмо, в котором признавался: «Совсем не верю в себя как в Гамлета. Если Вы сможете вдохнуть в меня эту веру, буду очень и очень признателен…»

Козинцев эту веру в Смоктуновского вдохнул, и в феврале 1962 года работа над фильмом началась. Гамлет Смоктуновского в первую очередь был человеком добрым, всепрощающим… Режиссер постоянно предостерегал его от излишней мягкости, напоминая о гневности, гордости Гамлета.

«Тогда этой роли были отданы не только силы и опыт, но и кусок жизни, – вспоминал Смоктуновский. – Отданы трепетно, с сердцем, душою… Когда фильм был уже снят, то казалось, что можно было сделать лучше, тоньше…»

Смоктуновскому самому нравилась эта роль: «Да, это хорошая актерская работа. За исключением некоторых сцен… А есть просто прекрасные: сцена с флейтой, например, или разговор с артистами, встреча с Розенкранцем и Гильденстерном. У меня в этой роли хорошая пластика, я хорошо двигаюсь. Сразу видно – это гибкий человек».

За четыре года фильм за границей собрал свыше 20 различных премий. В Англии зрители сочли его Гамлета более современным, чем даже Гамлет Лоренса Оливье! В 1965 году режиссеру картины Козинцеву и исполнителю главной роли актеру Смоктуновскому была присуждена Ленинская премия.

Осенью 1964 года актеру поступило предложение от режиссера М. Ольшвангера сыграть в фильме «На одной планете» роль Ленина. Во время съемок картины Смоктуновский серьезно заболел (у него обнаружился туберкулез глаз) и лег на длительное лечение в больницу. Болезнь была следствием перенапряжения, результатом киносъемок в течение нескольких лет подряд.

На этот раз все обошлось. Смоктуновский сыграл у Эльдара Рязанова в комедии «Берегись автомобиля» (1966). На роль Деточкина его долго не хотели утверждать. Министр кинематографии А. Романов заявил: «Смоктуновский только что сыграл Ленина, а теперь будет играть жулика?! Не допущу!» Рязанов резонно возразил «Ведь у нас „жулик“ благородный, он персонаж глубоко положительный!» И министр уступил.

Режиссеру и актеру посчастливилось найти абсолютно оригинальный характер героя. В результате картина «Берегись автомобиля» стала комедией десятилетия.

Биограф актера Елена Горфункель пишет: «В тот период, примерно с 1959 по 1966 год, Смоктуновский – блистательный премьер киноэкрана.

Фильмы с его участием получают десятки премий на кинофестивалях в разных странах, он приобретает международную известность. На родине зрители неоднократно выбирают его лучшим киноактером года. Он нарасхват среди кинорежиссеров и имеет очень высокий авторитет у коллег артистов. Начинающие играют „под Смоктуновского“, имитируя трепетность телесной и душевной организации и на свой лад изображая ритмическое своеобразие оригинала – вялостью темпов, расслабленностью движений. Возникают легенды о его жизни и странствиях. Считается, что ему под силу любая роль. В те годы вокруг него была атмосфера полного понимания и согласия. На каждое слово слышался отзыв».

В Лондоне и Париже Смоктуновский за месяц сыграл 11 спектаклей – переутомился и снова заболел. Он выбыл из работы на два года.

В 1968 году Смоктуновский снимается у Таланкина в роли Петра Ильича Чайковского в одноименном фильме и у Кулиджанова в роли Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании». По опросу читателей журнала «Советский экран» Смоктуновский был признан лучшим актером года, а на фестивале в Сан-Себастьяне получил приз за исполнение главной роли в фильме «Чайковский». Он создал образ человека сложнейшего душевного склада. У него стеклянной хрупкости душа, нежная, не выносящая пошлости природа чувств, воображение, приносящее и страдание и радость…

В начале 1970-х годов Смоктуновский с семьей (жена Суламифь Михайловна, дочь и сын) переехал на постоянное жительство в Москву. В столице он был принят в труппу Государственного академического Малого театра. Его первой ролью стал царь Федор Иоаннович в одноименной трагедии А. Толстого. Премьера спектакля состоялась 23 октября 1973 года. Но через два года Смоктуновский уходит во МХАТ.

На сцене прославленного театра он сыграл целый ряд классических ролей. Это Дорн в «Чайке», Серебряков в «Дяде Ване», Иванов в «Иванове», Иудушка Головлев в «Господах Головлевых».

За Иннокентием Михайловичем Смоктуновским утвердилась слава тонкого психологического актера. И если в каких-либо ролях он отходил от этого клише, публика и критика ему «не прощали».

О Смоктуновском порой говорили, что он утратил набор высоты, стал повторяться. На эти упреки актер отвечал так: «Это не потому что я стал хуже. Я ведь живу не этажом выше, я отражение этой жизни».

В это трудное время его поддерживали семья и друзья. «Я люблю отдых, природу. Люблю быть с людьми, с которыми мне просто, с которыми можно и говорить, и молчать… Я не могу отдыхать без семьи. Семья, кстати, – хорошая защита от внешних посягательств. Популярность часто мешает, хотя я научился относиться к ней равнодушно. Обаяние и мягкость Мышкина, Деточкина, дяди Вани позволяют думать, что я общителен, приветлив, открыт… Но это черты моего лирического героя, как сказал бы поэт».

После роли Войницкого в картине А. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» (1971) ему в течение последующих десяти лет ни разу больше не доведется играть главные роли.

В те годы на счету актера были эпизоды в таких фильмах, как «Дочки-матери», «Исполнение желаний» (оба – 1974), «Романс о

влюбленных», «Звезда пленительного счастья», «Выбор цели» (все – 1975), «Легенда о Тиле» (1977), «Степь», «В четверг и больше никогда» (оба – 1978) и др. Но своим первым эпизодом Смоктуновский считал Гения (Ивана Петровича Александрова) в «Живом трупе». Именно с Гения начинаются эпизоды не как маленькие, а как концентрированные роли.

«Вообще эпизодические персонажи Смоктуновского выпуклы и художественно осязаемы везде, как бы ни различались конкретные „тексты“ фильмов, в которых они появляются, – замечает Елена Горфункель. – Смоктуновский в короткой роли заметен и остр, что связано и с его большим опытом, и со своеобразием техники – техники в том смысле, как можно судить о технике художника, мастера, каждому сюжету воздающего по цене. Для каждого случая находится свой прием, позволяющий говорить исчерпывающе и придавать даже крохотной роли законченность художественной формы».

В 1980-е годы к Смоктуновскому вновь вернулись главные роли. Правда, это были в основном телефильмы: «Маленькие трагедии» Швейцера (1980), «Поздняя любовь» (1983), «Дети солнца» (1985), «Сердце не камень» (1989), «Дело Сухово-Кобылина» (1991; последние четыре фильма поставил Л. Пчелкин).

Между тем в начале 1990-х годов артист все чаще вынужден соглашаться играть «проходные» роли. Он даже появляется на экране в образе главаря мафии. Смоктуновский признавался: «Раньше я строже относился к выбору ролей… А сейчас говорю – говорю это со стыдом – мной руководит другое. Спрашиваю: сколько вы мне заплатите за это безобразие?»

В 1990-х он сыграл в картинах «Дина» (1990), «Гений», «Осада Венеции», «Линия смерти» (все – 1991), «Убийца» (1992), «Вино из одуванчиков», «Хочу в Америку» (оба – 1993). За роль в картине «Дамский портной» (1991) Смоктуновский был удостоен приза «Ника» и отмечен дипломом на фестивале в Сан-Ремо. К тому времени в послужном списке актера было уже более 80 ролей в кино и на телеэкране и свыше 50 – в театре.

В бурные 1990-е годы Смоктуновский не только говорил о политике, но и участвовал в политических акциях. В памятную ночь с третьего на четвертое октября он выступал на митинге у Моссовета. Иннокентий Михайлович призывал к миру любой ценой, но не ценой крови. Увы, наэлектризованная толпа, жаждущая защищать демократию, не захотела слушать его. Это была речь либерального, цивилизованного человека в нелиберальной и пока не цивилизованной стране. Говорить ему не дали. Позже Смоктуновский признавал: «Да, знаете, как-то не получилось… Мне не удалось сказать то, что я хотел: чтобы все, что происходит, происходило, по возможности, не ценой человеческой жизни, потому что все-таки (хотя, наверное, так не бывает) мы должны, по возможности, друг друга останавливать и не толкать к убийству».

Когда в одном из интервью его спросили, какие из сыгранных ролей ему особенно дороги, актер ответил: «В кино это „Дочки-матери“, „Дядя Ваня“, „Живой труп“ (не вся картина, только моя работа) – это уже частички моего мышления. Я их благословляю. А моя единственная великая работа – на сцене, в „Идиоте“. Она вечная, легендарная: видел по лицам зрителей,

как они начинали трепетать. Ну и „Гамлет“, хотя работа отражала суть того времени…»

Летом 1994 года Смоктуновский работал во МХАТе над ролью Арбенина в «Маскараде» М. Лермонтова. Премьера спектакля должна была состояться осенью, но актер до нее не дожил: 3 августа он скончался в одном из санаториев под Москвой после очередного инфаркта.

СТАЙГЕР РОД
(1925—2002)

Американский актер театра и кино. Снимался в фильмах: «Душной ночью» (премия «Оскар»), «Равнодушные», «Ростовщик», «Аль Капоне», «Сержант», «Ватерлоо», «Муссолини: последний акт», «Невинные с грязными руками», «Иисус из Назарета» и др.

Родни Стивен Стайгер родился 14 апреля 1925 года в Уэстхемптоне, штат Нью-Йорк. Родители его, Фредерик и Лоран Стайгер, выступали с песенно-танцевальным номером в передвижном шоу. Отца он не помнит: родители развелись, когда сыну было около года.

В Стайгере смешаны французская, шведская и немецкая кровь, а воспитывала его мать в простоте и строгости лютеранства. Актерские склонности появились у Рода еще в начальной школе, где он играл Санта-Клауса или Джорджа Вашингтона. Однокашники дали ему прозвище Родни-Скала из-за его силы.

Во время войны Род был торпедистом первого класса и принимал участие в наиболее опасных боевых операциях Третьего и Пятого флотов США, в том числе в Иводжимской и Окинавской кампаниях.

На следующий день после капитуляции Японии Стайгер покинул военно-морскую службу с медицинским заключением об остром кожном заболевании.

В театральную любительскую группу его привело желание познакомиться с девушками. Стайгер сыграл царя Менелая в пьесе «Муж Елены» и роль злодея в спектакле под названием «Будь проклят, Джек Дальтон». Руководительница труппы посоветовала ему учиться на актера.

Род Стайгер перебирается в Нью-Йорк, где в течение двух лет изучает актерское искусство в Новой школе социальных исследований, затем Дэниел Манн приглашает его в нью-йоркскую Актерскую Студию, которой руководили Элиа Казан и Ли Страсберг. Стайгер, склонный к полноте, с задумчивым, а то и суровым выражением лица, сразу был выбран на роли зрелых, часто пожилых людей. «Я – актер не представления, а переживания», – говорил он.

В апреле 1951 года Род Стайгер получил свою первую роль на Бродвее в возобновленной постановке пьесы Клиффорда Одетса «Ночная музыка». Он сыграл пятидесятипятилетнего детектива и был высоко отмечен нью-йоркской критикой. В следующем году он появляется на сцене в комедии Хью Гастингса «Чайки над Сорренто» и в ибсеновском «Враге народа».

Но главное поле его актерской активности в эти годы – на телевидении. Еще не получивший голливудского амплуа – «эмоционального злодея», Род Стайгер демонстрирует широту своего диапазона – от Ромео

до Распутина. За пять лет, с 1948 по 1953 год, он сыграл свыше 250 ролей.

Стайгер был награжден премией Сильвания 1953 года как лучший актер телеэкрана за участие в пяти постановках, и среди них – «Марти». Он гордится тем, что телевизионная запись «Марти» хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Впервые попробовал Стайгера в кино Фред Циннеман в 1951 году. Фильм «Тереза» был одним из коротких всплесков американского неореализма.

Уже следующая роль Стайгера в кино заставила критику говорить о нем как о явлении. Он играет вместе с Марлоном Брандо в фильме Элиа Казана «В порту» (1954). Род Стайгер был представлен к премии «Оскар» как лучший исполнитель второй роли. Но «Оскар» еще долго будет обходить его.

В следующем году режиссер Роберт Олдрич снимает фильм «Большой Нож». Стайгер сыграл продюсера Стэнли Хоффа. Он очень недолго присутствует на экране, но все действия героев подчинены его магнетически несокрушимой власти. Стэнли Хофф – фигура зловещая и вместе с тем страдающая.

Выбор Рода Стайгера режиссером Отто Преминджером на роль армейского прокурора Аллана Гийома в «Трибунале над Билли Митчеллом» был несомненно сознательным выбором после картины Казана. И хотя главный герой – Билли Митчелл (Гари Купер), работа Стайгера не остается незамеченной. Изворотливый, цепкий, вкрадчивый прокурор был отмечен во всех рецензиях на фильм.

Сам актер из работ этого периода выделяет совсем небольшую роль Джуда Фрая в мюзикле Фреда Циннемана «Оклахома!» Стайгер вообще очень любил петь, и когда-то сразу, по возвращении с флота, он «ставил» голос. Теперь его музыкальные занятия оправдали себя. По словам актера, ему пришлось много работать над образом Джуда, батрак буквально преследовал его. Он даже записывал в книжечке свои наблюдения, делал заметки об этом персонаже. «Я играл „злодея“, но я не верю, что мой герой должен быть или совсем хорошим, или совсем плохим. Мы все хорошие и плохие одновременно».

Фред Циннеман, включивший Стайгера в пятерку самых интересных актеров Голливуда, остался доволен его дебютом в мюзикле. «Род был просто великолепен. Он превратил Джуда в неврастеника и заставил людей чувствовать жалость к нему».

Лучшая роль Рода Стайгера в кино в конце 1950-х годов – в английском фильме «Через мост» режиссера Кена Аннакина. В основу фильма положена новелла Грэма Грина. Род Стайгер создает трагедию на материале приключенческого боевика. Его герой – международный финансист Карл Шаффнер. Вечная обреченность героев Стайгера проступает здесь особенно ярко, остро, насыщенно. Весь фильм Кена Аннакина – это, как говорят англичане, театр одного актера. Режиссер был очень доволен Стайгером. «Глубоко проникая в психологию центрального героя, он внес в фильм не меньший вклад, чем я».

К телевизионным удачам этого времени относится роль шерифа в спектакле «Город обратился в прах» по пьесе Рода Серлинга «Планета обезьян». Стайгер выступил в этой роли сначала по Би-Би-Си в Англии

(спектакль ставил режиссер Элвин Ракофф), а затем в Америке в постановке Джона Франкенхеймера (премьера состоялась 19 июня 1958 года). Шериф, герой Стайгера, – фигура горестная, страдающая и сокрушенная.

Амплуа кинематографического злодея, утвердившееся за Стайгером в 1950-е годы, естественно, определяет выбор его режиссером Ричардом Уилсоном на главную роль в фильме «Аль Капоне». Кроме того, Уилсон нашел чисто внешнее сходство между актером и знаменитым гангстером.

Но, в общем-то, Стайгера подкупила возможность сыграть большую характерную роль. Он увлекся предстоящим фильмом, читал биографию Аль Капоне, газеты тех лет. «Я спрашивал себя: чего хотел этот человек? И решил он хотел, чтобы его уважали. Но это сделало его тем, кем он стал. Он был, как мне кажется, позер, актер. Он хотел признания».

Стайгер изучил все его характерные жесты, и, обыгрывая их, он носил пиджак внакидку и шляпу с заломленными полями. «Я чувствовал, он хотел быть значительным. Мне было необходимо, чтобы естественные человеческие действия говорили сами за себя».

«Аль Капоне» имел огромный успех. Стайгер в это время возвращается в театр. На Бродвее он играет мрачного, жестокого мексиканца в пьесе «Расемон».

Стайгер вспоминал: «Я сделал потом гораздо более интересные вещи, но люди продолжали говорить: „О, здорово ты показал этого Капоне“. Я работал на Бродвее, а как раз за углом шел „Капоне“. Роли казались мне диаметрально противоположными, что втайне тешило мое тщеславие и давало возможность почувствовать себя настоящим актером… Риск – благородное дело».

Вместе с ним в театре играла английская актриса Клер Блум – изящная кареглазая женщина, столь удачно выбранная Чаплиным на главную роль «Огней рампы».

Через три месяца после знакомства – 19 сентября 1959 года – Клер Блум стала женой Стайгера, и пара Блум – Стайгер вскоре могла конкурировать по степени известности с другой актерской «звездной» парой Элизабет Тейлор – Ричард Бартон, не достигнув, правда, огромного богатства последних.

В кино Стайгер появится теперь на солнечной набережной Монте-Карло – молодой, красивый, в белом костюме и шляпе, но грустноватый и неуверенный. Он герой фильма Генри Хатауэя «Семь воров» (1960).

«Семь воров» завершают голливудский период в творчестве Стайгера. Потом он снимается в нескольких фильмах за пределами США. На маленькую роль командира американского эсминца в многомиллионной по стоимости эпопее «Самый длинный день» (1962) Род Стайгер уже был приглашен как международная кинозвезда.

В начале 1960-х годов Стайгер работает в Италии. Выбор Стайгера на главную роль Франческо Рози в ленте «Руки над городом» определила первая же встреча актера и режиссера. Рози дал Стайгеру возможность понять Италию. Актер и сегодня утверждает, что благодаря Рози он полюбил Рим. Потому он с удовольствием сразу же согласился сниматься в

другом итальянском фильме у молодого режиссера Франческо Мазелли. «Равнодушные» (1964) – экранизация первого романа Альберто Моравиа. Картина рисует два дня римской буржуазной семьи, когда-то богатой, а теперь разорившейся. В «Равнодушных» Стайгер выступает в слаженном ансамбле крупных звезд международного экрана – Полетт Годдар, Клаудиа Кардинале, Томас Милиан и Шелли Уинтерс. Род Стайгер исполняет здесь роль Лео – любовника немолодой хозяйки дома, вдовы Мариаграции (Полетт Годдар). В своей кинематографической карьере он впервые выступает в роли соблазнителя.

Род Стайгер остался недоволен картиной Мазелли, получившей призы на фестивалях 1965 года в Мар-дель-Плата и в Риме. «Этот фильм слишком интеллигентен и слишком замедлен для меня. Я не люблю о нем говорить».

На вопрос интервьюеров: «Какой же из своих фильмов вы считаете лучшим?» Стайгер отвечает: «„Ростовщик“. Я его очень люблю». «Ростовщику» предшествовал восемнадцатимесячный перерыв в работе актера. «Что я делал в эти восемнадцать месяцев? Читал, рисовал, написал сюжеты для двух фильмов, растолстел, свел с ума свою семью и играл в теннис».

«Я всегда осознаю опасность быть актером – опасность превратить в искусство всю жизнь, вместо одной, пусть самой важной, части жизни. Вы нуждаетесь в другом человеке, который был бы всегда рядом. Для того чтобы играть, вы должны быть прежде всего человеком, любить, дружить, страдать в реальной жизни».

Предложение его друга Сиднея Люмета сыграть шестидесятилетнего еврея-ростовщика прерывает актерский простой. «Ростовщик» в Италии превзошел кассовый успех фильмов о Джеймсе Бонде, что вызвало удивление прокатчиков.

В эти годы чета Стайгеров ведет жизнь, типичную для актеров международного экрана. Клер Блум снимается то во Франции, то в Германии, то в Англии, то в Италии. Так же как и Стайгер, она полюбила Рим. В короткие промежутки между фильмами Клер Блум приезжает в Италию, где снимается Стайгер.

В том же 1965 году Стайгера пригласил сниматься интересный английский режиссер Тони Ричардсон в экранизации сатирической повести Ивлина Во «Незабвенная».

Следующий год Стайгер проводит в Испании, а затем снимается у итальянского режиссера Паскуале Феста Кампаниле, ставящего трагикомедию о временах Первой мировой войны «Девушка и генерал».

В середине 1960-х годов Стайгер полностью отдается кинематографу, оставив не менее любимый им театр. Если роль требует акцента, он становится постоянным для Стайгера и в жизни, пока фильм не закончен. Актер считает, что нельзя схватить манеры своего героя и тут же нести зрителю, нужно прожить немного как бы внутри рисуемого образа.

Начались съемки картинны Нормана Джуисона «Душной ночью». Его герой Билл Гиллеспи – начальник полиции Спарты, маленького городка на юге Соединенных Штатов. Стайгер теперь постоянно и в несъемочное время жевал резинку, говорил с акцентом южанина и носил огромные бутсы, чтобы привыкнуть к раскачивающейся походке шерифа.

Род Стайгер говорил о фильме: «„Душной ночью“ – не самая великая социальная драма, да и мне она не дала возможности полностью выразить свое отношение к расовым предрассудкам, но она должна была подействовать на человеческое подсознание, когда люди видят, как белый и черный ладят друг с другом…»

Тем не менее картина «Душной ночью» имела огромный успех во всем мире. Критика на сей раз была единодушна с решением киноакадемиков, присудивших ему «Оскар»: «Здесь нечего добавить, каждый знает, что в течение нескольких лет Род Стайгер является одним из лучших актеров мирового экрана».

Детектив Джека Смайта «Так с дамами не обращаются» построен на серии убийств, каждое – отдельная новелла, позволяющая Стайгеру продемонстрировать искусство перевоплощения. Стайгер играет в картине оборотня, который и пастор, и водопроводчик, и кокетливый парикмахер, и полицейский, и, наконец, проститутка.

Роман Денниса Мерфи, по которому в 1968 году режиссер Джон Флинн начал снимать фильм «Сержант», заинтересовал Рода Стайгера еще восемь лет назад. «Я был поражен трагедией этого человека, его одиночеством, его горделивостью, его бесполезной готовностью к самопожертвованию». Однако некоторые нюансы романа (скрытый намек на гомосексуализм и, главное, самоубийство сержанта американской армии) делали невозможным его экранизацию, цензура не допустила бы подобного факта в то время. Стайгер был приглашен на главную роль, что и привело его во Францию, где шли съемки.

Фильм рекламировался чуть ли не как обвинительный акт гомосексуализму. Сержант Каллан, как играет его Род Стайгер, – бесконечно одинокий человек. Он хочет любить кого-нибудь, он мечтает хотя бы об одной родственной душе. Каллан пробует завести дружбу с молодым солдатом Суонсеном (Джон Филип Ло). «Он пытается вернуть к жизни мальчика, убитого им в начале фильма», – объяснял Стайгер.

Фильм оказался роковым для четы Стайгеров. Трещина в семье наметилась еще раньше. «Клер любит общество, вечеринки – я терпеть этого не могу. Кроме того, когда я снимаюсь, я замкнут, сосредоточен, мне необходимо одиночество. Вероятно, я несносен», – говорил Стайгер накануне развода.

В 1968 году Клер Блум и Род Стайгер снялись подряд в двух фильмах, и он надеялся, что совместная работа снова сблизит их. Но вскоре в газетах появились сообщения о том, что Клер Блум выходит замуж за бродвейского продюсера Хилларда Элкинса.

Стайгер глубоко переживал разрыв с любимой женой. Это было во время съемок «Ватерлоо» Сергея Бондарчука.

«Стайгер – и это отвечает моему режиссерскому замыслу, – рассказывал Сергей Бондарчук в июньский день 1969 года на поле под Ужгородом перед съемкой, – показывает не только Наполеона-полководца, но прежде всего Наполеона-человека… Что бы ни играл Стайгер, его всегда интересуют человеческое состояние, переживание, он должен потрясти зрителя. Он пять лет изучал психологию, отлично использует уроки русской актерской школы, ему близок талант Николая Черкасова.

Стайгер часто импровизирует перед камерой… Любая гладкая литературная фраза раздражает Стайгера… Такого Наполеона еще не было в кинематографе, и в этом таится некоторая опасность, так как зритель уже привык к определенному клише».

В начале 1974 года на экран вышел фильм итальянского режиссера Карло Лидзани «Муссолини, последний акт», где Род Стайгер исполнил главную роль. Картина Лидзани – это хроника пяти апрельских дней 1945 года. Комитетом национального освобождения Муссолини приговорен к смертной казни. Актерская работа Стайгера здесь совершенна, он ни разу не фальшивит, решая поставленную себе задачу показать последние дни человека, упавшего с вершин неправедной славы и так и не понявшего своей вины перед страной.

«Меня больше интересуют мысли и яркие характеры, чем сюжеты, – говорил актер. – Исполнение ролей реальных героев приносит мне большее наслаждение, чем вымышленных. Чувствуешь ответственность перед историей, необходимость найти истину и сохранить ее».

Род Стайгер вместе с Роми Шнайдер появляется в детективной истории из семейной жизни «Невинные с грязными руками» (1974) Клода Шаброля. Режиссер вместе с актерами психологически точно анализирует семейные взаимоотношения, передает все нюансы поведения героев.

И еще один запоминающийся фильм с участием Стайгера – «Иисус из Назарета» (1976) Франко Дзеффирелли, поставленный английскими и итальянскими кинематографистами по заказу Ватикана. В этой картине были также заняты такие звезды, как Лоренс Оливье, Питер Устинов, Ральф Ричардсон, Энн Бэнкрофт, Роберт Пауэлл и другие.

В 1978 году Род Стайгер сыграл в фильме «Сенатор Эндрю Мэдисон» (F. I. S. T.), а в 1982 году – в немецкой экранизации романа Томаса Манна «Волшебная гора».

К сожалению, на большом экране он появляется все реже и реже. В 1991 году Род Стайгер снялся в фильме режиссера Симона Каллоу «Баллада о грустном кафе», где его партнершей была знаменитая Ванесса Редгрейв. Это драма некрасивой влюбленной женщины. Поруганная любовь и несправедливость судьбы – банальность, однако в исполнении удивительных актеров история представляется оригинальной и трогательной.

Стайгер утверждает, что научился мыслить более реалистично и легче переносить разочарования. «Я понял, что действительно люблю играть, хотя романтический ореол этой профессии уже потускнел, и я часто проклинаю ее, но знаю, что не смог бы иначе существовать. И потому что я ее проклинаю, я вижу все более явственно и стараюсь играть лучше. Это напоминает ощущение тореадора. Я знаю, что могу быть ранен, но дайте мне хорошего быка, и посмотрим, могу ли я сделать настоящее представление…»

P.S. Род Стайгер ушел из жизни 9 июля 2002 года.

МОРДЮКОВА НОННА ВИКТОРОВНА
(р. 1925)

Русская актриса. Снималась в фильмах: «Молодая гвардия», «Председатель», «Простая история», «Комиссар», «Чужая родня», «Русское поле», «Трясина», «Родня», «Мама» и др.

Ноябрина (Нонна) Мордюкова родилась 27 ноября 1925 года в станице Константиновская Донецкой области Украинской ССР.

Детские годы Нонны прошли на Кубани. В семье Мордюковых было шестеро детей, кроме Нонны еще два брата и три сестры. Отец Нонны был военным, мать работала в колхозе. Мать замечательно пела русские народные песни и романсы.

Так как Нонна была старшей из детей, то все заботы по дому ложились на нее. О своем детстве Мордюкова вспоминает: «Еще маленькая была, а уже в поле тяжело работала, за скотиной смотрела, ведра тяжеленные с водой таскала. А тут братья да сестры пошли младшенькие – один за другим, один за другим. И потаскала я их на закорках, и понянчила вдоволь, и соплей понавытирала…»

В 12 лет Нонна начала мечтать о кинематографе. Однажды после просмотра фильма «Богдан Хмельницкий», в котором главную роль играл Николай Мордвинов, Мордюкова написала ему в Москву письмо. И что самое удивительное, Мордвинов ответил девочке. В своем письме он советовал по окончании школы попытаться поступить в Институт кинематографии (ВГИК). Во время войны семья Мордюковых пережила оккупацию. Окончив 10-й класс в Ейске в 1945 году, Нонна сразу решила ехать в Москву поступать учиться на артистку. Пришлось четверо суток добираться в товарном вагоне.

И были на ней галоши, надетые на толстые деревенские носки. Так она и пришла во ВГИК, увидев там толпу городских, уверенных в себе, хорошо одетых юношей и девушек…

"Вызывают меня. Просят прочитать басню или рассказ, – вспоминает Мордюкова. – Я к тому времени проголодалась – чемодан с домашними харчами остался в камере хранения на вокзале, перенервничала. Смотрю на экзаменаторов, как на классовых врагов. Какую басню, какой рассказ? Чего вы от меня хотите, мучители? Потом заревела. Тогда меня просят рассказать что-нибудь. Ну тут я так разошлась – не остановишь! Из жизни истории я с детства рассказывала и до сих пор люблю (и записываю). Меня останавливают: «Хватит. Достаточно». А я – ни в какую: «Это не все. Я еще петь буду».

За эти истории Нонну и приняли учиться в мастерскую Бориса Владимировича Бибикова и Ольги Ивановны Пыжовой. Училась она на «отлично», жила, как и другие иногородние студенты, в общежитии на станции Лосиноостровская.

В 1947 году режиссер Сергей Герасимов начал снимать фильм «Молодая гвардия» и на роль Ульяны Громовой, героини Краснодонского подполья, взял второкурсницу Мордюкову. Съемки проходили в Краснодоне. Вместе с Мордюковой в «Молодой гвардии» снимались молодые актеры Сергей Бондарчук, Инна Макарова, Сергей Гурзо, Вячеслав Тихонов…

В судьбе молодогвардейки Ули заключалась и частица судьбы Нонны Мордюковой, тысяч и тысяч ее сверстниц. Искренность начинающей актрисы искупала недостаток профессионализма. Эта роль так

запомнилась зрителям, что десятилетия спустя, обращаясь к Мордюковой в многочисленных письмах, зрители называли ее Ульяной. Почти все участники «Молодой гвардии» получили Сталинские премии I степени, в том числе и Мордюкова.

Вскоре Нонна вышла замуж за Вячеслава Тихонова. В 1948 году у них родился мальчик Володя. После окончания ВГИКа начались их скитания по друзьям. Наконец Мордюкова получила крохотную комнатку в коммунальной квартире. Она сидела с ребенком, а Тихонов тем временем активно работал в кино и в Театре-студии киноактера. Мордюкова же после «Молодой гвардии» примерно пять лет не снималась.

Только в 1952 году В. Пудовкин пригласил ее на роль в фильме «Возвращение Василия Бортникова». В следующем году она сыграла в картине режиссера Т. Левчука «Калиновая роща».

Когда режиссер Михаил Швейцер пригласил ее на пробы фильма «Чужая родня» (1954), Мордюкова почти не верила в успех, и не обманулась – пробы многим не понравились. И все же она получила эту роль.

Какой верной, радостной любовью к своему мужу наполнена ее героиня Стеша Ряшкина! Хорошее лицо у нее, чистое, счастливое, когда в начальных кадрах картины входит она в родительский дом Федора, супруга. И каким непосильным страданием оборачивается это недолгое счастье…

После того как в 1955 году фильм вышел на экраны, Мордюкова сразу стала популярной. И роли пошли одна за другой: Дуся Ошуркова в фильме «Екатерина Воронина» (1957), метростроевка в «Добровольцах» (1958), жена Аляхина в «Ваньке» (1959), Степанида в «Отчем доме» (1959).

В «Добровольцах» Мордюкова оказалась совершенно случайно: "Однажды встречаю в кинопавильоне режиссера Юру Егорова, давнего знакомого по ВГИКу. «Нонна, выручи. Надень брезентовую робу и иди в павильон. Там установлены декорации шахты метро. Сядь и пей молоко из бутылки. Больше от тебя ничего не требуется».

Я – с удовольствием. Снималась одна из сцен будущего фильма «Добровольцы». Взяла бутылку с молоком и во весь голос, фальшивя (хотя со слухом у меня все в порядке), запела из «Кармен»: «У любви, как у пташки, крылья…» Что вы думаете, эта маленькая работа была замечена зрителями… Вообще в эпизоде – если есть актерская фантазия – можно сделать многое. Разве живописная миниатюра менее ценна, чем большое полотно?"

А через два года после маленького эпизода Егоров пригласил Мордюкову уже на главную роль в свою следующую картину «Простая история» (1960). И это естественно, ведь сценарист Будимир Метальников (автор сценария картины «Отчий дом», где Мордюкова колоритно, сочно сыграла солдатскую вдову Степаниду) писал главную роль Саши Потаповой специально для Мордюковой.

Действительно, история была поведана вроде бы простая, героиня тоже относилась к разряду так называемых простых женщин. Саша Потапова в судьбе своей отражала судьбу поколения. Вдова фронтовика, озорная Санька, обнаруживает в себе скрытые силы души, обретает собственную личность. Колхозный вожак, она ведет за собой односельчан,

возрождает родную землю. Нонна Мордюкова сама росла без отца, он погиб во время войны. Мать растила шестерых, вела колхоз, воспитывала во всех уверенность и стойкость. Работая над ролью Саши Потаповой, Мордюкова неотступно думала о своей матери.

К этому времени Мордюкова уже была профессиональной актрисой, но главное – чувствовался в ней непреложно могучий природный талант. Чуть позже Михаил Ульянов скажет: «Мое глубокое убеждение – Мордюкова большая драматическая, а может быть, и трагическаяактриса».

Брак Мордюковой с Тихоновым к этому времени был уже чисто формальным. И после смерти матери Нонны они подали на развод, прожив вместе 13 лет. «А что касается нашего неудачного супружества, то я коротко скажу: не подходили мы с ним друг другу, – утверждает актриса. – На поверку слишком разными наши натуры оказались – как будто нас занесло на одни квадратные метры с двух далеких планет…»

В официальный брак Мордюкова больше не вступала. «Выходила я замуж, да только без загса. Правда, неудачно. Мужья мне все не те попадались. Красивые были, как боги, но какие-то инфантильные, несостоявшиеся. У одного все пять лет нашей жизни пишущая машинка на одной странице была заправлена, другой чуть ли не каждый день присказку повторял: „Тебе хорошо, ты известная артистка“».

Любила Мордюкова и чистородного князя. «…Роман этот продолжался пять лет. А был князь на восемь лет моложе меня, много читал, раскладывал пасьянс, хрипловатым голосом распевал романсы под гитару, но, конечно, нигде не работал. Не понимал, что надо на что-то покупать хлеб, делать ремонт, считал все это ерундой и безумно ревновал меня…»

В 1964 году на экраны вышел знаменитый «Председатель», с Ульяновым и Мордюковой в главных ролях. Вновь небывалый успех. Михаил Ульянов рассказывал: «Впервые я встретился с Мордюковой на съемках фильма „Екатерина Воронина“. Я был совсем новичком, она – знаменитой. Я, наверное, казался ей неповоротливым, а она мне – нетерпеливой. Позже, в „Председателе“ и „Простой истории“ я понял, как мне повезло. Она сердцем, интуицией схватывала все на лету, задавала нужный тон, и тут же была готова к съемкам, рвалась играть. А я, как актер театральный, должен был все взвесить и продумать. Но она создавала ту правду взаимоотношений, без которой мне никогда бы не сыграть моего Егора Трубникова. Нонна Мордюкова – актриса, наделенная талантом, не так уж часто встречающимся, – народностью. Корни ее таланта уходят в русскую землю. Она не старается быть народной – она просто такая…»

В 1966 году Нонна Мордюкова снялась в роли комиссара Вавиловой в фильме режиссера Александра Аскольдова «Комиссар» (по рассказу В. Гроссмана). Но в 1967 году фильм на экраны не вышел, начальство от кино посчитало его чересчур «еврейским». И только через двадцать лет «Комиссар» вышел на экраны.

В этот период времени она снимается преимущественно в мелодрамах: «Журавушка» (1968), «Молодые» (1970), «Возврата нет» (1974), «Семья Ивановых» (1976). Актриса видит в своих героинях и свет и тени, не боится драматизировать внутреннюю сущность образов, ищет правду в каждой реплике, каждой пластической детали.

В 1972 году Мордюкова снялась вместе с сыном Владимиром в фильме «Русское поле». Ее героиня, Феня Угрюмова, – сильная женщина, несгибаемая. Двадцать лет с любимым мужем прожила, а рассталась без единого упрека – другой отдала. Потом сына единственного потеряла: погиб он на границе – и снова ни слезинки. Почернела от горя, а не согнулась… Роль эта оказалась для Мордюковой провидческой. Судьба ее сына была трагична.

Владимир закончил ВГИК, стал профессиональным актером, появляясь в кино в небольших ролях. Он женился на актрисе Наталье Варлей, у них родился сын Василий. Но с 18 лет Владимир Тихонов злоупотреблял алкоголем. В 1990 году, в возрасте 42-х лет, Владимир скончался.

Не только мастерство, но и личность актрисы формировали большие художники отечественного экрана. Александр Довженко ценил ее очень высоко: «Такие профили я только на скифских вазах встречал»… Она снималась у Пудовкина, Герасимова, наконец, у Бондарчука в «Они сражались за Родину» (1975). В экранизации шолоховского романа Мордюкова сыграла сравнительно небольшую роль донской казачки, зато исполнение это характеризовалось крутым народным юмором, неподдельностью. Мордюкова играла здесь в паре с Шукшиным. Эпизоды с их участием получились превосходные, по-шолоховски жизненные, озорные. И грустные вместе с тем.

Десятки ролей сыграны на экране Нонной Мордюковой, целый мир характеров! Но среди всего этого разнообразия лиц, типов критики отмечают еще одно направление творчества актрисы – сатирическое. Мордюкова – прекрасная комедийная актриса. Еще на вступительных экзаменах во ВГИКе она читала монолог… Фамусова, а в студенческие годы играла суматошную, любвеобильную Анну Андреевну из «Ревизора».

Сатира у Мордюковой, как и положено сатире, открыта, обнажена. Вот Белотелова, вальяжная купчиха на выданье, из картины «Женитьба Бальзаминова», или каменная управдомша Плющ из фильма «Бриллиантовая рука», или комедийные роли в «Тридцать три», «Дядюшкином сне», телефильме «Лев Гурыч Синичкин»…

В 1976 году Мордюкова снялась в картине Г. Чухрая «Нетипичная история». После чего разразился скандал. Некие кинематографисты написали министру обороны маршалу Д. Устинову письмо о том, что этот фильм (в котором мать – Нонна Мордюкова – укрывает сына от армии) порочит советскую действительность. Главное политическое управление Советской армии решило запретить фильм к прокату. Только после того как Г. Чухрай вырезал многие куски из фильма, он был выпущен в прокат под названием «Трясина» (1978).

Этот фильм представляет, по сути, трагическую антитезу знаменитой «Радуги» М.С. Донского, учителя Чухрая историю матери, не выдержавшей искушения и не отдавшей в качестве спасительной жертвы свое дитя. Мелодраматический сюжет здесь возвышается до трагедийной и, по существу, религиозной мистерии о несостоявшемся спасении мира.

И вновь за этой ролью следует блистательный и горький трагикомический отыгрыш актрисы в фильме Н.С. Михалкова «Родня»

(1982). Перед началом съемок режиссер стал объяснять Нонне Викторовне, что нужно, мол, будет шестимесячную завивку сделать, которая шаром вокруг головы. И еще два накладных зуба спереди прилепить из нержавейки. Мордюкова сильно расстроилась, но указания Михалкова выполнила. Что поделаешь – искусство требует жертв.

Затем она снялась в кинодраме Николая Губенко «Запретная зона», рассказывающей о последствиях смерча в городе Иванове, где играет славную, добрую женщину Марию, оставшуюся без крова, в комедии Константина Воинова «Ссуда на брак», где исполняет роль хирурга, в телефильме «Доченька», где предстает лифтершей, сующий нос не в свои дела.

На престижном кинофестивале в Западном Берлине картина «Комиссар» (режиссер-постановщик Александр Аскольдов, в главной роли Нонна Мордюкова) получила четыре главных приза. Два из них – католической и евангелической церквей. Затем «Комиссар» отправился за океан, в Сан-Франциско, где имел огромный успех.

Затем Мордюкова появилась в фильмах «Луна-парк» Лунгина и «Ширли-мырли» Меньшова. Наконец в 1998 году сыграла главную роль у Дениса Евстигнеева в фильме «Мама», в котором рассказывалось о трагической судьбе многодетной семьи, задумавшей сбежать за границу на захваченном самолете.

В 1992 году имя Нонны Мордюковой было присвоено одной из малых планет Солнечной системы. И в том же году составители в Британской энциклопедии «Кто есть кто» включили ее в число лучших актрис XX века! Вошли туда также Верико Анджапаридзе и Фаина Раневская.

Нонна Мордюкова написала книгу воспоминаний – «Не плачь,казачка!».

«Меня часто спрашивают: в чем моя актерская тема? – рассуждает актриса. – Всю жизнь чувствую себя в долгу перед русской женщиной, не знаю, можно ли это назвать актерской темой. Героинь моих нередко хвалят за народность, за корневую сущность. Но актера, мне кажется, противоестественно хвалить за то, что в нем воспитано жизнью. Я не копировала „столичность“ девушек, с которыми встретилась, приехав на учебу в Москву. Беда некоторых молодых актрис, как мне кажется, – в том, что они губят свою неповторимость бездумной погоней за модным внешним оформлением и такими же „модными“ мыслями. Главное в творчестве актера, как, впрочем, в творчестве любого художника, остаться верным своей природе и именно ее развивать».

МОНРО МЕРИЛИН
(1926—1962)

Американская актриса. Снималась в фильмах: «Ниагара», «Джентльмены предпочитают блондинок», «Как выйти замуж за миллионера», «Остановка автобуса», «Принц и хористка», «Некоторые любят погорячее» («В джазе только девушки»), «Неприкаянные» и др.

Мерилин Монро родилась 1 июня 1926 года в Дженерал-госпитале Лос-Анджелеса. Настоящее имя актрисы – Норма Джин Бейкер Мортенсон. Ее мать, Глэдис Монро Бейкер, работала в Голливуде монтажницей фильмов. Часто болела и еще задолго до рождения дочери пристрастилась

к алкоголю, что приводило ее к тяжелым приступам истерии. Глэдис неоднократно помещали в психиатрическую лечебницу. Своего отца Мерилин Монро так и не увидела. Выдавая желаемое за действительное, она одно время пыталась доказать, что ее настоящим отцом является… Кларк Гейбл.

Норма Джин сменила десять приемных родителей, два года провела в сиротском доме в Лос-Анджелесе, затем еще в одной принявшей ее семье и, наконец, четыре года с назначенным ей властями опекуном.

В шестнадцать лет Мерилин Монро вышла замуж за двадцатилетнего соседа Джима Дахэрти. Через несколько месяцев Дахэрти отправился служить во флоте, а Норма Джин устроилась на авиазавод, где проверяла парашюты и красила фюзеляжи.

В 1944 году военный фотограф Коновер предложил ей сделать карьеру фотомодели. В качестве девушки с обложки Норма Джин быстро добилась успеха, после чего отправилась покорять Голливуд. Она не имела актерского опыта, если не считать школьных спектаклей, в которых играла в основном мужские роли.

Норма Джин была принята статисткой в компанию «XX век – Фокс». На студии ей дали новое имя – Мерилин Монро. Теперь с Дахэрти ей было не по пути, и вскоре они развелись.

В начале 1947 года Мерилин промелькнула в фильме «Скудда хо! Скудда хей!». Она усердно посещала Актерскую студию театральной школы, когда без видимых причин «Фокс» расторг с ней контракт. Однако девушка не бросает занятий в студии, подрабатывая фотомоделью.

Снявшись в эпизоде в картине «Опасные годы» (1947), Мерилин подписывает шестимесячный контракт с компанией «Коламбия пикчерс» на условиях 75 долларов в неделю. Монро начинает брать уроки мастерства у педагога Наташи Лайтес, возглавлявшей драматический отдел «Коламбии». После нескольких месяцев учебы она получила свою первую роль в кино, где надо было говорить, петь, танцевать.

В мюзикле «Хористки» (1947) Мерилин сыграла бедную девушку Пегги Мартин, восходящей к вершине славы. Несмотря на лестные отзывы Монро была вновь уволена. Все дело в том, что она отказалась стать любовницей шефа студии Гарри Кона…

Мерилин появляется в фильме братьев Маркс «В любви счастлив», а затем, благодаря покровительству влиятельнейшего Джонни Хайда, получает роль в «Асфальтовых джунглях». Перед смертью Хайд обеспечил Монро новым контрактом с компанией «XX век – Фокс». На сей раз ей гарантировалось 500 долларов в неделю. Контракт заключался на семь лет и предусматривал постепенное повышение гонорара до 1500 долларов в неделю.

Картина Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли» вышла на экраны в июне 1950 года. Монро в роли любовницы стареющего преступника отметили обозреватели «Нью-Йорк пост» и «Геральд трибьюн». «Таймс» назвал игру Монро безупречной. Но в жизни актрисы мало что изменилось. Она по-прежнему снималась в эпизодах, причем чаще всего Мерилин создавала образы этаких воздушных созданий, которые по-своему чистосердечны и милы, пленяют мужчин, поют и танцуют.

В 1951 году она записалась на вечерний факультет Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, остановив свой выбор на литературе и искусствоведении. Дополнительно она стала брать уроки у Михаила Чехова, одного из основателей системы Станиславского.

В начале пятидесятых годов в амплуа Мерилин Монро обозначился поворот: из нее стали делать комическую вамп. Именно в этом ключе она играла роль развращенной красотки в картине Генри Хатауэя «Ниагара» (1952). Мерилин оказалась демоническим синтезом «роковой женщины» типа Марлен Дитрих и секс-бомбы под стать Рите Хейуорд.

Успех Мерилин Монро в «Ниагаре» превзошел все ожидания. 4 октября 1952 года Монро тайно оформила брак в Мексике с начинающим кинопродюсером Робертом Слетцером. Сразу по возвращении в Голливуд они были вызваны к главе студии Зануку, заявившему: «Мы готовим Мерилин для миллионов мужчин. Мы вложили в нее колоссальные деньги. По контракту она не имеет права быть женой неизвестного человека…» И огорченные молодожены поспешили обратно в Мексику, где, подкупив юриста, уговорили его уничтожить брачное свидетельство.

В том же году угадавший ее комедийное дарование Хоукс снимает классический мюзикл «Джентльмены предпочитают блондинок» – пение, танцы, супершоу, над Мэрилин – флер аморальности: песня «Деньги – друг девушки» облетает Америку. Ее героиня – охотница за богатыми мужчинами. И еще: Монро пока что отлично вписывается в концепцию «срепетированной реальности», ключевую для Голливуда.

Этот заметный мюзикл 1950-х годов принес Мерилин огромный успех, хотя ей заплатили только 18 тысяч долларов, тогда как гонорар ее партнерши Джейн Рассел составил 100 тысяч долларов.

Мерилин Монро, или просто М.М., превращалась в секс-символ Америки. «Сексуальность привлекательна, только когда она естественна и спонтанна. Все мы рождаемся сексуальными существами, но жаль, очень жаль, что многие из нас разрушают и презирают этот естественный дар природы…» – говорила она. Знаменитый фотограф Берт Штерн писал об актрисе: «…Мерилин Монро – фантазия. Если бы она перестала двигаться, ее красота пропала бы. Когда я снимал ее, было такое ощущение, что фотографирую свет. Мерилин излучала силу. Она была как ветер, как комета. Она была богиня».

И все-таки Мерилин мечтала о другом: «Я хочу расти и развиваться, и играть серьезные драматические роли».

В фильме Негулеско «Выйти замуж за миллионера» (1953) Монро предстала в образе близорукой девушки, которая из кокетства не носит очков и то и дело попадает в забавные ситуации. Ее партнершами были знаменитости – Бетти Грейбл и Лорен Бейкол.

Позднее режиссер поведал: «Во время съемок она полусерьезно-полушутя приходила на съемочную площадку в 16 часов вместо 10 часов утра. При этом говорила, что не могла найти съемочный павильон. И это после восьми лет работы на студии! „Это не я опаздываю… Это опаздывают другие“, – защищалась М.М. Временами она не являлась по три дня, была груба и агрессивна, не со мной, а в отношении персонала, который не мог ей возражать. Порой у нее были трудности с текстом… Были и трудности с самой собой. Но когда она брала себя в руки, когда

„раскручивалась“, то была чудесной. А какое у нее в эти минуты было чувство диалога. Она распространяла вокруг себя ауру вдохновенной актрисы. Такую атмосферу мало кто был в состоянии сотворить. Такой, возможно, могла быть лишь Грета Гарбо…»

Год 1954-й – вестерн Отто Преминджера «Река, откуда нет возврата», а также выход замуж за знаменитого бейсболиста Джо Ди Маджо.

Однако и этот брак не принес ей счастья. «Я верила в наш брак с Джо… В нашу любовь, в нашу обоюдную теплоту и во взаимопонимание. Между прочим, все закончилось взаимным отчуждением и равнодушием». Через девять месяцев они развелись. Потерянный Ди Маджо произнес: «Я хочу быть похороненным с моей единственной и последней женщиной…» По завещанию, и после его смерти на могилу Мерилин Монро будут ложиться свежие цветы, которые так любила «богиня экрана»…

В 1954 году Монро снялась у режиссера Билли Уайлдера в фильме «Зуд на седьмом году». Ее героиня – воплощение добропорядочности, зато в глазах ухаживающего за ней сорокалетнего соседа (Том Иуэлл) – настоящая секс-бомба…

Монро начала заниматься у Ли Страсберга, основателя знаменитой Актерской студии в Нью-Йорке. Любопытно, что все свое личное имущество Мерилин завещала учителю. Страсберг же говорил: «Я работал с сотнями и сотнями актеров и актрис, среди них есть только двое, которые возвышаются надо всеми остальными. Номер один – Марлон Брандо, и Мерилин Монро – номер два».

В конце 1955 года студия «Мерилин Монро Продакшнз» начала переговоры с «XX век – Фокс» о восьмимиллионном контракте, рассчитанном на семь лет. За это время предполагалось снять четыре фильма с участием Монро.

24 февраля 1956 года актриса с триумфом прилетела в Голливуд. Черное закрытое платье и норковое манто в руках придавали ей неотразимо изысканный блеск. Кто-то протянул ей дюжину роз. Она с улыбкой швырнула цветы в толпу. Этот жест вызвал в толпе взрыв восторга.

Перед съемками в новом фильме Джошуа Логана М.М. впервые проявила симптомы примадонны, придирчиво выбирая партнера. «Автобусная остановка» (1956) была рассчитана специально на Мерилин, многоплановый характер певички Чери, ищущей лучшей доли, уже изрядно побитой жизнью и расцветающей от любви мальчишки-ковбоя, укротившего укротительницу. «Я и не подозревал, что она обладала таким ослепительным талантом, – вспоминает Логан. – С ней режиссура оправдывала себя. Когда она произносила текст, с ее лицом, кожей, волосами и телом творились такие потрясающие вещи, что она – не побоюсь показаться банальным – вдохновляла. Я загорался, и все мои мысли занимала только ее игра…»

Совершенно иного плана была развлекательная картина «Принц и хористка» (1957). Мерилин была, по мнению режиссера и актера сэра Лоренса Оливье, «гениальная комедиантка, а следовательно и чрезвычайно хорошая актриса». Но четыре месяца работы с М.М. превратились для него в сущий ад. Монро постоянно опаздывала,

капризничала, приходилось снимать по тридцать дублей, чтобы добиться нужной интонации. Когда же фильм вышел на экраны, большинство критиков отнеслось к нему благосклонно. Монро выглядела настолько убедительно и неотразимо, что невозможно было догадаться о душевных муках, ценой которых это достигалось; она излучала с экрана ей одной присущую притягательную силу, неудачно названную «зовом плоти».

В конце июня 1956 года Мерилин вышла замуж за писателя Артура Миллера, с которым познакомились пять лет назад на коктейле в Голливуде. Монро было приятно находиться рядом с такой знаменитостью: драматурга постоянно окружали умные и авторитетные в обществе люди. Она с наслаждением играла роль хозяйки дома. Огорчало одно: все ее попытки родить ребенка заканчивались неудачно. Однажды Артур Миллер, понимая, что ее преследует страх одиночества, произнес: «Ты самая грустная девушка из тех, кого я знаю… Вряд ли среди актрис твоей величины есть похожая на тебя».

В начале июня 1958 года Монро приехала в Лос-Анджелес, где начинались съемки фильма «Некоторые любят погорячее» («В джазе только девушки»). Она исполняла роль певицы в джазе. Во время работы М.М. была постоянно взвинчена и устраивала долгие истерики. Фраза, состоявшая из трех слов, требовала порой не менее шестидесяти пяти дублей. Ее «раздражителем» был актер Тони Кертис, в которого героиня по ходу фильма влюблялась. Мерилин Монро совершенно не воспринимала голливудского красавца… Она ничего не могла поделать с собой, и съемки картины часто приостанавливались. Все ждали, когда М.М. успокоится. 15 сентября Мерилин посетила больницу «Ливанские кедры» для обследования и задержалась там на три дня. Она страдала от нервного истощения.

Когда работа над фильмом завершилась, Уайлдер заявил: "Я единственный режиссер, поставивший с Монро целых два фильма. Справедливость требует, чтобы Гильдия режиссеров ходатайствовала о награждении меня орденом «Пурпурное сердце». Артур Миллер потребовал публичного извинения за его слова, но Уайлдеру удалось от этого уклониться. Правда, через несколько лет режиссер говорил о Монро другое: «Как комедийная актриса с ее острым чувством комического диалога она была просто гениальна. Это был дар от Бога».

В апреле, мае и июне 1959 года фильм «Некоторые любят погорячее» находился на вершине популярности. К концу 1960 года чистая прибыль от его проката составила 18 миллионов долларов. Это был настоящий триумф М.М.

Но профессиональный успех совпал с личной трагедией. Мерилин в очередной раз пришлось отказаться от надежды стать матерью…

Режиссер Джордж Кьюкор долгое время не мог найти актера на ведущую роль в картине с участием Монро «Займемся любовью» (1960). Все знаменитости – Кэри Грант, Рок Хадсон, Грегори Пек, Юл Бриннер – под тем или иным предлогом отказывались участвовать в съемках. И когда режиссер уже начал паниковать, на выручку пришел европейский знакомец Миллера – Ив Монтан. Вместе с женой Симоной Синьоре он приехал в Нью-Йорк с концертами.

Мерилин в дуэте с Ивом Монтаном. Актеры раздвигают рамки банального замысла (миллионер выдает себя за бедного артиста, чтобы покорить сердце своей избранницы). Завораживающий, медленно втягивающий ритм человеческих отношений, на наших глазах – подлинная страсть.

Во время работы с Ивом на съемочной площадке и в жизни Монро была собранной, тихой, уступчивой. В обаятельном французе М.М. нашла то, что женщины называют «мужчина моей мечты». Съемки картины «Давай займемся любовью» (в Европе она шла под названием «Миллиардер») ни разу не были сорваны. Она провела их на одном дыхании. Мерилин отличилась прекрасным исполнением песенно-танцевальных номеров.

Роман с Ивом развивался стремительно. «Это естественно, – говорила Монро, – мы созданы друг для друга. Артуру нужны интеллектуалки, с которыми он мог бы беседовать. Вроде Симоны. А Иву нужна я».

Но дело обернулось самым худшим образом. «Он пытался быть милосердным. Он целовал меня. Но он сказал, что идея оставить Симону… смешна. Так и сказал: смешна. Он еще сказал, что надеется, что мне было с ним хорошо и что он „приятно провел со мной время“. Я, я любила его, а он „приятно провел время“! Так всегда: я вечно чего-то жду и что получаю в итоге – дерьмо! дерьмо! дерьмо!»

Следующий фильм, «Неприкаянные», оказался для М.М. последним. Роль Розалин Тейбер была написана Артуром Миллером специально для нее. Это история прелестной, но несчастной женщины с тонкой душевной организацией, страдающей от внутренних противоречий подобно самой Мерилин. По ходу действия героиня фильма едет в город Рено, чтобы получить развод. Монро играла вместе с «королем актеров» Кларком Гейблом, которого когда-то называла своим отцом.

Работа над картиной продвигалась медленно. Мерилин поглощала мощные дозы нембутала и по утрам никак не могла растормозиться. Опоздав на съемочную площадку часа на два, она требовала внимания Миллера, пресс-агента, своего педагога Полы Страсберг, двух парикмахерш, гримера, косметички, дублерши, массажиста, секретарши, гардеробщицы, портнихи и горничной. Потом бежала к Кларку и извинялась за опоздание. Он нежно обнимал ее, приговаривая: «Ты нисколько не опоздала, солнышко», – а потом каким-то одному ему ведомым способом убеждал ее в том, что все ее проблемы яйца выеденного не стоят.

Кроме необязательности М.М. дело тормозило маниакальное стремление Джона Хьюстона снимать каждый эпизод как идеальный. Когда наконец отсняли три четверти материала, во время очередного дубля Мерилин внезапно упала в обморок. Лечащий врач потребовал госпитализации и длительного отдыха. В печати мелькнуло упоминание о консультации психиатра. (Впервые Монро обратилась в психиатрическую клинику в 1954 году.)

Болезнь кинозвезды оживила старые сплетни и слухи. Высказывалось предположение, что недуг спровоцировали осложнения в отношениях Мерилин Монро и Артура Миллера. А в сентябре газеты сообщили: М.М. выбрала адвоката для ведения бракоразводного процесса.

В октябре 1960 года закончились съемки «Неприкаянных». Мерилин и Артур возвратились в Нью-Йорк. На разных самолетах. Много лет спустя Миллер скажет: «В „Неприкаянных“ ее игра как драматической актрисы была бесподобна, но я не уверен в том, что результат стоил всей этой муки, всего этого страдания. Он не стоил ничего». 20 января 1961 года Монро и Миллер оформили развод.

«Неприкаянные» почти не привлекли к себе внимания прессы, хотя Кларк Гейбл заметил, что работа с Мерилин сделал этот фильм одним из лучших в его творческой биографии. В то же время газетчики с готовностью откликнулись на известие, что Мерилин Монро тайно проходит лечение в психиатрической больнице Пейн Уитни в Нью-Йорке, скрываясь под именем Фей Миллер.

Поклонники М.М. с глубоким огорчением узнали, что их богиня тяжело больна. Одна из газет процитировала слова ее доктора: «У мисс Монро нет никаких симптомов шизофрении, как об этом говорят. Она просто немного переутомилась, делая несколько фильмов в год и пережив три развода. Я уверен, что с нашей помощью она очень скоро поправится».

Выписавшись из клиники, Мерилин вместе с Джо Ди Маджио отправилась на отдых во Флориду, затем – через Голливуд – в Лас-Вегас, чтобы принять участие в шоу Фрэнка Синатры, с которым ее связывала близкая дружба. «Я чувствую себя гораздо счастливее, – говорила она, – а главное – свободнее». Но вскоре после того как М.М. отпраздновала свое 35-летие, «скорая помощь» вновь доставила ее в больницу. В четвертый раз за пять месяцев.

Подлечившись, она сразу же начала переговоры со студией «XX век – Фокс» о семилетнем контракте. Ей предлагали всего 100 тысяч за фильм, в то время как Элизабет Тейлор получила за «Клеопатру» миллион. Надежды на новый контракт не оправдались: на съемках картины «Так больше нельзя» (другое название: «Что-то должно случиться») она явно не показала должного прилежания, и студия уволила актрису, разорвав с ней отношения.

Монро к этому времени уже злоупотребляла алкоголем и сильнодействующими лекарствами. Она впала в глубокую депрессию. 5 августа 1962 года Мерилин ушла из жизни. Известие о смерти тридцатишестилетней суперзвезды шокировало не только Голливуд и всю Америку, но и весь мир, любящий красоту и талант.

Менее чем через девять дней после смерти окружной прокурор Теодор Керфи выдвинул официальную версию «возможного самоубийства». Он обосновал свое заключение данными экспертизы, проведенной токсикологами и психиатрами.

Однако многие близко знавшие Мерилин люди, в том числе писатель Норман Мейлер, актер Марлон Брандо, журналист Роберт Слэтцер, были уверены, что ее смерть – не самоубийство.

Вскоре пошли слухи о том, что в деле замешаны братья Кеннеди – президент Соединенных Штатов Джон Ф. Кеннеди и его брат, сенатор Роберт Ф. Кеннеди. Речь шла о возможном заговоре с участием секретных служб, имевшем целью убийство кинозвезды, находившейся с обоими в скандальной связи и знавшей многие секреты. Мерилин действительно

была любовницей Джона Кеннеди и восхищалась им. В последний раз она появилась перед публикой 19 мая 1962 года на грандиозном шоу, посвященном дню рождения президента, и проникновенно спела «Happy Birthday»…

Тайна ее смерти по-прежнему остается нераскрытой и продолжает волновать, интриговать, вызывать вопросы.

«Голливуд – это место, где тебе заплатят тысячу долларов за поцелуй и ни пенса не дадут за твою душу. Я это знаю потому, что слишком часто отвергала первое предложение, а моя душа не продается…» – говорила актриса.

Мерилин Монро снялась в 31 фильме, которые принесли 43 миллиона долларов прибыли, что сегодня означает несколько сотен миллионов… Но вот что удивительно: на родине она не получила ни одного приза! Единственной наградой стала статуэтка «Давид» Донателло, который ей вручили итальянцы за роль в картине «Принц и хористка»…

ЛЕОНОВ ЕВГЕНИЙ ПАВЛОВИЧ
(1926—1994)

Российский актер. Роли в театре: Лариосик («Дни Турбиных»), Креон («Антигона»), Иванов («Иванов»), Тевье-молочник («Поминальная молитва») и др. Снимался в фильмах: «Полосатый рейс», «Тридцать три», «Белорусский вокзал», «Премия», «Старший сын», «Осенний марафон», «Убить дракона» и др.

Евгений Леонов родился 2 сентября 1926 года в Москве. Родители его работали на авиазаводе: Павел Васильевич – инженером, Анна Ильинична – табельщицей. Леонов-старший много рассказывал сыновьям о самолетах, знаменитых конструкторах, так что мальчишки готовились стать летчиками. Семья жила скромно, занимая на четверых две небольшие комнаты в коммунальной квартире.

Окончив школу, Женя устроился на авиазавод учеником токаря. Много лет спустя он писал: «Запомнил я какую-то сценку Ивана Горбунова, был такой актер и писатель в прошлом веке, и мне страстно захотелось ее кому-то пересказать. Слушатели нашлись в цехе, где я работал. Смеялись от души. Может быть, там, на заводе, родилась у меня мечта стать актером».

В 1943 году Евгений поступил в Авиационный техникум им. С. Орджоникидзе. Но интерес к театру все-таки победил: выдержав экзамен, он перевелся в Московское театральное училище. Леонов учился увлеченно, пропадая на студии с восьми утра до часу ночи. Он всегда с благодарностью вспоминал своих учителей Е.М. Шереметьеву и А.А. Гончарова.

После училища Леонов работал в Театре Дзержинского, а с 1948-го – в Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского. Как актер массовки он получал мизерную зарплату, что приводило его в отчаяние. «В театре, когда я еще на сцену не выходил, ничего не играл, бегал в массовках, тоже помню щемящее чувство тоски, неуверенности».

И в кино он начинал с массовых сцен. В 1951 году Леонов появился в эпизодической роли кока в фильме Немоляева «Морской охотник». Прошло

еще три года, прежде чем Леонов получил две запоминающиеся роли: в картинах Хейфица «Дело Румянцева» и Столпера «Дорога». «Я никогда не забуду доброе лицо, добрые глаза Виталия Доронина, с которым я снимался в фильме „Дорога“, – вспоминал Леонов. – Я, наверное, чего-то не умел, но там я из себя выходил, фантазировал, а Доронин поддерживал, и действительно, иногда снимали, как я предлагал. Там подобралась удивительная компания, что для меня, молодого актера, для мальчишки, имело большое значение: на свете есть такие хорошие, такие доброжелательные люди… И в „Деле Румянцева“ была какая-то особая, дружеская атмосфера, когда хотелось сделать больше, чем ты умеешь… Обе роли были сложными и интересными, так как на первых порах в кинематографе, да и в театре, меня признавали только как лирико-комедийного актера и роли предлагали похожие одна на другую».

В середине 1950-х годов в Театр имени Станиславского на должность главного режиссера пришел Михаил Яншин. Но в жизни Леонова ничего не менялось. Он уже подумывал уйти из театра, как Яншин неожиданно назначил его на роль Лариосика в спектакле «Дни Турбиных» М. Булгакова. В процессе работе над этой ролью молодой актер пришел к выводу, что искусство простоты – самое трудное искусство. «Я тогда понял, – рассказывал Леонов, – что Яншин все пропускал через правду». Тридцать раз на репетиции он выходил, чтобы сказать: «Вот я приехал», – но режиссер был все недоволен…

«Есть роли, вернее характеры, которые что-то решают для актера на всю жизнь, – продолжал Леонов. – Таким для меня был и остается этот смешной кузен из Житомира. Вы себе не можете представить, как дорого он мне дался, хотя я сыграл его едва ли не тысячу раз, но каждый раз словно дебют. Может быть, так и надо – ставить под сомнение себя, свои возможности, каждый раз начинать с нуля и плакать по ночам от горя, что бездарен, идти на спектакль, волноваться и никогда ни в чем не быть уверенным».

В 1957 году во время гастролей в Свердловске (Екатеринбурге) Леонов познакомился со своей будущей женой. Ванда Стоилова училась в музыкально-педагогическом училище. Несколько месяцев они переписывались, прежде чем девушка переехала в Москву, где поступила на театроведческое отделение ГИТИСа. В 1959 году у Леоновых родился сын Андрей.

В это время глава семьи находился на съемках фильма «Полосатый рейс» в Ленинграде. В родном театре он не имел дублеров и почти месяц курсировал по маршруту Москва – Ленинград. Сыграв в картине режиссера Фетина незадачливого «укротителя» буфетчика Шулейкина, Леонов сразу стал всенародным любимцем.

«До „Полосатого рейса“ Леонов сыграл немало комедийных ролей, – пишет биограф Нинель Исмаилова, – и все его герои были заразительно смешны: и наивный ленивец милиционер Сердюков в фильме „Улица полна неожиданностей“, и придурковатый Кристи в спектакле „Ученик дьявола“, и нелепый в своем энтузиазме завхоз в фильме „Не имей сто рублей“, и уморительный Федя в „Повести о молодоженах“, и Саша Смирнов в фильме „Произведение искусства“. Леоновские персонажи, сценические и экранные, вызывали смех в зрительном зале при первом своем появлении.

И каждая из этих работ открывала какую-то грань комедийного дарования артиста. Но „Полосатый рейс“ вобрал все разнообразие комедийных красок; здесь мы впервые увидели, что Леонов – буф, эксцентрик, и при этом гротеск он умеет соединять с правдой характера».

После «Полосатого рейса» у Леонова появляется масса заманчивых предложений. В 1962 году его даже пригласили играть в оперетте «Черемушки», экранизации произведения Д. Шостаковича.

Леонов уже считался актером комедии, когда режиссер Фетин пригласил его на роль донского казака Якова Шибалка в экранизации рассказов М. Шолохова «Шибалково семя» и «Родинка». Леонов сначала не соглашался, да и худсовет «Ленфильма» был против его кандидатуры, но Фетин пошел на риск и победил. Фильм «Донская повесть» (1964) на Международном кинофестивале в Нью-Дели получил почетный приз, а Леонов был удостоен приза «Серебряный павлин» как лучший исполнитель мужской роли.

В 1966 году Москва увидела Леонова в роли царя Фив Креона в пьесе Ануя «Антигона». Эту интеллектуальную драму ставил Борис Львов-Анохин.

Для театра «Антигона» была серьезным испытанием, и труппа его выдержала с честью. Как вспоминает сам Леонов: «Успех был большой. Какой-то обвал газетно-журнальный, писали так много и хорошо, интересно, что мы удивлялись».

Львов-Анохин рассказывал: «…Не риторика, не злодейство, не царственность Креона нужны были мне, а именно его житейская неопровержимость и оснащенность. Именно то, что называется житейской мудростью, и сыграл Леонов – с горьким и убедительным юмором, и даже добротой, и теплотой, и с тем, что этот человек манит к какому-то житейскому уюту, и больше – к счастью, к радостям человеческим».

Многие, увидев Евгения Леонова в роли Креона, говорили, что он открылся для них как артист огромного диапазона.

За все время работы в Театре имени Станиславского он не сорвал ни одного спектакля. Как он сам вспоминал позднее: «Болел я, с воспалением легких играл, падал на сцене, камфору вкалывали на спектакле. Однажды в Ленинграде „Дни Турбиных“ с температурой сорок играл. Но спектакли из-за меня не отменяли».

Леонов продолжает успешно работать в жанре комедии: в фильме Эльдара Рязанова «Зигзаг удачи» (1969), где он сыграл роль скромного фотографа Орешникова, ставшего обладателем счастливого лотерейного билета, в сатирической картине Георгия Данелия «Тридцать три» (1965).

Во время съемок в картине «Чайковский» (1969) Леонов впервые в жизни побывал в Англии и Франции, причем во Франции прожил почти месяц. Но уже через 15 дней его потянуло в Москву… На отдых Евгений Павлович обычно отправлялся с женой и сыном в подмосковную деревню Давыдково, где жила многочисленная родня матери. «Я не рыбачу и не охочусь, – говорил он, – просто хожу, дышу, думаю и вспоминаю».

В Театре имени Станиславского Леонов проработал 21 год и сыграл 34 роли. В 1969 году он перешел в Театр имени Маяковского.

После того как голосом Леонова заговорил мультипликационный медвежонок Винни-Пух, он стал любимцем детворы. В дальнейшем еще не

раз герои мультфильмов будут говорить и петь его голосом.

В 1970-х годах Евгений Леонов снялся в целом ряде картин, ставших классикой российского кино.

В «Джентльменах удачи» (режиссер А. Серый) он сыграл сразу двух персонажей: вора-рецидивиста по кличке Доцент и директора детсада Трошкина, милого, доброго человека. В 1972 году картина вышла на широкий экран и сразу же побила все рекорды популярности. Как отмечали критики, Леонов опирался в этой работе не только на мастерство и тонкое умение пользоваться всем арсеналом своих актерских данных, но больше – на истинность переживаний, на достоверность эмоций.

Этапным в творческой биографии артиста стал фильм «Белорусский вокзал» А. Смирнова. Леонов играл простого слесаря, одного из боевых друзей. «Счастьем была роль Ивана Приходько в фильме „Белорусский вокзал“, – отмечал актер. – Это добрый, мягкий, чистый человек, умеющий всегда быть прямым и честным. Он сумел сохранить открытые на войне истины, не разменять, не потерять их на дорогах жизни… В нем огромный запас человеческой прочности. Вот он и с виду вроде неказистый, и ничего такого в жизни не добился – обыкновенный слесарь, как это говорится, „маленький человечек“. А на проверку получается большой. Потому что мудр своей добротой, доброжелательностью к людям и очень скромен по отношению к себе».

Среди удачных фильмов Леонова этого периода: «Карусель» (1970), «Совсем пропащий» (1973), «Премия» (1974),"Афоня" (1975), «Легенда о Тиле» (1977), «Женитьба» (1978), телефильмы «Большая перемена» (1973), «Старший сын» (1975), «Дуэнья» (1978), «Обыкновенное чудо» (1978).

Одна из самых ярких и значительных работ актера – роль Сарафанова в телефильме Виталия Мельникова «Старший сын». «Чудак, способный только любить и верить, верить и любить, скромный кларнетист, всю жизнь сочиняющий ораторию „Все люди братья“, Леонов – Сарафанов своим простодушием и добротой буквально потрясает», – пишет биограф Исмаилова.

В 1974 году Леонов ушел из Театра имени Маяковского. Ушел, несмотря на то что блистательно играл Ванюшина в пьесе С. Найденова, Нарокова в «Талантах и поклонниках» А. Островского, Санчо Панса в мюзикле «Человек из Ламанчи» Д. Вассермана и Д. Дэриона…

«Дети Ванюшина» были леоновским триумфом. «Интересно, что первоначально эту роль должен был играть знаменитый Свердлин, – говорил режиссер Андрей Гончаров. – А я задумал совсем другое решение, где была нужна принципиально иная актерская индивидуальность. Мне виделся трагифарс о том, как невежество и слабость духа губят семью. Я воображал, как бегает по сцене-дому беспомощный глава семьи и истошно кричит: „Свистать всех наверх!“ Это мог сыграть только Женя».

Леонов воплотил все надежды режиссера, и когда ушел из театра, спектакль был снят – замены ему быть не могло.

И еще в одной роли Гончаров хотел видеть только Леонова – в роли Санчо Панса. «Женя вступил в соревнование с крупнейшими актерами мира, которые играли на сцене и на экране эту роль. Признаюсь, ничего подобного сыгранному Леоновым я не видел и не вижу до сих пор». Санчо Панса Леонова был вроде и смешной, но добрый, во всем помогающий Дон

Кихоту.

В то время Евгений Павлович много времени уделял кино, и режиссеру приходилось месяцами ждать его на репетиции. Терпение Гончарова в конце концов лопнуло. И Леонов ушел в Театр имени Ленинского комсомола.

Его первой большой работой у Марка Захарова была роль Иванова в пьесе Чехова. «Иванов являлся публике разноликим: гордым героем, обличителем и жалким, изжившим себя человеком. Леонов не старается приукрасить, возвеличить Иванова, но внутренне он берет его под защиту. Его Иванов без вины виноватый», – пишет Исмаилова.

Евгений Павлович обожал Чехова, «этого великого открывателя добра в человеческих душах». Его первой чеховской ролью был Нюхин в фильме Швейцера «Карусель». «Смех и слезы, натуральность и гротеск – отсюда и рождается трагикомедия, – отмечал Леонов. – Нюхин – одна из немногих ролей, которые мне самому интересно смотреть».

В 1978 году Леонову было присвоено звание народного артиста СССР. Он пользовался невероятной популярностью. «Мы были на гастролях, по-моему, в Саратове, – рассказывает актер Александр Збруев. – И я помню – мы шли с ним по улице на какой-то концерт. Мы шли, и параллельно ехал трамвай. И вдруг трамвай встал. Не на остановке. И все пассажиры в открытые окна вылезали и кричали: „Леонов! Леонов! Леонов! Леонов!!!“ Евгений Павлович шел потихонечку и так же потихонечку за ним следовал трамвай. Мы повернули за угол, и как не случилось катастрофы – неизвестно: у вагоновожатой явно было намерение поехать за ним, независимо от того, есть рельсы или нет».

Леонов всегда был готов помочь коллегам по театру, за что его прозвали «наш хлопотун». Он отправлялся в высокие инстанции и «выбивал» квартиры и новые ставки для своих коллег, просил стройматериалы для театра, деньги на ремонт. Евгений Павлович был внешне застенчив, меланхоличен и вместе с тем всегда готов для самых смелых и неожиданных поступков.

В 1980-е годы Леонов снялся сразу в трех фильмах Георгия Данелия: «Осенний марафон» (1980), «Слезы капали» (1983) и «Кин-дза-дза» (1986). А также в картине Марка Захарова «Убить дракона» (1988).

«Осенний марафон» собрал массу призов на кинофестивалях – в Сан-Себастьяне (Леонову там же была вручена премия за лучшую мужскую роль), в Душанбе и Хамрусе. Сам же Евгений Павлович был в восторге от работы Басилашвили в роли Бузыкина: «Смешно даже, что в Италии „Осенний марафон“ принес премию за лучшее исполнение мужской роли мне, а не Басилашвили. Я-то там обыкновенный. Какой всегда у Данелия, – осмысленный чуть шире фабулы эпизод, и никакой новости».

Леонов сыграл немало эпизодических ролей, и всегда эпизод в его исполнении приобретал необыкновенную ценность для всего художественного спектакля или фильма.

В театре Леонов исполнял роли: Отца в пьесе «Вор» В. Мысливского, проштрафившегося партийного руководителя в «Диктатуре совести», крестьянского ходока в пьесе «Синие кони на красной траве» М. Шатрова. В «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского Леонов, по

мнению режиссера Захарова, "сумел создать своего рода энциклопедию «номенклатурного негодяя».

Летом 1988 года театр со спектаклем «Диктатура совести» приехал на три дня в Гамбург, на театральный фестиваль. Здесь Евгений Павлович почувствовал себя плохо. Инфаркт. После операции на сердце он пролежал в коме 16 суток.

Реабилитационный период у Леонова занял ровно четыре месяца. Больше лечиться он не захотел, так как мечтал выйти на сцену в роли Тевье-молочника в «Поминальной молитве» Г. Горина. Мудрость героя пьесы – прежде всего в юморе и доброте. Премьера превратилась в настоящий триумф актера. Вместе с Евгением Павловичем на сцене был его сын Андрей, игравший деревенского писаря Федю. По окончании спектакля долго не смолкали аплодисменты, сцена утопала в цветах…

«Счастье – это когда тебя понимают, – когда-то писал Леонов своему сыну. – Я желаю тебе этого счастья. Когда у незнакомого и родного человека – зрителя – блеснут на глазах слезы или у кого-то вырвется „браво“, ты узнаешь, что такое театр и зачем связал с театром своюжизнь».

В 1990-е годы он снялся только в двух комедиях: у Данелия в «Паспорте» (1990) и у Щеголева в «Американском дедушке» (1993).

29 января 1994 года Евгений Павлович Леонов ушел из жизни. Вечером того рокового дня в Ленкоме должен был состояться спектакль «Поминальная молитва» с Леоновым в главной роли. Спектакль отменили. Потрясенные зрители не возвратили билеты в кассу. С зажженными свечами они несколько часов простояли у входа в театр…

УЛЬЯНОВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ
(р. 1927)

Российский актер. С 1950 г. – в Театре им. Вахтангова, с 1987 г. – его художественный руководитель. Среди ролей: Рогожин («Идиот»), Сергей («Иркутская история»), Виктор («Варшавская мелодия»), Ричард III («Ричард III»). Снимался в фильмах: «Председатель», «Братья Карамазовы», «Бег», «Тема», «Частная жизнь», «Освобождение», «Ворошиловский стрелок» и др.

Михаил Ульянов родился 20 ноября 1927 года в селе Бергамак Муромцевского района Омской области. Большая часть его детства прошла в городке Тара, где отец, Александр Андреевич, возглавлял деревообрабатывающую артель. В школе Михаил из всех предметов больше всего любил литературу.

В августе 1941-го Ульянов-старший ушел на фронт. Его жена, Елизавета Михайловна, осталась одна с сыном и дочерью Маргаритой. В Тару стали прибывать эвакуированные. В избе Ульяновых поселились еще две семьи. Жили бедно, но дружно.

В городок приехали артисты из львовского театра имени М. Заньковецкой. Михаил любил смотреть их спектакли, а когда режиссер театра Евгений Просветов организовал студию, он стал ее активным участником. Именно Просветов посоветовал Ульянову продолжить актерскую учебу в Омске.

После двух лет занятий в Омской театральной студии, где его наставником был замечательный педагог Михаил Илловайский, Ульянов в

августе 1946 года отправился в Москву. Он безуспешно пытался поступить в Театральное училище имени Щепкина и городское театральное училище. Михаил не знал, что делать дальше, как вдруг встретил на улице бывшего омского студийца. Тот посоветовал ему сдать документы в театральное училище имени Щукина при вахтанговском театре. Ульянов успешно выдержал экзамены и был принят на курс Л. Шихматова и В. Львовой.

Он никогда не забывал, с чего начинал: и комнату на шестерых в общежитии на Трифоновке, и материнское сало, присылаемое раз в год; и то, что все они были постоянно «недоевши» и делились тем, что имели. Юноши щукинского набора 1946 года не были святыми: дурили, хулиганили, грешили, но и учились, страстно, увлеченно.

После окончания училища в 1950 году Ульянов был принят в труппу Театра имени Вахтангова. Будучи студентом, он уже выступал на сцене прославленного театра: в спектакле «Крепость на Волге» Михаил заменял заболевшего исполнителя роли революционера С.М. Кирова.

С актрисой Аллой Парфаньяк Ульянов был знаком еще по Щукинскому училищу, но поженились они только в 1959 году, а в следующем году у них родилась дочь Елена.

В 1955 году в спектакле «Человек с ружьем» Ульянов впервые играл роль Ленина. В нем была характерность щукинского уровня. Впоследствии Михаил Ульянов создаст образы Сталина и Ворошилова.

Среди его первых ролей, отмеченных критикой: Костя Белоус («Город на заре», 1957), Рогожин («Идиот», 1958), Сергей Серегин («Иркутская история», 1959), Виктор («Варшавская мелодия», 1961).

Л. Гроссман в газете «Вечерняя Москва» за 1958 год писал: «Есть подлинная экспрессивность Достоевского в сценическом воплощении Парфена Рогожина артистом Михаилом Ульяновым: фанатизм страсти, ширь характера, ревность до преступления. „Миллионер в тулупе“, он сохраняет в своем говоре, помыслах, повадке размашистые простонародные черты. Верно переданы огненные глаза, „наглая и даже злая улыбка“ и при этом „что-то страстное до страдания“. В первой же встрече с Мышкиным раскрывается нараспашку его горячая и мрачная душа». Любопытно, что другого героя Ульянова, Серегина из «Иркутской истории», критика назвала сибирским князем Мышкиным. Актера хвалили за жизненность типа, за убедительность.

В кино Ульянов дебютировал в 1953 году, сыграв роль Якова Лаптева в фильме «Егор Булычов и другие». Он создал достоверный образ комсомольского вожака Колыванова в картине «Они были первыми» (1956).

Каждая новая работа актера – веха в его творчестве, новая ступень в развитии исполнительского мастерства. Он снимается в картинах: «Екатерина Воронина», «Стучись в любую дверь», «Шли солдаты», «Балтийское небо», «Молодо-зелено». Особенно запомнились в его исполнении геолог Каширин («Дом, в котором я живу», 1957), коммунист Кайтанов («Добровольцы», 1958), секретарь райкома Данилов («Простая история», 1960) и Бахирев («Битва в пути», 1961).

И все-таки рождение по-настоящему большого актера произошло в фильме «Председатель» (1964) А. Салтыкова.

Прочитав сценарий Ю. Нагибина, Ульянов пришел в восторг: «Его герой меня буквально поразил неповторимостью, яркостью. Это был, как

тогда выражались, положительный герой, но не тот, что взращивался на кисло-сладком подобии жизни, – дежурный образ с „отдельными недостатками“, добавленными для живости портрета, а предельно правдивый образ человека редкой цельности…»

Коренастый мужичок в кепке, потерявший на войне руку, возвращается в родные края. Его встречают разруха, нищета, голод. Егор Трубников (Ульянов) становится председателем почти развалившегося колхоза и бросается в бой за возрождение деревни. Он неистов, беспощаден, даже порой жесток, вызывает недовольство многих. Но постепенно люди начинают поддерживать его. Потому как поняли, что движут председателем не корысть и честолюбие, а боль за них за всех.

В герое Ульянова было столько правды, что зрители зачастую отождествляли Егора Трубникова с самим актером. За эту работу Михаил Александрович получил Ленинскую премию.

«Ульянов не просто замечательный артист, он выдающееся явление в нашем искусстве, – считает режиссер Марк Захаров. – Это человек, который внес в вахтанговскую школу исконно народное начало, какую-то крестьянскую мудрость, силу, жизнестойкость. Фильм „Председатель“, в котором все это окончательно материализовалось, стал значительной вехой в развитии нашей культуры, и я бы даже сказал, предтечей перестройки».

В 1960-е годы Михаила Ульянова зрители видели в фильмах: «Живые и мертвые» (1964), «Тишина» (1964), «Пока я жив» (1965), «Замерзшие молнии» (1967), «Возмездие» (1969). В 1967 году режиссер И. Пырьев пригласил его на роль Дмитрия Карамазова в экранизации романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Но в феврале 1968 года Пырьев умер, не успев закончить картину. По распоряжению руководства «Мосфильма», Михаил Ульянов и Кирилл Лавров закончили работу над картиной.

Митенька Карамазов – один из самых любимых персонажей Ульянова. «Я определил для себя главную тему роли как исступленное стремление Дмитрия понять, почему люди так плохо, так пакостно живут. Почему они так ненавидят друг друга?» Актер словно вместе со своим героем прошел все ипостаси мучающейся, ищущей души, способной на великое сострадание и великую любовь. Фильм «Братья Карамазовы» вышел на экраны страны в 1969 году. В том же году Михаил Ульянов получил звание народного артиста СССР.

Новый фильм А. Алова и В. Наумова «Бег» (1970) по мотивам произведений М. Булгакова – и новый взлет мастерства Ульянова. Бывший белогвардеец в его исполнении и смешон, и жалок, и страшноват. Но есть в Чарноте и великодушие, и горькая ироничность, и ум, и бесшабашность… Актер передает весь трагизм положения человека, оказавшегося вдали от родины и страдающего от разлуки с ней.

«Оставаясь правдивым актером, – отмечает режиссер Владимир Наумов, – он способен обострить роль до гротескного, почти символического звучания. Это то, что Федор Михайлович Достоевский называл фантастическим реализмом. Вспоминая „Бег“, я не знаю, кто еще был бы способен сделать правдивой совершенно невероятную ситуацию и не выглядеть при этом фальшиво, я бы даже сказал, театрально, в самом

плохом смысле…»

В 1972 году вышел фильм «Самый последний день», который Ульянов поставил по сценарию, написанному им совместно с Б. Васильевым. Герой картины – пожилой участковый инспектор Ковалев обладал таким запасом любви к людям, что многие зрители стали в своих письмах обращаться за помощью к актеру как к милиционеру.

Особое место в творчестве актера занимает образ маршала Георгия Константиновича Жукова. Ульянов играл легендарного полководца в многосерийной киноэпопее «Освобождение», фильмах «Слушайте на той стороне» (1971), «Выбор цели» (1974), «Солдаты свободы» (1977), «Блокада» (1975—1978), «Если враг не сдается…» (1982), «День командира дивизии» (1983), «Битва за Москву» (1985). При минимуме «игры», максимуме творческой сдержанности актером достигалась историческая достоверность персонажа. Однако сам Ульянов другого мнения: «Но я не считаю, что сыграл Жукова, – мною была изображена схема, некая знаковая фигура. На самом деле Георгий Константинович – сложнейшая, многогранная личность…»

В театре Ульянов создает целую галерею исторических персонажей: Антоний («Антоний и Клеопатра» Шекспира). Ричард III («Ричард III» Шекспира), Цезарь («Мартовские иды» Т. Уайльдера), Наполеон («Наполеон» Ф. Брукнера).

«Ричард III» – одна из вершин творчества Шекспира, и я рад, что рискнул ее одолеть, – пишет в своей книге М. Ульянов. – Роль Ричарда стала значительной среди сыгранных мной. Здесь было что играть и ради чего играть. Этот образ схватывает явление в его главнейшей сути, король Ричарда III, которого «разгадали» мы с Р.Н. Капланяном, не более чем ничтожество, ползущее во власть".

С наслаждением играл Ульянов роль Стеньки Разина в инсценировке по роману любимого писателя В. Шукшина «Я пришел дать вам волю».

В кино Ульянов чаще исполнял роли современников: колхозник Николай в «Позови меня в даль светлую» (1978), начальник стройки Ныркov в «Обратной связи» (1977), воспитатель спецшколы для несовершеннолетних Кустов в «Последнем побеге» (1981), директор предприятия Абрикосов в «Частной жизни» (1982). В одном из интервью Ульянов сказал: «Чтобы тебя услышали, необходимо пустить сердце „вразнос“. Художник должен быть неистов: надо отдать что-то большее, чем просто мастерство, импозантная внешность или „загадочный“ глаз. Что-то большее…» Для Ульянова в это «что-то большее» входит прежде всего современность образа. «Я не могу сыграть никакую роль до той поры, пока не свяжу ее с сегодняшим днем», – в этих словах актера – его творческое кредо.

На Международном кинофестивале в Венеции фильм «Частная жизнь» получил приз, а чуть позднее Государственную премию СССР.

Герой Ульянова – директор крупного предприятия Абрикосов – отправлен на пенсию. Оказалось, что жить-то вне работы он не умеет. «Человек, не видящий в жизни ничего, кроме работы, – это же инвалид!» – сказал режиссер картины Юлий Райзман на пресс-конференции в Венеции.

Итальянская «Коррьере делла сера» писала: «Эту продуманную и точную во всех отношениях картину довершает игра Михаила Ульянова, исполнителя главной роли. У него получилась сильная, решительная, прямоугольная личность, не лишенная, однако, тончайших оттенков этой сдержанной внутренней дрожи, которые делают его прекрасную и захватывающую игру похожей на игру Берта Ланкастера в фильме „Семейный портрет в интерьере“. Это он, Ульянов, задает тон, верхнее „ля“ всему действию: своими взглядами, то полными отчаяния, то суровыми, то жесткими, то растерянными, и своей особой – иногда гордой, иногда робкой – манерой взывать о помощи. Перед нами лицо старости, которая не сдается, лицо одиночества, бессознательно желаемого, но отвергаемого… Редкие фильмы бывают без ошибок. „Частная жизнь“ – один из них».

После целой серии «положительных» ролей Ульянов в фильме Н. Михалкова «Без свидетелей» (1983) сыграл роль остро сатирическую, почти гротесковую.

В 1979 году режиссер Глеб Панфилов закончил фильм «Тема», но по идеологическим соображением он выйдет на широкий экран только в 1985 году. Герой Ульянова – драматург Ким Есенин, человек, обласканный славой. Он мучительно пытается разобраться в самом себе и не может найти выход из того духовного тупика, в котором оказался. «Мне кажется, что роль Кима Есенина дала Ульянову второе дыхание, помогла преодолеть наработанные актерские приемы. Он помолодел, перестал быть мэтром», – говорит режиссер Глеб Панфилов.

Среди любимых ролей Ульянова – Тевье-молочник в телевизионном фильме по Шолом-Алейхему. Эта роль идет абсолютно вразрез всему тому, что он делал до этого. Русский актер Ульянов перевоплотился в мудрого еврейского старика, то и дело сыплющего народными пословицами, притчами и поговорками, имеющего на каждый случай жизни какую-нибудь поучительную историю, из которой видно, что унывать нечего, что все как-нибудь обойдется.

Помимо работы в кино и театре, Ульянов занимался общественной деятельностью. В 1976 году он стал членом Центральной ревизионной комиссии ЦК КПСС. Михаил Александрович был вхож в самые высокие правительственные кабинеты, общался со многими членами ЦК и Политбюро.

Ульянов – Герой Социалистического Труда (1986). «Я своих прошлых званий не стыжусь, – сказал он в одном из интервью. – Я не любитель козырять наградами, но изредка, по праздникам могу надеть ордена – хотя бы из солидарности с поколением семидесятилетних, с теми, кто и сегодня говорит мне, что мои фильмы – это их молодость…»

В бурное «перестроечное» время Ульянов возглавил Правление Союза театральных деятелей (1986) и на этом посту за десять лет успел сделать весьма много полезного, хотя его деятельность и получила неоднозначные оценки. «Я присутствовал при рождении СТД России и видел, как Михаил Александрович, сняв пиджак, выдерживал сильнейший напор бездумного радикализма, – вспоминает Марк Захаров. – Противостоя хаосу очень резких, агрессивных, разрушительных позывов и идей, он сумел объединить вокруг себя людей позитивных, способных в новых условиях созидать театральный союз». Михаил Александрович был также

секретарем Правления Союза кинематографистов СССР (1986—1987).

Большим успехом пользовался спектакль вахтанговцев «Брестский мир» (1987) по пьесе М. Шатрова, в котором Ульянов сыграл роль Ленина. Спектакль собирал полные залы во время гастролей в Буэнос-Айресе и Лондоне.

А в сентябре 1987 года, после ухода Е.Р. Симонова, Ульянову предложили должность художественного руководителя Театра имени Вахтангова. После нелегких раздумий он согласился. При этом заявил три главнейших пункта своей программы: во-первых, привлечение в театр известных режиссеров для постановки отдельных спектаклей. Во-вторых – опора на талантливую драматургию. И, в-третьих, самому спектакли не ставить.

В 1989 году Ульянов стал народным депутатом СССР. «Он сделал столько хорошего людям, – утверждает актриса Людмила Максакова. – Я сама видела, как группы фронтовиков обращались к нему, как многие люди со слезами на глазах благодарили его за то, что он сделал. Сам Ульянов прожил нелегкую жизнь, пока не добился известности. Может быть, поэтому он так чуток к чужой беде, к чужой боли. А ведь это качество очень редкое, я бы даже сказала, исчезающее».

В начале 1990-х Ульянова можно было увидеть в спектаклях «Без вины виноватые» (Шмага), «Последний день последнего царя» (Юровский) и «Принцесса Турандот» (Бригелла).

Он снялся в фильмах Ю. Кары «Мастер и Маргарита» (Понтий Пилат) и С. Соловьева «Дом под звездным небом» (ученый Башкирцев) (1993).

После того как в 1996 году Ульянов ушел с поста председателя Правления Союза театральных деятелей, он снова стал активно сниматься в кино и на телевидении.

Запомнились его актерские работы в фильмах «Сочинение ко Дню Победы» (1998) С. Урсуляка и «Ворошиловский стрелок» (1999) С. Говорухина. В первом он сыграл роль старика, бывшего летчика, взбалмошного и трогательного, чувствующего себя неуютно в новой жизни и совершающего во имя справедливости безумные проступки. Во втором – герой Ульянова столь же решительно мстит за поруганную честь своей внучки.

Михаил Александрович появляется и в телесериалах: «Досье детектива Дубровского» А. Муратова, «Зал ожидания» Д. Астрахана, «Самозванцы» К. Худякова…

«Ульянов великий актер, – говорит известный режиссер Валерий Фокин. – Он чувствует себя одинаково свободно в любых театральных жанрах – от традиционных до условных. Единственно, что ему чуждо, – это скучный бытовой театр. Помимо огромного актерского таланта Ульянов в полной мере обладает талантом человеческим. А это большой и редкий дар. В ряду людей нашей культуры второй половины XX века Михаил Александрович Ульянов занимает одно из первых мест».

ХЕПБЕРН ОДРИ
(1929—1993)

Британская актриса. Снималась в фильмах: «Римские каникулы» (премия «Оскар»), «Сабрина», «Война и мир», «История монахини», «Моя

прекрасная леди», «Как украсть миллион», «Возвращение Робин Гуда», «Всегда» и др.

Эдда Катлин Хепберн ван Хеемстра (Одри Хепберн) родилась 4 мая 1929 года в Брюсселе. Ее мать, Элла ван Хеемстра, имела титул голландской баронессы. Отец, английский банкир Виктор Джон Хепберн-Растон, был на двенадцать лет старше жены. В 1935 году, после частых ссор с женой, Хепберн-Растон покинул семью.

В девять Эдду отдали в закрытую английскую школу. Девочка училась хорошо, особенно ей нравились уроки танцев.

С началом войны баронесса с дочерью и двумя сыновьями от первого брака поселилась в своем поместье под Арнхемом.

Весной 1940 года начались пять страшных лет немецкой оккупации. Много позже Одри Хепберн скажет: «После войны я была благодарна, что осталась в живых, и поняла, что самое важное в жизни – человеческие отношения. Они гораздо важнее, чем богатство, еда, роскошь, карьера, важнее всего на свете».

Поместье ван Хеемстра было конфисковано немцами. Семья перебралась в дом на окраине Арнхема. Все чаще обед состоял из куска хлеба и салата из листьев цикория, а зимой ели даже луковицы тюльпанов. Однажды на уроке в консерватории Эдда упала в голодный обморок, и пожилой учитель танцев поделился с ней куском сыра. Элегантная худоба будущей Одри Хепберн объясняется тем, что после этих голодных лет у нее нарушился обмен веществ.

Во время оккупации Элла ван Хеемстра помогала антифашистскому подполью. Ее дочь нередко бывала связной, в туфельках она переносила секретные послания. За два месяца до освобождения Голландии немецкая полиция во время облавы схватила Эдду. Но ей удалось бежать и спрятаться в подвале. В темноте и сырости, среди крыс, пятнадцатилетняя Хепберн провела двадцать пять дней! У нее было несколько яблок и немного хлеба. И только испугавшись, что во время обстрела в подвал попадет снаряд, она пробралась домой. Эдду свалил острый приступ желтухи, а затем у нее обнаружилась астма.

После войны Элла ван Хеемстра переехала с детьми в Амстердам. Они поселились в дешевой полуподвальной квартире. Баронесса нанялась экономкой в богатую семью. Для Эдды наскребли денег на оплату занятий в балетной школе Ольги Тарасовой. В восемнадцать лет юная Хепберн снялась в эпизодической роли стюардессы в фильме «Семь уроков голландского».

Через год Эдда – которую отныне будут именовать Одри Хепберн – начала заниматься в знаменитой балетной школе Рамбер в Лондоне. Она подрабатывала секретаршей, давала уроки французского, рекламировала наряды и косметику.

Спустя несколько месяцев ей предложили место в гастрольной балетной труппе и почти одновременно – в кордебалете для участия в бродвейском мюзикле «Ботинки на пуговках». Одри понимала, что в классическом балете с ее высоким ростом (почти 168 см) больших успехов не добиться, и выбрала мюзикл.

После успешного дебюта в «Ботинках на пуговках» известный продюсер Ландо пригласил Хепберн в ревю «Соус тартар». А через год, в новом ревю «Соус пикант», он уже поручил ей небольшую роль. Одри начала брать уроки у известнейшего актера Ф. Эйлмера.

Хепберн выступала в одном из самых модных ночных клубов Лондона, когда получила эпизодическую роль продавщицы сигарет в комедии «Смех в раю» Дзампи. Но даже нескольких секунд на экране оказалось достаточно, чтобы кинокомпания «Ассошиэйтед Бритиш пикчерз» заключила с ней контракт на семь лет.

В 1951 году, когда Хепберн снималась в небольшой роли в музыкальной комедии «Малыш из Монте-Карло», на нее обратила внимание знаменитая французская писательница Колетт. В это время готовилась бродвейская постановка пьесы «Жижи» по ее новелле. Это была история чистой душой, забавной, но волевой девушки. Колетт дала телеграмму в Нью-Йорк: исполнительница главной роли найдена.

Подыскивал исполнительницу для своего нового фильма и знаменитый американский режиссер Уильям Уайлер. Он также остановил свой выбор на Хепберн. Правда, студия потребовала, чтобы юная актриса сменила фамилию – не желая, чтобы ее путали со знаменитой Кэтрин Хепберн, но Одри отказалась наотрез. После кинопробы она была утверждена на роль принцессы в фильме «Римские каникулы».

24 ноября 1951 года умирающая от страха дебютантка, к тому же сильно простуженная, вышла на сцену театра «Фултон» в Нью-Йорке. Пожелавшему ей удачи другу она успела шепнуть: «Удачи мне мало. Молитесь о чуде».

И чудо произошло. После премьеры «Жижи» критики, которые на Бродвее во многом определяют судьбу постановки, отметили талант, обаяние, свежесть и красоту юной актрисы. Одри Хепберн продолжала с успехом выступать в этом спектакле.

В Европу она вернулась лишь в июне 1952 года, на съемки в «Римских каникулах». Героиня фильма – принцесса Анна убегала из дворца и проводила незабываемые сутки в компании американского корреспондента Джо Бреди (актер Грегори Пек).

Роль принцессы была не слишком сложной. Блестяще разработанные комедийные ситуации требовали от актрисы прежде всего живости и естественности. Знаменитый Грегори Пек стал для Хепберн заботливым и надежным помощником.

«Мы работали на одной из главных площадей Рима, – вспоминал Пек. – Наблюдать за съемками собралось не менее 10 тысяч человек – на городской лестнице, в близлежащих домах, на соседних улицах. Я спросил Одри, не смущает ли ее присутствие такой толпы. Оказалось, нисколько: она была поглощена ролью. В один из съемочных дней произошел забавный случай. Режиссер фильма попросил актрису повторить сцену, сказав, что она не удалась. Но сотни зрителей в один голос закричали: „Нет, нет, это прекрасно… Лучше быть не может. Не надо переснимать!“ Режиссер уступил публике безропотно…»

Картина имела большой успех. Одри Хепберн покорила всех лиризмом, детской непосредственностью, чистотой и жизнерадостностью.

После «Римских каникул» Билли Уайлдер пригласил ее в свою комедию «Сабрина» (1954). Хепберн играла дочку шофера-англичанина, влюбившуюся в отпрыска миллиардера. Режиссер вспоминал: «Когда Одри приходила на съемку, все тут же переставали сквернословить. Вы чувствовали, что невольно пропускаете слова через какой-то мысленный фильтр. Хотя все знали, что Одри не ханжа. Она обладала каким-то редким, неповторимым обаянием, которое пронизывает каждую ее роль и излучается с экрана».

Во время съемок «Сабрины» Хепберн влюбилась в актера Уильяма Холдена, имевшего репутацию донжуана. Но он был женат, к тому же из-за перенесенной операции больше не мог иметь детей. Последнее обстоятельство оказалось решающим: Одри рассталась с Холденом.

В Лондоне, в гостях у Грегори Пека, она познакомилась с 37-летним актером Мелом Феррером. Позже Мел прислал ей пьесу Ж. Жироду «Ундина», предложив ей главную роль.

Премьера «Ундины» состоялась в феврале 1954 года. Одри снова очень волновалась и снова была простужена. Спектакль прошел великолепно. Публика бурно аплодировала; поздравить Хепберн за кулисы приходили знаменитости, среди них Марлен Дитрих. Гримерная Одри утопала в цветах, а критики писали о волшебстве, неземной прелести и грациозности актрисы.

Через полтора месяца Одри почти одновременно получила «Оскара» за лучшую женскую роль года (в «Римских каникулах») и высшую театральную премию «Тони» за главную роль в бродвейском спектакле.

Летом 1954 года Одри Хепберн и Мел Феррер обвенчались в Швейцарии, где актриса отдыхала по рекомендации врачей (у нее обострилась астма). Чудесный горный воздух исцелил Одри. Но семейная жизнь не заладилась с самого начала. Первый ее ребенок родился мертвым…

Отвергнув несколько предложений, Хепберн сразу же согласилась сниматься в роли Наташи Ростовой у ведущего голливудского режиссера К. Видора. Мел Феррер получил роль князя Андрея Болконского, а Пьера Безухова играл Генри Фонда. Съемки «Войны и мира» начались летом 1955 года.

Хепберн обнаружила удивительную чуткость в понимании русской классики. Она была очаровательна, лирична, естественна. Очень многим при упоминании о Наташе Ростовой всегда будет видеться хрупкая Одри в белом бальном платье…

Хепберн предстояло попробовать свои силы в новом жанре. Компания «Парамаунт» купила права на экранизацию мюзикла 1927 года «Забавная мордашка» (1957) Джорджа и Айры Гершвинов. Одри была охвачена восторгом и трепетом от предвкушения работы с легендарным танцовщиком Фредом Астером. Как с гордостью вспоминала Хепберн, они образовали «общество взаимного восхищения». Астера подкупала увлеченность и живость партнерши.

Знаменитый парижский модельер Юбер де Живанши создал для фильма превосходную коллекцию. Хепберн одевалась у него и в частной жизни. «Я нахожусь в зависимости от Живанши в такой же степени, в

какой американцы зависят от своего психиатра», – признавалась Одри Хепберн.

В сольном номере актриса исполнила пародию на модернистский «утонченный», полуакробатический танец. Астер и Хепберн пели в фильме сами, что придавало гершвиновским напевам особую теплоту и задушевность. Словом, испытание мюзиклом Одри выдержала достойно.

Через месяц она вернулась в Париж, где Билли Уайлдер снимал «Любовь среди дня». Однако успех «Сабрины» на этот раз повторить не удалось, хотя партнером актрисы был легендарный Гари Купер.

Этапной для Одри Хепберн стала сложная драматическая роль сестры Лукианы в картине «История монахини» (1959) Ф. Циннемана по роману Кэтрин Халм. Ее героиня превращается на экране из молоденькой, цветущей девушки в поникшую, изнуренную от тяжелой работы в больнице нянечку. Уходит звонкая взволнованность голоса, меняются лицо и походка, ее преследует постоянная усталость…

Нью-йоркские критики, киноальманах «Филм-дейли», жюри фестиваля в Сан-Себастьяне и Британская Академия кино признали Одри Хепберн лучшей актрисой года. Она стала одной из самых дорогих звезд мирового экрана.

Рецензенты отмечали, что эта хрупкая, стройная девушка с обворожительной улыбкой бесспорно обладает тем, что именуют «класс» и что включает в себя благородство, чистоту и достоинство. По словам ее биографа Иэна Вудворда, «мужчины-критики писали ей любовные письма вместо рецензий». Фрэнк Синатра дал ей прозвище «Принцесса», Хэмфри Богарт называл ее «Феей».

Однако при всей своей одаренности она никогда не была актрисой абсолютного перевоплощения, которая может сыграть все что угодно. И когда Мел Феррер в 1959 году попытался использовать ее в амплуа «секс-бомбы», то потерпел полный провал. Экранизация романтической книги У. Хадсона «Зеленые чертоги» не нашла отклика у зрителей.

Следующая работа обещала быть интересной – хотя бы потому, что вестерн «Непрощенная» (1960) собирался ставить Джон Хьюстон. Одри играла дочь зажиточного скотовода, которая неожиданно узнает, что она родом из индейского племени. Съемки шли трудно. Отказавшись от дублера, Хепберн не сумела справиться с норовистой лошадью, упала, получила тяжкие ушибы и переломы, и заканчивала фильм, закованная в медицинский корсет…

В начале 1960 года сбылась ее мечта – она родила сына Шона. Но Хэпберн не оставила кино. В экранизации повести Т. Капоте «Завтрак у Тиффани» (1961) Одри с присущей ей живостью и шармом исполнила роль проститутки Холли Голайтли. Ее героиня пытается уйти от горького одиночества, она верит в свое счастье, но каждый раз судьба наносит ее скромным мечтам жестокий удар.

Киноальманах «Филм-дейли» признал Хепберн лучшей актрисой года. Она была среди соискателей приза «Оскар», но уступила его Софи Лорен.

Одри снялась еще в сложном психологическом фильме «Детский час» (1962) по пьесе Л. Хеллман, комедии «Париж под дождем» (1963) и комедии-триллере «Шарада» (1963), после чего удалилась в свою

швейцарскую обитель, посвятив себя заботам о сынишке. Но от предложения из Голливуда выступить в мюзикле по «Пигмалиону» Б. Шоу – «Моя прекрасная леди» (1964) она не смогла отказаться.

Одри с усердием принялась брать уроки пения, танцев и простонародного лондонского выговора «кокни». Два с лишним месяца заняли репетиции и четыре с половиной месяца съемки под руководством опытного Д. Кьюкора. «Моя прекрасная леди» – один из лучших американских мюзиклов 1960-х годов. «В каком-то смысле, – признавалась актриса, – Элиза – первый настоящий персонаж, который я попыталась создать на экране. В других ролях всегда было хоть что-то от меня, в этой ничего моего не было». Кьюкор, чтобы облегчить ей задачу, снимал фильм в хронологической последовательности эпизодов, так что превращение цветочницы в леди происходило постепенно.

Фильм имел огромный успех во всем мире. В США он получил шесть «Оскаров», но сама Одри только вручала позолоченную статуэтку своему партнеру Рексу Харрисону, сыгравшему роль Хиггинса. Харрисон заявил, что хотел бы разрезать «Оскара» пополам и отдать Одри причитающуюся ей часть.

Два года спустя Хепберн снялась в авантюрной комедии «Как украсть миллион» (1966). Чары ее героини Николь оказались столь велики, что влюбленный в нее детектив, вместо того чтобы выполнять свои обязанности, сам становился участником похищения.

В 1967 году вышли еще два фильма с участием Хепберн – «Двое в пути» и «Дождись темноты». Триллер «Дождись темноты» продюсировал Мел Феррер; Одри исполнила в нем роль ослепшей жены фотографа. Добиваясь достоверности персонажа, Хепберн провела несколько дней в больнице для слепых; играла в контактных линзах. За время съемок потеряла семь килограммов веса. Одри удалось создать убедительный образ. Она снова претендовала на премию «Оскара», но на этот раз уступила его своей однофамилице Кэтрин Хепберн.

К этому времени брак Одри и Мела затрещал по швам. Осенью 1967 года супруги Феррер объявили о разрыве. Через год развод был оформлен официально. После этого Хепберн исчезла с экрана на целых десять лет. Она вышла замуж за врача-психоаналитика Андреа Дотти, сына итальянского герцога. Ей было 39, ему – 30. Но это не смущало Одри. На свадьбу она надела розовый костюм от Живанши.

В 1970 году Хепберн родила второго сына, Луку. В Риме и на своей швейцарской вилле она выглядела счастливой.

Но кинематограф не отпускал ее. В 1975 году Одри получила сценарий «Робин и Мариан». Главную мужскую роль должен был играть Шон Коннери. Хепберн привлекла романтическая сторона истории, и кроме того, Марианна была женщиной ее возраста. Возвращение Одри в кино было встречено всеобщим восторгом.

В 1979 году актриса появилась в роли роскошной деловой женщины в детективе «Кровное родство», а Питер Богданович снял ее в романтической детективной комедии «Они все смеялись» (1981). Пятидесятилетняя актриса, изображая приключения жены греческого миллионера в Америке, во многом повторила свою первую роль принцессы в «Римских каникулах».

Одной из причин возвращения Хепберн в кино стали ее личные проблемы. Супруги много времени проводили в разлуке. Мужа Одри часто видели в ночных клубах в компании с пышногрудыми красотками. В 1980 году произошло то, что должно было произойти: они развелись.

Но Хепберн не теряла надежды на семейное счастье и в третий раз вышла замуж. На этот раз даже ее мама, баронесса ван Хеемстра, осталась довольна выбором дочери: актер Роберт Уолдерс оказался глубоко порядочным человеком.

Последние годы актриса жила в Швейцарии, отдавая все силы и энергию благотворительной деятельности. Еще в 1971 году она согласилась сняться в документальном фильме «Мир любви» вместе с такими звездами, как Барбра Стрейзанд, Ричард Бартон, Гарри Беллафонте, пропагандировавшем идеи ЮНИСЕФ – Всемирной организации помощи детям, учрежденной при ООН. Хепберн в качестве эмиссара ЮНИСЕФ побывала в странах Азии и Африки.

Последняя ее роль в кино – ангел в романтической фантазии Стивена Спилберга «Всегда» (1989), где она, как обычно, излучалаобаяние.

У Хепберн было множество планов, но тяжелый, давний недуг одержал верх над этой хрупкой, но такой мужественной женщиной. Она умерла от рака в возрасте 63 лет. «У Бога появился еще один ангел», – узнав о ее смерти, сказала Элизабет Тейлор. Посмертно Одри Хепберн была награждена за творческий вклад в кинематограф специальным призом «Оскар» (1992).

КОННЕРИ ШОН
(р. 1930)

Шотландский актер. Снимался в фильмах: «Доктор Но», «Из России с любовью», «Прекрасное безумие», «Холм», «Шалако», «Убийство в Восточном экспрессе», «Человек, который хотел стать королем», «Никогда не говори „никогда“», «Горец», «Имя розы», «Неприкасаемые» (премия «Оскар»), «Индиана Джонс и последний крестовый поход», «Русский дом» и др.

Томас (Шон) Коннери родился 25 августа 1930 года в Эдинбурге. Его отец, Джой, не имел специальности и часто менял работу. Мать Эффи (урожденная Мак Лин) посвятила себя семье.

В раннем детстве Томми любил лошадей и помогал развозить на повозках молоко. А когда Джой потерял работу в результате несчастного случая, его 13-летний сын был вынужден уйти из средней школы. Юный Коннери занимался развозом молока, доставкой газет, был подручным у мясника, а все свободное время отдавал футболу.

Томми не было и восемнадцати, когда он завербовался в военно-морские силы Соединенного Королевства, но через несколько месяцев врачи заподозрили у него язву желудка и отправили домой.

Коннери часто менял работу. В театре, к примеру, он был рабочим сцены и даже сыграл эпизодическую роль охранника. А в мебельной фирме «Джек Вайнсток и К°» Томас научился делать все – от столов до гробов. Затем он служил спасателем в бассейне, позировал в Эдинбургском

художественном колледже, занимался атлетизмом и участвовал в отборочных соревнованиях конкурса «Мистер Вселенная».

Когда стало ясно, что до титула «Мистер Вселенная» ему не добраться, Коннери устроился статистом в лондонский театр «Саут Пасифик». Лицедейство пришлось ему по душе. Однако ему не хватало образования. Он многое почерпнул из книги К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», приобщился к классике. Увы, продюсеры не спешили предлагать Коннери работу – их смущали его высокий рост и сильный акцент. Чтобы избавиться от «эдинбургского» выговора, Томас начитывал на магнитофон «Гамлета».

Постепенно его имя трансформировалось: из Томми в Шейна (так звали героя фильма Аллана Лэдда), а затем в Шона. Он познакомился с фотографом Джулией Гамильтон. Именно ей принадлежала мысль поснимать Коннери для модных журналов. На ее фотографиях Шон выглядел самоуверенным красавцем, в его глазах появилась холодная невозмутимость, которая в дальнейшем будет сводить с ума поклонниц Бонда. Коннери охотно пользовался связями Джулии в мире шоу-бизнеса. Она часами просиживала с ним над ролью. Шон несколько раз делал ей предложение, но каждый раз Джулия отказывала, а потом уже былопоздно.

Осенью 1956 года Коннери получил роль мошенника в фильме «Обратной дороги нет». В следующем году он появляется в лентах «Адские водители», «Замок с часовым механизмом», «Акция „Тигра“». А первый успех принесла ему телепостановка «Реквием для тяжеловеса», в которой Коннери сыграл боксера-ветерана. Он был настолько колоритен в этой роли, что продюсеры забросали его предложениями.

Коннери снимается на телевидении в роли Мэта Бурке в пьесе О'Нила «Анна Кристи». Вместе с ним работала 24-летняя Диана Силенто, уже известная актриса из Австралии. Она была замужем за писателем Андре Вольпе, курила сигары и предпочитала передвигаться по Лондону на мотоцикле.

Чуть позже Шон прекрасно справился с ролью корреспондента Би-Би-Си Марка Тревора в картине «В другой раз, в другом месте» (1958), в которой блистала голливудская звезда Лана Тернер. Для того чтобы лучше войти в образ, Шон в течение двух недель прослушивал радиопередачи военного времени.

Затем Коннери попал к Уолту Диснею, задумавшему грандиозный проект «Дарби О'Тилл и маленький народец». Он снялся в роли Майкла Мак Бриджа, молодого человека, посланного заменить стареющего сторожа. Песня «Хорошенькая ирландская девушка» в исполнении шотландского актера стала хитом.

И все-таки Коннери чаще приглашали в театр и на телевидение, нежели в кино. Он играл в телеспектакле «Бегущие к морю» на Би-Би-Си, в очередной «боксерской» ленте «Квадратный ринг», затем создал образы: принца Готспура в грандиозном историческом проекте Би-Би-Си «Век королей», Александра Великого в «Приключенческой истории», Вронского в «Анне Карениной». Рецензенты хвалили его и даже сравнивали с молодым Лоренсом Оливье.

В это время американский продюсер Альберт Брокколи и его партнер Гарри Зальцман объявили о том, что им требуется актер на роль

Джеймса Бонда в сериале по романам Яна Флеминга. Теренс Янг, режиссер первого фильма о Бонде, настойчиво рекомендовал им Шона Коннери. Он организовал встречу актера с Зальцманом и Брокколи, а также с людьми из «Юнайтед Артистс» в офисе компании на Соут Одли-стрит. В ходе обсуждения Шон разгорячился. По словам Брокколи, он вскакивал, подходил к столу и бил по нему, рассказывая, как ему видится характер Бонда и что ему хочется сделать. Это произвело сильное впечатление на продюсеров.

Коннери наотрез отказался участвовать в пробах. «Никаких проб. Вы смотрели мои фильмы и знаете, на что я способен. Товар перед вами – или вы меня берете, или нет». Он также хотел, чтобы его контракт был не эксклюзивным.

Коннери ушел, а все присутствовавшие в офисе бросились к окну и смотрели, как актер переходит улицу. Брокколи заметил, что он удивительно хорошо двигается. Позже Шон признавался, что репетировал этот проход несколько дней, зная, что за ним будут наблюдать.

Ведя переговоры о роли Бонда, Шон принял приглашение канадского телевидения сыграть за небольшую плату в телевизионной версии «Макбета».

После долгих споров Коннери был утвержден на роль Джеймса Бонда. Впереди была трудная работа над образом этого супершпиона. День за днем он превращался в элегантного сотрудника секретного отдела. Продюсеры водили его по самым дорогим ресторанам, закрытым клубам, где собиралась британская богема. Коннери был везде в неизменном фраке и с новой прической. Вечера он проводил в компании учителя танцев Ята Мальмерена.

Премьера «Доктора Но» состоялась 6 октября 1962 года в Лондоне, затем фильм был показан в Нью-Йорке. Элитарный журнал «Тайм» отметил: «Сыгранный шотландцем Шоном Коннери, Бонд двигается с гибкой грацией, намекающей на глубоко спрятанную в этом герое способность к насилию…» Публика, особенно молодежь, смотрела картину с большим интересом.

29 ноября 1962 года Коннери и Диана Силенто поженились в Гибралтаре, причем сделали это тайно, чтобы не навредить образу Бонда, неотразимого обольстителя. Коннери приобрел участок и полуразрушенный старый дом в викторианском стиле в Лондоне и не жалел денег на его реконструкцию. Диана уже ждала ребенка (у них родится сын Джейсон).

Следующая серия «бондианы» «Из России с любовью» (1963) – настоящая классика жанра. В списке десяти лучших актеров Великобритании Коннери поднялся с десятого на четвертое место. В Оксфордском университете открылся один из многих клубов поклонников Бонда, а клуб «Вэриети» присудил Коннери специальную премию за мастерство, проявленное при воплощении на экране образа Джеймса Бонда.

В 1964 году на экраны вышел «Голдфингер», и Шон понял, что актера Коннери больше не существует – есть только Бонд, Джеймс Бонд. «Ничего подобного не было в кино со времен „Унесенных ветром“», – писали газеты. Коннери был необыкновенно хорош, мужественен и сексуален. «Шон был именно тем героем, о котором рассказывалось в

сценарии, – говорила его партнерша Онор Блэкман. – Я думаю, мы оба оценили высокое качество сценария. Шон очень помогал мне играть, превращая сложные вещи в простые. Лично я всегда думала, что его выбор на эту роль был удивительно точным и что как актер он стоит на одном уровне с Кэри Грантом и Спенсером Трейси. Они все принадлежали к одной актерской школе, они были актерами, обладающими замечательной способностью быть великолепными в профессиональном плане и при этом оставаться самими собой. Таким был и Шон».

Коннери не хотел быть актером одной роли. Он сыграл племянника-злодея в фильме «Соломенная вдова» (1963), в котором принимали участие знаменитости Ральф Ричардсон и Джина Лоллобриджида. В картине «Марни» (1964) Альфреда Хичкока Шон исполнил роль филадельфийского бизнесмена. Наконец, Коннери появляется в фильме Сидни Люмета «Холм» (1965) по пьесе Рея Ригби «Точка разрыва».

Подобно королю, отказавшемуся присутствовать на собственной коронации, Коннери предпочел провести вечер двойной премьеры очередного фильма о Бонде «Шаровая молния» (1965) в Лондоне, вместе со своей семьей.

Увы, зрители хотели видеть его только в образе Джеймса Бонда. Незамеченной прошла картина «Прекрасное безумие» (1966), в которой Шон создал достоверный образ ищущего свободы и мира бунтовщика, порой грубого, но глубоко страдающего. А между тем эта роль была одной из лучших в его карьере.

Тем временем сюжеты и сам образ Бонда становились менее яркими по мере насыщения фильмов различными спецэффектами. «Живешь только дважды» (1967) – лишнее тому свидетельство.

В 1968 году на экраны вышел вестерн режиссера Ллойда «Шалако». Шон сыграл благородного ковбоя, восстанавливающего справедливость. Его партнершей была Брижит Бардо. Объединение в одной ленте двух легендарных актеров стало главной «приманкой» для зрителей. «Санди телеграф» провозгласил, что герой Коннери займет свое место среди незабываемых героев вестернов, созданных Джеймсом Стюартом и Гари Купером.

На соревнованиях по гольфу в Марокко Шон познакомился с актрисой Мишелин Рокбрун. Во Франции у нее были муж и трое детей. «Мне кажется, я влюбилась в него с первого взгляда», – говорила Мишелин. Коннери купил в Челси квартиру с окнами на Темзу… Его семейная жизнь с Силенто приближалась к неминуемому краху.

Несмотря на проблемы в личной жизни Шон много снимался. Но такие его фильмы как «Молли Магуайрс», «Красная палатка» и «Должностное преступление» стали финансовыми катастрофами. «Магнитные ленты Андерсона» принесли прибыль, но эта картина была совсем небольшой. После этого репутация Коннери, как кассового актера, оказалась подмоченной.

Коннери вынужден был появиться в очередной серии «бондианы» – «Бриллианты вечны» (1971). Получив солидный гонорар, Шон вложил деньги в различные предприятия. Более миллиона долларов актер перечислил в Шотландский международный образовательный фонд, одним

из учредителей которого он являлся.

Однако два следующих фильма – «Зардоз» и «Выкуп» (оба – 1973) – встретили прохладный прием. Вскоре Сидни Люмет предлагает Шону роль в картине «Убийство в Восточном экспрессе» (1973), в котором участвовали звезды мирового экрана. Шон был убедителен в образе полковника Арбетнота, заподозренного в убийстве.

В октябре 1973 года Коннери получил документы, удостоверяющие его развод с Дианой Силенто. Он все больше времени проводил в Испании. В мае 1975 года Коннери и Рокбрун тайно поженились в Гибралтаре.

Отказавшись от исполнения роли Джеймса Бонда, Коннери не утратил вкуса к приключенческим лентам, боевикам, действие которых развертывается в далеких странах. Он снимается в фильмах «Ветер и лев» (1975) (марроканский шейх), «Человек, который хотел быть королем» (1975) (англичанин, принятый в Индии за сына божества) и «Робин и Мэрион» (1976) (Робин Гуд). В ленте «Следующий человек» (1976) актер предстал в образе дипломата Халила Абдула Мухсена из Саудовской Аравии, который хочет добиться мирного соглашения по Палестине, не зная, что является «следующим человеком», то есть жертвой международного терроризма. Шон получил огромное удовольствие, создавая совершенно новые для него характеры в классических историях.

В начале 1980-х Коннери снова обращается к «бондиане». Гонорар за новую серию – 5 миллионов долларов плюс проценты от прибыли. Мишелин предложила название фильма «Никогда не говори „никогда“». Это просто была шутка – Шон так долго говорил, что больше никогда не будет играть Джеймса Бонда.

После окончания работы над своим последним фильмом о Бонде (зима 1982 года) Коннери долго не появлялся на экране. Он участвовал в соревнованиях по гольфу, проводил много времени с Мишелин. Жена даже забеспокоилась, уж не собирается ли он покинуть кино? И вдруг Шон соглашается сыграть эпизодическую роль Рамиреса, бессмертного египетского воина, в фильме «Горец». Действие этой фантастической картины происходит в Шотландии XVI века и в современном Нью-Йорке. Фильм получил восторженный прием, в чем немалая заслуга Шона Коннери.

Актер словно обрел второе дыхание. Каждый последующий фильм – бесспорная удача. Разве можно забыть в его элегантной трактовке эрудита, умницу монаха-францисканца Уильяма Баскервилла, который вместе со своим помощником Адсоном раскрывает жуткую тайну средневековой библиотеки в фильме Анно «Имя розы» (1985)! В Европе картина имела колоссальный успех, собрав более 100 миллионов долларов – гораздо больше, чем фильмы о Бонде. Коннери был признан критиками одним из лучших характерных актеров современности.

Шон укрепил свои позиции, сыграв американского полицейского, выходца из Ирландии Джимми Мэлоуна в фильме «Неприкасаемые» Брайана де Пальма. В главных ролях снимались голливудские звезды Роберт де Ниро и Кевин Костнер. Шон получил «Оскара» в номинации «Лучший актер второго плана». При вручении награды он сказал: «Я горжусь своими фильмами, и если бы мне пришлось выделить один их них, я назвал бы „Человека, который хотел быть королем“, фильм, который, как мне кажется, вполне заслуживает „Оскара“». После трехминутной овации

актер с иронией добавил: «Меня зовут Коннери. Шон Коннери».

Спилберг пригласил его на роль отца Джонса в фильме «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989). По сценарию герой Коннери – слабый, по-старчески немощный человек. Шон решил, что его персонаж должен быть более энергичным, напоминать исследователя викторианской эпохи сэра Ричарда Бартона. Спилберг пошел навстречу актеру, добавив еще четыре сцены с участием отца Джонса. Таким образом, Коннери получил большую и значительную роль в фильме, который, в этом он не сомневался, станет блокбастером. И действительно, «Индиана Джонс…» имел огромный успех.

Коннери все чаще снимался в ролях отцов и учителей. Он был отцом Мэг Райан и начальником Марка Шармона в «Президио» 1988), отцом Дастина Хофмана в «Семейном бизнесе». (1989) «Мне кажется, мы все сейчас ищем кого-нибудь, кто мог бы сказать нам, как жить, ведь жизнь становится все более и более сложной», – утверждал Коннери.

В 1989 году он сыграл главную роль в фильме по мировому бестселлеру Тома Клэнси «Охота за „Красным Октябрем“». Коннери предстал в образе подводника Марко Рамиуса. Ему виделся противоречивый характер, в котором было что-то от Сталина и Самюэля Беккета. Эта роль явилась еще одним достижением в кинокарьере Шона. Фильм стал мировым хитом и собрал 120 миллионов долларов.

Его следующий фильм также был на русскую тему. Десять недель он провел в России, снимаясь в картине Фреда Шепизи «Русский дом» по роману-бестселлеру Ле Карре. От Бонда Шон Коннери передал британскому разведчику Барни Блейру, пожалуй, только иронию. Да и то в отличие от Бонда Барни в основном направляет иронию против себя, а только потом против разведывательной службы Ее Величества. Внешне Барни тоже полный контраст Джеймсу – он неряшлив в одежде, лысоват и слегка обрюзг. Ко всем прочему он не разведчик-профессионал.

Как признавался позже режиссер, если бы не Коннери, им бы вряд ли удалось вытянуть фильм, так как роман оказался очень сложным для экранизации. Джеймс Фокс, сыгравший шефа британской разведки, был потрясен актерским мастерством Коннери: «Я воспринимаю Шона как выдающегося артиста, способного с помощью своих удивительных творческих возможностей и строгой дисциплины создать потрясающе глубокий образ на экране».

Представители Великобритании были глубоко разочарованы, когда он не смог выйти на сцену Каннского фестиваля, чтобы получить награду за «выдающийся вклад в кино Великобритании» – Коннери как раз снимался в «Красном Октябре». В Шотландии ему вручили редчайшую награду – «Свобода города Эдинбурга» – в знак признания его заслуг в области кино и за его поддержку Шотландского международного образовательного фонда. Этот год признаний и награждений закончился для Коннери совершенно неожиданно – журнал «Пипл» назвал его самым сексуальным мужчиной года.

В 1990-е годы Коннери вел более спокойный образ жизни, обычно снимаясь не более чем в одном фильме в год. Он снова вернулся к модным сериалам. Появилось продолжение «Горец-2» – «Ускорение».

Недоброжелатели открыто называют его скупердяем – за долгую экранную карьеру Коннери судился, кажется, со всеми крупными кинокомпаниями, журналистами, биографами и даже с собственным агентом. «Меня с детства приучили считать каждый пенс, – защищался он. – Так что же, прикажете молча смотреть, как меня обкрадывают эти голливудские мошенники?» И в этой борьбе бывал жестким и бескомпромиссным.

Шон смотрит на свою работу как художник на свои картины, оценка которых вполне может меняться с годами. Ему многое пришлось вынести в своей жизни, но, возможно, именно это помогло ему получить международное признание.

У Коннери небольшое личное владение на испанском побережье в Марбелье и офис в Лос-Анджелесе (его официальное место жительства – отель «Багамы» в Нассау). Друзья говорят о том, что в их доме царят тишина и покой, а напряжение возникает только тогда, когда Шон готовится к новой работе и что-то его не удовлетворяет в проекте. В свободное время семейство Коннери играет в гольф. Шон много читает, часто возвращаясь к классике.

25 августа 2000 года, в день семидесятилетия актера, организаторы Международного кинофестиваля в Эдинбурге устроили необычное шоу – под открытым небом на огромном экране демонстрировались два фильма с участием Коннери – «Доктор Но» и «Индиана Джонс и последний крестовый поход». Заслуги актера перед Великобританией были отмечены присвоением ему рыцарского титула. На вопрос, почему бы ему снова не сняться в роли Бонда, Коннери отвечает, что предпочел бы сыграть философа Сократа.

ТРЕНТИНЬЯН ЖАН-ЛУИ
(р. 1930)

Французский актер. Снимался в фильмах: «И Бог создал женщину», «Обгон», «Мужчина и женщина», «Дзета», «Конформист», «Покушение», «Терраса», «Скорей бы воскресенье!», «Мужчина и женщина: двадцать лет спустя», «Три цвета: красный» и др.

Жан-Луи Трентиньян родился 11 декабря 1930 года в городке Пон-Сент-Эспри, что у подножья Севеннских гор. Его отец, Рауль Трентиньян, владел небольшой кондитерской фабрикой.

Школьные годы Жана-Луи прошли в Авиньоне и в Эксе (куда семья переехала вскоре после войны). Юный Трентиньян учился не очень прилежно; гораздо больше привлекала его поэзия, Жак Превер стал его кумиром…

В 1950 году Трентиньян поступает в Париже в актерскую школу Дюлена. Преподавателями были Жерар Филип и Жан Вилар. Немало усилий ему потребовалось только на то, чтобы избавиться от акцента, выработать правильную дикцию. После того как его родители лишились кондитерской фабрики, Трентиньян вынужден был подрабатывать – продавцом, грузчиком, мойщиком посуды.

На курсах Жан-Луи женился на Стефани Одран, ставшей известной киноактрисой. Однако их брак просуществовал недолго. После развода они

сохранили дружеские отношения. Вместе актерам довелось сниматься в фильмах Клода Шаброля, режиссера, ставшего мужем Стефани Одран.

После окончания курсов для Трентиньяна началась обычная жизнь молодого актера: кратковременные контракты, незначительные роли, утомительные гастрольные поездки по провинции. В театральный сезон 1953—1954 годов Трентиньян привлек к себе внимание парижской критики исполнением главной роли затравленного преступника в пьесе Робера Оссейна «Ограниченная ответственность».

В 1955 году он сыграл первую настоящую роль в кино – у Кристиана-Жака в «Если парни всей земли». В конце года Жан-Луи начал сниматься в фильме, которому была суждена громкая и скандальная слава, «И Бог создал женщину…» Но слава эта была связана не с Трентиньяном, а с исполнительницей главной роли – юной Брижит Бардо. Они стали жить вместе.

Призыв в армию на два с половиной года прервал профессиональную деятельность молодого актера. Трентиньян попал в Алжир.

После возвращения из армии Жан-Луи несколько месяцев не снимался. Его уже начали забывать. Он ушел от Брижит Бардо после того, как застал ее дома с известным шансонье Жильбером Беко. В это время он нашел поддержку у Надин Маркан, молодой, энергичной, жизнелюбивой женщины, работавшей ассистентом по монтажу. Надин стала спутницей Жана-Луи на долгие годы.

Морис Жакмон, главный режиссер театра «Студио» на Елисейских Полях, пригласил Трентиньяна на роль Гамлета. Репетиции продолжались почти год. Премьера прошла с огромным успехом. После пятнадцати представлений в Париже спектакль повезли в Марсель. Южане устроили Трентиньяну триумфальный прием. «То, что он сделал в Гамлете, – писал один из критиков, – и то, что он делает вообще, есть нечто прямо противоположное актерскому „номеру“. Он добивается сдержанности, доходит до аскетизма, до неподвижности. Своей властью над зрителями он обязан богатству своего воображения». В образ Гамлета Трентиньян вложил свои мучительные раздумья, свой жизненный опыт последних лет. Принца датского он играл как человека, который «укрывается в безумии, чтобы спастись от окружающей его глупости и посредственности. Это – антигерой. Это могла бы быть роль моей жизни. Благодаря ей я понял больше, чем за все годы работы в кино».

Роже Вадим, первый муж Бардо, снял Трентиньяна в фильме «Опасные связи» (1959) по знаменитому роману де Лакло.

В 1960 году Трентиньян сыграл в фильме итальянского режиссера Дино Ризи «Обгон». Его герой, застенчивый студент по имени Бруно, помимо собственной воли оказывается вовлеченным в «сладкую жизнь». Наличие такого партнера, как Витторио Гасман, серьезная мысль, которую развивал фильм при кажущемся легкомыслии, рука умелого режиссера – все это позволило Трентиньяну извлечь из амплуа «скромного молодого человека» максимум возможного.

Удачной была роль и в картине «Битва на острове» Алена Кавалье. Сам Трентиньян считал ее одной из лучших в своем раннем творчестве.

Его снова приглашает Роже Вадим: «Замок в Швеции» (1963, по произведению Франсуазы Саган).

Затем последовали роли иного плана. Сначала – в костюмной мелодраме «Анжелика – маркиза ангелов» Бернара Бордери. «У меня были денежные затруднения. Мне предложили большие деньги за небольшую роль. Вот и все, – объяснял Трентиньян. – Ах да! У меня была одна очень мучительная сцена с Мишель Мерсье. Постельная. Я всегда ненавидел постельные сцены. Я прихожу на съемочную площадку. Мишель Мерсье была уже звездой, а я мало известен. Продюсер представляет нас: „Вы знакомы с Мишель Мерсье?“ „Здравствуйте, мадам“. После этого мы залезаем голыми в постель и разыгрываем любовников. Это омерзительно…»

Потом была роль в мелодраме Сержа Корбера «Семнадцатое небо» (1965), где Трентиньян играл мойщика окон, выдающего себя за известного писателя.

Когда Жан-Луи согласился исполнить главную роль в фильме «Мужчина и женщина» (1966), сценария еще не существовало. Режиссер Клод Лелуш рассказал Трентиньяну сюжет в общих чертах. Речь шла о любовной истории между врачом и помощницей режиссера. Герои молоды, но не слишком, им около тридцати. Оба были женаты, оба имеют детей, он – мальчика, она – девочку примерно одного возраста.

Как при таких условиях будет развиваться их роман, предстояло дофантазировать в процессе съемок. Главным для Лелуша было поведение актеров, Трентиньяна и Анук Эме. В результате фильм поразил зрителей правдивостью и задушевностью интонаций.

Трентиньян превыше всего в актерском деле ценил свободу импровизации. «Его вклад на съемочной площадке, – свидетельствует Лелуш, – был очень значителен. Он всегда чуток, открыт, восприимчив к происходящему. Всегда что-нибудь предлагает режиссеру. Я называю это – делать подарки. Трентиньян – актер, который „делает подарки“. Но лишь тогда, когда чувствует себя соучастником в создании чего-то значительного. В „Мужчине и женщине“ он часто подхватывал и развивал то, что мной было только намечено».

Именно Трентиньяну принадлежала идея изменить профессию героя – сделать его не врачом, а автогонщиком. Это позволило Лелушу снять несколько очень эффектных эпизодов на автодроме и во время ралли в Монте-Карло.

Анук Эме и Жан-Луи Трентиньян играли действительно современно. Именно этот фильм обнаружил в артисте истинно лирический талант, по которому Франция, да и не только она, скучала со времен молодости Жерара Филипа. Для миллионов зрителей и зрительниц Трентиньян слился со своим героем, с его обаятельной и чуть застенчивой улыбкой, романтической судьбой, затаенной грустью.

После огромного успеха «Мужчины и женщины» Трентиньяну наперебой делают заманчивые предложения. В 1967 году он снялся в фильме «Сердце в горле» режиссера Тинто Брасса, затем в вестерне «Большое молчание» (1968) Серджио Корбуччи.

Трентиньян отказался от ролей в фильмах Копполы, Фридкина и Спилберга потому, что ему показался чуждым драматургический материал.

Зато с удовольствием снимался в авторских фильмах элитарного режиссера и писателя Алена Роб-Грийе.

Трентиньян снимается в политическом фильме «Дзета» (1968), за роль в котором получает премию на Каннском фестивале 1969 года.

Одним из самых значительных и сложных политических фильмов западного кино является «Конформист» (1970) Бертолуччи. «Конформист», – говорит Трентиньян, – лучший фильм, в котором я участвовал. Моя лучшая актерская работа".

Трентиньян в эти годы часто снимался в Италии. В Рим он приезжал надолго, с женой и детьми. Так было и на этот раз. Жан-Луи приступил к работе, старшая дочь Мари ходила во французскую школу, Надин присматривала за восьмимесячной Поль. Как вдруг однажды ночью Поль задохнулась в своей кроватке. Жан-Луи и Надин были вне себя от горя…

«Этот фильм, – говорил впоследствии Трентиньян, – стоил мне очень дорого. Он меня буквально растерзал». Главный герой «Конформиста» – интеллектуал Марчелло Клеричи, после мучительных сомнений соглашается служить режиму Муссолини. Его наслаждение властью и одновременно страх и презрение к себе были блестяще переданы актером – в пластике, мимике, жестах… Образ Клеричи был завершением целой галереи персонажей, созданных Трентиньяном, – людей с раздвоенной психикой, одевших личину и потерявших лицо, людей-марионеток.

Режиссер Эрик Ромер (снявший Трентиньяна в интересном фильме «Моя ночь у Мод») считал его актером «в духе Достоевского»: «В нем идет борьба между светом и тьмой… Это настоящий Раскольников с его внутренней раздвоенностью. Поверхностные персонажи без сучка и задоринки – это не для него».

В 1972 году на экраны вышел политический фильм режиссера Ива Буассе «Покушение». Трентиньян сыграл журналиста, человека нерешительного, ненадежного, внутренне расколотого и постепенно сползающего к предательству.

Жан-Луи признавался: «Мне было действительно неприятно играть этот персонаж. Редко мне приходилось испытывать столь неприятное чувство. Он внушал мне настоящее отвращение».

Трентиньян осуществил свою давнюю мечту о режиссуре: его дебютом стал триллер «Насыщенный день» (1972). Позже поставил фильм «Инструктор по плаванию» (1979). «Я провалил их, тогда как мог выиграть. Возможно, из-за недостаточного доверия к себе как к режиссеру», – говорил позже актер.

Молодой человек (который при ближайшем рассмотрении оказывается не таким уж и молодым) в измятом пиджаке, в очках, с растерянным взглядом, – таким появляется Трентиньян в фильме «Поезд» (1973, режиссер Пьер Гранье-Дефер). Его герой Жюльен бежит от немецкого наступления в мае 1940 года. В поезде он знакомится с молодой женщиной Анной (Роми Шнайдер). Анна – еврейка, она исчезает из жизни Жюльена, чтобы не подвергать его опасности. Но проходит три года, и героя вызывают в гестапо: его подозревают в связях с участницей Сопротивления, и женщина, с которой ему устраивают очную ставку, не кто иная, как Анна. Чтобы выйти из гестапо, ему достаточно сказать: «Я не

знаю этой женщины». Наступает мучительная пауза. И герой говорит. «Здравствуй, Анна!» И она отвечает ему счастливой улыбкой… Эта сцена, сыгранная Трентиньяном и Роми Шнайдер, – одна из самых сильных актерских сцен во французском кино.

Вообще техника ансамблевой игры у Трентиньяна на редкость богата и виртуозна. В этом плане он хорош не только в лирических историях, но и в сугубо мужских сюжетах. «Я никогда не задаюсь умозрительной идеей относительно персонажа. Не пытаюсь найти к нему психологический подход. Я представляю его себе через конкретные действия, физические детали, специфические жесты. Например, спрашиваю себя: как он будет держаться за столом? Думаю о его походке, силуэте, дыхании… Если у вас правильная походка, если вы почувствовали, как движется ваш герой, значит, главное сделано…»

Картина режиссера Жака Дерэ называется «Полицейская история» (1975). Трентиньян сыграл здесь уголовника, профессионального убийцу, сыграл заостренно, гротескно.

В 1975 году Трентиньяна постиг еще один удар: он узнал, что его старший брат Фернан болен раком и жить ему осталось не более полугода. Жан-Луи бросил все дела. Он купил ему гоночную машину, и они устроили себе «веселые каникулы». Разумеется, Фернан ничего не знал о своей болезни. Он чувствовал себя на удивление хорошо и был счастлив. Увы, диагноз врачей был точным, и вскоре его не стало…

В 1978 году Трентиньян снялся еще в одном значительном фильме – «Чужие деньги». Его партнершей была Катрин Денев. Лаконизм выражения, скупость актерских средств доходят здесь у Трентиньяна до аскетизма.

Уже давно Жан-Луи мечтал о двух вещах: сыграть комедийную роль и сняться у Франсуа Трюффо. И вот оба эти желания осуществились разом в пародийной комедии Трюффо "Скорей бы воскресенье! («Веселенькое воскресенье», 1983), где он сыграл мнимого преступника, вынужденного скрываться от полиции и одновременно искать доказательства своей невиновности. И еще одна памятная встреча – с Роми Шнайдер в фильме «Банкирша» (1980), где актриса сыграла главную героиню, а Жан-Луи – роль ее заклятого врага, злобного и коварного финансиста. Можно упомянуть и еще целый ряд работ актера: профессора-интеллектуала, любителя поэзии и пособника террористов («Удар в сердце», 1982); следователя, решающего не столько юридическую, сколько моральную проблему («Мужское дело», 1981). Запоминающимися были роли Трентиньяна в «Террасе» (1979) и «Новом мире» («Ночь Варенны», 1982) Этторе Скола, «Глубоких водах» (1981) Мишеля Девиля.

В 1980-х годах он часто снимался у режиссера Клода Лелуша, в том числе в ностальгической картине «Мужчина и женщина: двадцать лет спустя» (1986). Были неплохие роли в двух полицейских лентах «Уголовная полиция» Филиппа Лабро и «Человек с серебряными глазами» Пьера Гранье-Дефера.

В июне 1998 года Трентиньян заявил, что уходит из кино. За это время он снялся в 110 фильмах. Одной из последних запоминающихся работ стала лента Кесьлевского «Три цвета: красный». «Я играю старого желчного типа, который открывается благодаря духовной красоте молодой

женщины, – говорит Трентиньян. – Ничего сексуального. Этот тип полон злости и горечи, и он начинает искать в себе хорошее. История искупления…» Главную женскую роль исполнила Ирэн Жакоб.

Прощальной гастролью Трентиньяна стал фильм «Кто меня любит – поедет поездом». «Я, конечно, не думаю, что кинематограф перестанет существовать, но очевидно, что он утрачивает свое прежнее значение, – подчеркнул Трентиньян. – Причина как раз в том, что уходят в прошлое те самые качества – простота, наивность, – которые необходимы для восприятия этого искусства – кино».

Он решил заняться фотографией и… делать вино. Правда, от семейных плантаций у него осталось всего пять гектаров виноградников в департаменте Воклюз на юге страны, приносящих ему 20 тысяч бутылок красного вина в год. Свое вино актер назвал «Руж-Гаранс» (красно-мареновое).

В 2000 году Жан-Луи Трентиньян получил «Золотой глобус» за большой вклад в киноискусство.

РЫБНИКОВ НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ (1930—1990)

Российский актер. Снимался в фильмах: «Чужая родня», «Весна на Заречной улице», «Высота», «Девушка без адреса», «Девчата», «Война и мир», «Хоккеисты», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Выйти замуж за капитана» и др.

Николай Рыбников родился 13 декабря 1930 года в городе Борисоглебске Воронежской области в семье актера. Его отец, Николай Рыбников, играл в Малом театре и снимался в кино.

Детство Рыбникова-младшего прошло в Волгограде. Там он окончил Волгоградскую железнодорожную школу, где довольно успешно выступал в художественной самодеятельности. Рыбников поступил в медицинский институт, но, проучившись там год, отправился в Москву.

В 1948 году он блестяще прошел конкурс во ВГИК в мастерскую С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой. В памяти Тамары Федоровны Рыбников остался человеком огромного темперамента, которому по плечу были и Шекспир, и Шиллер, а ему все предлагали играть, как с горечью говорил в конце жизни сам актер, бригадиров. Творческий диапазон его был необъятен. Как вспоминают сокурсники, ему удавались Жюльен Сорель и Хлестаков, Макар Нагульнов и пушкинский Дон Гуан, Бенкендорф, изъясняющийся только по-французски.

Рыбников умел мастерски имитировать чужие голоса и вместе с друзьями часто устраивал розыгрыши. В апреле 1951 года Николай, прячась в шкафу, зачитал голосом Юрия Левитана правительственное постановление о снижении розничных цен. Согласно этому постановлению, с 1 апреля цены на продовольствие снижались в 5 раз, на винно-водочные изделия в 7 раз, а соль и спички должны были отпускать бесплатно. Сообщение студенты встретили громом аплодисментов и криками: «Да здравствует товарищ Сталин!» и «Слава советскому правительству!» Естественно, обман вскоре раскрылся. За эту проделку Рыбникова решили отчислить из ВГИКа. Но руководство курса взяло его на поруки…

И вот – учеба во ВГИКе завершена дипломным спектаклем о юном Петре. По выражению Т.Ф. Макаровой, это было высшее достижение актера. Вся театральная и кинематографическая Москва была на спектакле. Николай абсолютно не похож на Петра I. Даже своим ростом (176 см) он много «не дорос» до царя, не говоря уж о совсем не богатырском сложении актера. Есть немало свидетельств тому, как играл Рыбников эту роль. Его учитель, С.А. Герасимов, делился своими впечатлениями: «Прекрасно играл – вдруг становился длинным, будто вырастал, и какой-то бас у него образовывался, ломкий бас, срывающийся, – эту роль помнят все, кто видел эту работу. И это была в значительной степени саморежиссура, необходимая и возможная даже на студенческой скамье, в ученические годы».

В 1954 году Рыбников дебютировал в кино – в фильме «Команда с нашей улицы». Но картина прошла незамеченной.

В следующем году он снялся в роли Котьки Григоренко у А. Алова и В. Наумова в «Тревожной молодости». Рыбников в этой роли был удивительно сдержан, немногословен, скуп на эмоции. Его работу отметили критики.

В картине М. Швейцера «Чужая родня» он сумел создать абсолютно противоположный образ. Его утверждение на эту роль было трудным. В длинном списке кандидатов на роль сельского механизатора Федора фамилия актера Рыбникова была самой последней.

А далее – феерический успех фильма «Весна на Заречной улице» (1956). Герой Рыбникова – Саша Савченко, обыкновенный парень. По профессии он – сталевар, по должности – бригадир, по социальной прописке – исконный житель рабочих окраин. Режиссер картины М. Хуциев вспоминает, что на главную роль они искали совсем другого исполнителя. И все же Рыбников получил эту роль, достойную его дарования. Но как доставалась Рыбникову каждая сцена! М. Хуциев писал: «Он способен думать о роли все время и каждый день приносить новые решения. Он все время носит в себе образ, над которым трудится. Он не стесняется трудиться».

Наверное, если не все, то очень многое определяет здесь талант, отмеренный человеку природой. О нем-то и говорил М. Хуциев много лет спустя на одном из вечеров памяти Рыбникова: «Вот я сейчас смотрю, и у меня подкатывается ком к горлу. Потому что он ничего еще не сказал, но как он смотрит на нее! Как он играл любовь! Это ведь невероятно сложно сыграть. Это могут только огромные артисты. Будь другой актер – и сцены бы не было. Уверяю вас».

Сложность сцены, в которой Савченко признается в любви учительнице Татьяне Сергеевне, состояла еще и в том, что Рыбников должен был играть влюбленного, пришедшего к ней навеселе! Ситуация явно комическая, явно невыгодная для героя. А сцена потрясает. «Происходит это, на мой взгляд, потому, – пишет биограф Ю. Дьяконов, – что актер в течение нескольких минут сумел убедить нас в своей предельной открытости, в этом одном из главных свойств русского характера, в его гордом простодушии и бесхитростности: „…Вы же видите, я для вас что хотите сделаю. Мертвый – приду, если надо. Только вот я

какой. Рабочий. Работяга. Ну такой я есть, таким и буду. Хотите за такого пойти?“ Рыбникову не нужен повод или случай, чтобы показать потаенную или явную эмоциональность переходов его героя из одного состояния в другое, потому что в самом его русском характере заложена бескрайность чувств». В этой картине зрителям довелось узнать и замечательный, проникновенный талант Рыбникова-певца.

Фильм имел огромный успех у публики. А буквально через несколько месяцев после этого на широкий экран вышел еще один шедевр с участием актера – фильм А. Зархи «Высота». Характер героя фильма – рискового парня, монтажника Николая Пасечника – показан Рыбниковым в динамике. От неудовлетворенности бездумными вечеринками, которые, впрочем, еще вчера казались необходимыми, герой переходит к раздумьям о смысле жизни вообще и о своей собственной.

В «Высоте» счастье Николая – в сооружении им огромной домны. Он – хозяин жизни. Таким и видит его задиристая, колючая Катя (одна из лучших ролей Инны Макаровой) и влюбляется в него безоглядно. Актриса с волнением вспоминала один из эпизодов фильма, когда Рыбников, как и положено по роли, лихо спускается на руках по железному тросу. В этот момент актриса слышит: «Второй дубль!» – и видит окровавленные ладони Рыбникова, который не успел на первой съемке надеть рукавицы. Макарова в ужасе. А Коля с улыбкой и со свистом вновь проносится мимо нее, обжигая влюбленно-победоносным взглядом. И иным он быть не мог. Ни в жизни, ни на экране.

Героям Рыбникова верили, на них хотели походить. И многие мальчишки середины пятидесятых годов писали письма сталевару Саше Савченко и монтажнику-высотнику Николаю Пасечнику с просьбой рассказать, как и где они обучились своей профессии…

Во время съемок фильма «Высота» произошли перемены в личной жизни актера – 2 января 1957 года он женился на актрисе Алле Ларионовой. «На премьере „Высоты“ в Доме кино мы уже сидели рядом, – вспоминала Ларионова. – И когда герой фильма, которого тоже звали Николаем, произнес с экрана: „Эх, прощай, Коля, твоя холостая жизнь!“ – зал взорвался аплодисментами». В 1961 году в семье родилась дочь, которую назвали Арина.

В 1957 году Рыбников впервые попробовал себя в комедии, снявшись в фильме Э. Рязанова «Девушка без адреса». Фильм имел огромный успех у публики. Такого успеха больше не знал ни один фильм с участием Рыбникова. Однако критика, да и сам режиссер Э. Рязанов посчитали эту картину малоудачной.

Рыбников не был бы Рыбниковым, если б не сумел раскрыть всей многогранности характеров своих персонажей, их человеческую слабость и силу, то есть то, что и составляет народный характер. В большей степени это проявилось, пожалуй, в киноленте Ю. Чулюкина «Девчата» (1962). Фильм по режиссуре менее тонок, нежели ленты М. Хуциева, и все в нем решил великолепный дуэт Николая Рыбникова и Надежды Румянцевой. В этой ленте актер играл бригадира лесорубов Илью Ковригина.

«Профессионалом он был потрясающим, – отмечала Румянцева. – Фильм снимали на Северном Урале. Мороз – за 45 градусов. Просыпаешься ночью – все в инее. Потом по этому морозу долго едем в розвальнях на

делянку, где снимали многие фрагменты фильма. Операторы держат камеры под полушубками, иначе моторы отказывают. Ждем, когда в термосах привезут обед. Разливаю его в миски, а он тут же превращается в лед. И вот предлагаю испробовать этот „суп“ Илье (Николаю). Он кладет ложку в рот… а вынуть не может. Отогрел, вытащил ее с куском кожи. Потекла кровь. „Ну, – говорим, – все“. Видим же – распухает щека. А Коля: „Нет. Будем снимать“. И опять сует ложку в свой больной рот. Сняли! А он потом так тихонечко в сторону отворачивается и… лужица крови. Представляю, какую адскую боль он испытывал…» И Надежда Румянцева добавила: «У него был узкий круг знакомых. Он не очень подпускал к себе, не любил, когда, знаете: „О, Рыбников! Коля!“ Нет. Он был очень сдержан».

В последующие девять лет он снялся в десяти картинах «Им покоряется небо» (1963), «Хоккеисты» (1964), «Война и мир» (1965—1967), «Дядюшкин сон» (1967), «Разбудите Мухина», т/ф «Длинный день Кольки Павлюкова» (оба – 1968), т/ф «Люди, как реки» (1969), «Старый знакомый», «Плечом к плечу», «Освобождение» (все – 1970).

В фильме режиссера Рафаила Гольдина «Хоккеисты» Рыбников исполнил роль тренера Дашкова. Стоит отметить, что актер очень любил хоккей и частенько в свободное время вставал на коньки и брал в руки клюшку. Болел Рыбников за ЦСКА, где у него было много друзей, но самым близким был прославленный форвард Всеволод Бобров.

В эпопее С. Бондарчука «Война и мир» актер сыграл гусара и поэта Дениса Давыдова.

Следующее десятилетие началось для Рыбникова и Ларионовой весьма многообещающе – режиссер Эдуард Бочаров пригласил их на главные роли в свой фильм «Седьмое небо». До этого звездная пара снялась вместе лишь в одном фильме – «Две жизни», и было это ровно десять лет назад. Картина «Седьмое небо» имела огромный успех. В 1974 году семейный дуэт появился в фильме «Семья Ивановых».

Потом Рыбников снимается в фильмах: «Круг», «Мраморный дом» (оба – 1973), «Потому что люблю» (1975), «Развлечение для старичков» (1977), «Есть идея», «Вторая попытка Виктора Крохина» (оба – 1978), «Уходя – уходи» (1979), «Вторая весна», «Последняя охота», т/ф «Бабушки надвое сказали» (все – 1980).

В фильме о послевоенном десятилетии «Вторая попытка Виктора Крохина» герой Рыбникова – «простой рабочий человек» В этой роли актер сломал многие устоявшиеся стереотипы. И его работа, лишенная прежней наступательности, была более вкрадчивая, мягкая, но, как всегда, очень убедительная. «Вторая попытка Виктора Крохина» в течение десяти лет не выпускалась на широкий экран по цензурным соображениям.

В 1980-е годы Рыбников в кино снимался редко – за все десятилетие он сыграл всего лишь девять ролей, большая часть из которых были эпизодическими.

Но даже эпизодическую роль актер мог превратить в шедевр Как это, например, произошло в фильме «Выйти замуж за капитана», в котором Рыбников сыграл пенсионера Кондратия Петровича, вредного соседа главной героини. За эту роль он был назван «лучшим актером эпизода» по читательскому опросу журнала «Советский экран 86». В этом же году «Весна на Заречной улице» и «Высота» оказались в списке тех фильмов

прошлых лет, которые снова хотят увидеть зрители…

Рыбников был жизнелюбом не только на экране. Отдавал себя любимой Алле, дочерям Алене и Арине, он дружил с семьей режиссера Сергея Бондарчука, с писателями Виталием Закруткиным и Владимиром Солоухиным. Как вспоминает Алла Дмитриевна: «Он был одержим во всем. Если шахматы, то хоть сутками. Кинолюбительство. А его пельмени, запеченное мясо, прекрасные борщи, засоленные им помидоры, арбузы, приготовленное им варенье… А в дни революции на Кубе собрался туда добровольцем Да, да. Весьма решительно. А его рассказы о собственной жизни с комедийным всегда уклоном…»

Николай Николаевич Рыбников умер 22 октября 1990 года, не дожив до своего 60-летия полутора месяцев.

ТЕЙЛОР ЭЛИЗАБЕТ
(р. 1932)

Американская актриса. Снималась в фильмах: «Кошка на раскаленной крыше», «Батерфильд, 8» (премия «Оскар»), «Клеопатра», «Кто боится Вирджинии Вульф?» (премия «Оскар»), «Укрощение строптивой» и др.

Элизабет Тейлор родилась 27 февраля 1932 года в Хэмпстеде, в шикарном пригороде Лондона. Одна из легенд рассказывает, что, когда новорожденная открыла глаза, они заблестели, как два аметиста в глубине колыбели. Отец, Фрэнсис Тейлор, был продавцом картин и антиквариата. Мать, Сара, до замужества работала актрисой.

В 1939 году семья переехала в Калифорнию. Сара проводила долгие часы, натаскивая Элизабет для кинопроб. Она играла на пианино гаммы, обучала дочь хорошим манерам. Картина «Каждую минуту кто-то рождается» стала дебютом для девятилетней Лиз.

В одиннадцать лет Тейлор заключила контракт с влиятельной американской киностудией «Метро-Голдвин-Майер», а в двенадцать снялась в своем пятом фильме («Лесси возвращается домой»).

«В детстве я пыталась искать себе друзей среди сверстников, – говорила Элизабет, – и отчаянно надеялась, что друзья моего брата будут брать меня с собой, но они не захотели… А когда я пыталась стать незаметной, смешаться с толпой, ничего не выходило, я все равно выделялась. Я уже была знаменита, да и выглядела старше своего возраста. Когда мне было пятнадцать лет, я играла 18-летних и встречалась с мужчинами до тридцати и старше…»

6 мая 1950 года первым мужем Элизабет Тейлор стал миллионер Ник Хилтон, сын знаменитого владельца всемирной сети отелей. Студия «МГМ» приурочила к этой дате выпуск фильма «Отец невесты». Так актриса стала обладательницей большого количества акций, автомобиля «кадиллак», обручального кольца стоимостью в 50 тысяч долларов и шикарных норковых шуб…

Правда, с Хилтоном она смогла выдержать всего лишь около года – он оказался алкоголиком.

После первого развода Элизабет Тейлор в двадцать лет влюбляется в Майкла Уиндинга, сорокалетнего английского актера. Этот брачный союз был более прочен и продержался пять лет – с 1952 по 1957 год. Элизабет

Тейлор родила двух сыновей. В годы совместной жизни с «абсолютным джентльменом» актриса интенсивно снималась в фильмах, и у нее почти не оставалось времени для семьи.

По ее экранным работам того периода («Рапсодия», «Красавчик Браммель», «Гигант», «Округ Рейнтри») заметно, насколько от фильма к фильму растет профессиональное мастерство актрисы. Не имея специального образования, не всегда владея сценическими приемами ремесла, Тейлор интуитивно угадывала, как должны вести себя в той или иной ситуации ее героини…

В фильме «Рапсодия» (1953) Элизабет-Лулу отличилась тем, что двадцать пять раз меняла свои роскошные туалеты. Природную красоту Элизабет Тейлор нужно было подчеркнуть эффектными нарядами. Картина имела успех.

За роль красавицы-южанки в фильме «Округ Рейнтри» Элизабет удостоилась своей первой номинации на «Оскара».

Третьим мужем актрисы в 1957 году стал голливудский продюсер Майкл Тодд. С его легкой руки именем Лиз Тейлор был назван кинотеатр, а совместная жизнь этих людей была похожа на праздник. На третий брак судьба отпустила всего лишь полтора года. Майкл, который был на двадцать пять лет старше Элизабет, трагически погиб под обломками горящего самолета, подаренного жене и в ее честь названного «Счастливая Лиз». Жестокая ирония судьбы…

В память об их любви осталась девочка, также названная именем матери. Когда Элизабет Тейлор ожидала рождение дочери, врачи были очень обеспокоены за ее жизнь. Незадолго до родов актриса перенесла тяжелую операцию на позвоночнике. Сказалась старая травма, полученная еще в детстве. На съемках фильма Элизабет упала с лошади. Врачи советовали ей прервать беременность, но она решительно отказалась. Рождение дочери далось ей тяжелой ценой. Из состояния депрессии и одиночества смог вывести Элизабет Тейлор молодой певец Эдди Фишер, друг ее покойного мужа. В 1959 году он стал ее четвертым мужем.

Незадолго до смерти Тодда Элизабет начала сниматься в экранизации пьесы Теннесси Уильямса «Кошка на раскаленной крыше». Тейлор создала удивительный образ жены-соблазнительницы Мэгги Политт. Ее трактовка этой сложной в психологическом плане роли была убедительна и безукоризненно исполнена.

Неудивительно, что именно Тейлор была представлена в 1959 году к награждению премией «Оскар». Но ей не простили отношений с Эдди Фишером. Когда же выяснилось, что бывшая жена Фишера актриса Дебби Рейнольд далеко не ангел, американская пресса бросилась защищать уже Лиз Тейлор. В результате она все-таки получила «Оскара» в 1960 году, правда, за другой фильм – «Баттерфильд, 8». Лиз отказывалась сниматься в этой картине, где ей была уготована роль «девочки по вызову», но продюсеры «МГМ» пригрозили ей отлучением от кинематографа. Пришлось согласиться.

Фишер повсюду сопровождал свою новую жену. В это время начались съемки фильма «Клеопатра», и Тейлор добилась, чтобы ему также платили зарплату – 1200 долларов в месяц.

За исполнение роли Клеопатры Элизабет был выплачен грандиозный гонорар – миллион долларов. Теперь уже это было жесткое условие актрисы.

Фильм «Клеопатра» (1963) для кинофирмы «XX век – Фокс» стал самым дорогим. Истории начались с момента подписания контракта. Неожиданно для всех Тейлор категорически заявила о своем отказе сниматься в Америке. Ее не устраивали большие налоговые обложения. Продюсер и режиссер вынуждены были подчиниться, и киносъемки были перенесены в Лондон. Декорации, построенные в Голливуде, были уничтожены, несмотря на то что на них истратили 300 тысяч долларов. Режиссер Рубен Мамулян, начинавший съемки фильма и израсходовавший 5 миллионов долларов всего лишь на 15 экранных минут, был заменен Джозефом Манкевичем – по просьбе Тейлор.

Перед опытным, талантливым киномастером была поставлена задача – съемки закончить за пятнадцать недель. Однако они растянулись на два года. Всего же на съемки «Клеопатры» ушло около четырех лет. Актриса заболевает тяжелейшим воспалением легких, затем съемки фильма переносятся в Италию. В Риме в третий раз начинают сооружение все тех же декораций…

Суперколосс «Клеопатра» свел вместе Элизабет Тейлор и английского актера Ричарда Бартона. Бартон был женат на актрисе Сибил, у него было двое детей. Но это не остановило влюбленных. Получив разводы, 15 марта 1964 года Тейлор и Бартон вступают в новый брачный союз. Они удочерили девочку из приюта.

Ричард говорил Элизабет: «Ты настоящая драматическая актриса и не должна забывать об этом. У тебя талант, который нужно ценить и которым обладают единицы… Ты больше чем звезда!»

Вместе с Элизабет они снялись в фильмах, которые принесли им признание: «Отель „Интернациональ“», «Укрощение строптивой», «Комедианты», «Бум», «Кто боится Вирджинии Вульф?»…

В фильме Майка Николса «Кто боится Вирджинии Вульф?» актерский дуэт Тейлор – Бартон представил зрелище удивительной силы. Пожалуй, никогда еще на экране не разыгрывалась с такой страстью трагедия двоих – мучительно-тягостной семейной жизни, где герои любят и ненавидят, готовы к убийству партнера и вместе с тем не мыслят себя друг без друга…

«Самая дорогая мне роль – Вирджиния, – говорит актриса. – И не только потому, что за нее я получила второго „Оскара“. Она из тех редких ролей, которые будоражат фантазию и интеллект».

Для того чтобы войти в образ, актриса поправилась на 10 килограммов, изменила тембр голоса и «постарела» на 17 лет: красивое, без морщин лицо превратилось в опухшую от пьянства уродливую маску опустившегося человека.

Конец 1960-х оказался удивительно плодотворным в жизни Элизабет. Она как будто задалась целью постоянно удивлять и зрителей, и критиков. Те, кто с восхищением наблюдал за трагедийной актрисой, не могли прийти в себя от изумления, увидев ее Катарину в комедии Шекспира «Укрощение строптивой» Дзеффирелли. Марта, опустившаяся женщина преклонных лет, уступила место озорной, юной и своевольной

красотке, с ребячеством и задиристостью сопротивляющейся натиску Петруччо (Ричард Бартон). Казалось, артистке подвластно все. Ее героини, обаятельные и отталкивающие, благородные и коварные, чередой проходили на экране, каждый раз заставляя зрителей восхищаться ее творческим диапазоном.

Однако если карьера четы складывалась вполне благополучно, того же нельзя было сказать об их личной жизни. Постепенно их пристрастие к выпивке превратилось в длительные и порой безобразные запои. После очередной пьянки они решили разойтись…

Элизабет и Ричард дважды разводились и дважды вступали в брак, интуитивно чувствуя, что жить и творить друг без друга им очень тяжело. Первый брак Элизабет и Ричарда длился десять лет, – с 1964 по 1974 год, второй – всего лишь год – с 1975 по 1976-й. Да и божественная Лиз признавалась, что панически боится дня, когда она останется без Ричарда Бартона: «Каждый день меня ждет опасность потерять его. Он нужен мне, чтобы я была счастливой… Он является центром моей жизни…»

Несмотря на то что личная жизнь Тейлор после развода с Ричардом Бартоном «рассыпалась», как утверждала сама Лиз, уже через несколько месяцев она сочетается браком с богатым и умным Джоном Уорнером.

Обаятельный стройный джентльмен с безукоризненными манерами, видный республиканец выдвинет свою кандидатуру в Сенат и в 1978 году будет избран. Рядом с ним – любимая звезда американского народа. Их длительная предвыборная поездка по городам Америки произвела незабываемое впечатление на избирателей. Толпы американцев восторженно встречали своих кумиров. Элизабет Тейлор на это время совершенно отказалась от алкоголя.

7 октября 1978 года Джон был выбран сенатором Соединенных Штатов. Джон был действительно прекрасным мужчиной. Однако он без остатка отдавал себя своей работе. На знаменитом балу 1982 года, на который поздравить Элизабет Тейлор приехала вся Америка, она последний раз публично появилась с Джоном Уорнером…

Среди фильмов этого периода – «Маленькая ночная серенада» и «Зеркало треснуло» по роману Агаты Кристи. В конце 1982 года Элизабет Тейлор была награждена специальным призом «За большой вклад в развитие мирового кино».

Знаменитая пьеса Лилиан Хелман «Лисички», в которой актриса исполняла главную роль, шла под несмолкаемые аплодисменты зрителей. Зрелая, пышная красота Элизабет как нельзя лучше подходила для роли Реджины Гидценс, чей милый южный акцент был бессилен скрыть ее душевную черствость. Однако сама игра актрисы удостоилась противоречивых откликов. Джеймс Ларднер, критик из газеты «Вашингтон пост», назвал ее выступление «внушительным», добавив при этом, что в исполнении Тейлор Реджина предстает «живым полнокровным образом, самой великой интриганкой во всей американской драматургии, привнося драматизм во многие сцены».

В Нью-Йорке Тейлор превратилась в царицу Бродвея, а сам спектакль побил все рекорды кассовых сборов. Та же картина наблюдалась в Лос-Анджелесе, Лондоне, где все билеты раскупились мгновенно.

Актриса проявила силу воли, чтобы сбросить свой вес с 75 с лишним килограммов до 57 – мучительная борьба, о которой она рассказала в своей книге «Элизабет Тейлор сбрасывает вес», вышедшей в 1987 году.

Страшным ударом для Элизабет явилась смерть Ричарда Бартона. Ее нервная система, подточенная большим количеством спиртного, была настолько истощена, что встал вопрос о жизни и смерти…

Элизабет Тейлор вообще отличается на редкость слабым здоровьем. Однажды по этому поводу было очень точно подмечено: «Если в воздухе носятся хотя бы два микроба, то можно биться об заклад, что Лиз подцепит их…» Подсчитано, что Элизабет Тейлор лежала в больнице более сорока раз.

После развода с Джоном Уорнером Тейлор принимает решение пройти курс лечения в спецклинике Центра имени Бетти Форд, созданной для алкоголиков, чтобы с помощью врачей забыть о выпивке и наркотиках, которые она принимала от невыносимых болей в позвоночнике. Но и прикованная к каталке на колесиках, страдающая от болей, Элизабет продолжала ощущать себя женщиной.

Большая часть клиентов были молоды. Ее новым избранником оказывается 39-летний строительный рабочий Лэрри Фортенски. В 1991 году они поженились, а в 1997-м развелись.

После длительного перерыва «последняя богиня Голливуда», как ее иногда называют, вновь блеснула в комедии Брайана Леванта «Флинтстоуны», снятой на основе популярного мультсериала.

В год развода ее постиг очередной удар. «Всю жизнь мне везло. Я получила в подарок все: красоту, славу, богатство, почести, любовь, – говорила Тейлор. – Но за свое счастье я расплачивалась катастрофами. Ужасными болезнями, разрушительными привычками. Но даже в самых страшных кошмарах я никогда бы не смогла представить себе катастрофу, обрушившуюся на меня за месяц до моего 65-летия: огромная опухоль в мозге, подлежащая экстренной операции». К счастью, опухоль оказалась доброкачественной. Сложнейшая операция прошла успешно.

Местом ее постоянного проживания является Беверли-Хиллз – трехэтажный особняк, закрытый от посторонних глаз высокой оградой. В комнатах расположены уникальные полотна Ван Гога, Дега, Моне, Ренуара, Модильяни…

Всемирной популярностью пользуется ее парфюмерная продукция. Производимые ее фирмой духи соответствуют характеру и жизни Элизабет Тейлор. Чего стоят одни названия: «Страсть». «Страсть для мужчин», «Великие бриллианты». Только духи «Страсть» за пять лет принесли ее фирме 325 миллионов долларов.

Элизабет Тейлор обожает украшения, являющиеся музейной редкостью. Майкл Тодд подарил ей бриллиант в 30 карат, диаметром полтора дюйма. Ричард Бартон преподнес ей бриллиант Круппа 23,3 карата, жемчужину «Перигрина», подаренную Марии Тюдор в 1554 году, и уникальное колье, где царствует бриллиант «Тадж-Махал»…

Правда, Элизабет и легко расстается с драгоценностями, когда необходимо дать крупные суммы на благотворительные цели…

Она возглавила Американский центр по борьбе со СПИДом. А в 2000 году Тейлор стала кавалером ордена Британской империи II степени. Этот

титул приравнивается к рыцарскому. Так оценены британской монархией заслуги звезды, посвятившей себя благотворительной деятельности.

О'ТУЛ ПИТЕР
(р. 1932)

Английский актер театра и кино. Сценические роли: Владимир («В ожидании Годо»), Гамлет («Гамлет»), Шейлок («Венецианский купец»). Снимался в фильмах: «Лоренс Аравийский», «Бекет», «Лев зимой», «Правящий класс», «Последний император» и др.

Питер О'Тул родился 2 августа 1932 года в Ирландии, в местечке Коннемара. По отцу он ирландец, по матери шотландец. Семья переехала в Англию, в Лидс, когда Питеру был всего год.

В театр О'Тул был влюблен с детства, а первую роль сыграл шестилетним мальчиком в домашнем спектакле. Школу Питер не посещал до одиннадцати лет, из-за войны и эвакуации. Только в 1945 году, когда семья О'Тулов вернулась в родные места, его отдали в закрытый католический пансион. Вскоре он вступил в конфликт с воспитательницами-монахинями, которые любой мелкий проступок называли «грехом» и нещадно били за него. Упрямый и гордый Питер не смог этого выдержать и в 1947 году сбежал из школы. Ему было всего тринадцать лет, но он сам зарабатывал на хлеб: нанимался грузчиком, конторщиком, служил ретушером у фотографа, курьером в газете. Питер занимался в различных любительских драматических коллективах.

Отслужив два года во флоте, Питер О'Тул отправился в Стратфорд-на-Эйвоне, чтобы посмотреть хотя бы один спектакль в Шекспировском Мемориальном театре. Он истратил на билет последние двадцать шиллингов. В этот вечер шел «Король Лир» со знаменитым Майклом Редгрейвом в главной роли. Спектакль произвел на О'Тула столь сильное впечатление, что уже на другое утро он отправился пешком в Лондон, где ему удается поступить в Королевскую Академию драматического искусства.

Окончив ее, он попадает в бристольский театр «Олд Вик». За три года (1955—1958) О'Тул сыграет 73 (!) роли, среди них – Джимми Портер в тогда еще неизвестной пьесе Джона Осборна «Оглянись во гневе». Двумя годами позже он здесь же сыграет Гамлета – и его назовут «рассерженным Гамлетом». Этот бородатый, энергичный Гамлет станет кумиром целого поколения, его духовным лидером.

К ролям, сыгранным в Бристоле, актер будет возвращаться не раз, и одной из любимейших станет роль Владимира в пьесе Беккета «В ожидании Годо». Одним из первых ощутил О'Тул смысл пьесы, ее пронзительную высоту, ее человечность.

Вехи последующих лет: переезд в Лондон; выступление на сцене «Ройял Корта» – ведущего театра той поры; получение первой в жизни награды; признание не только зрителей, но и режиссеров, продюсеров; несколько блистательных ролей, сыгранных в Стратфорде в Шекспировском Мемориальном театре.

Критика отмечала его Шейлока в «Венецианском купце». Своему ростовщику, неожиданно молодому, актер придал красивую внешность,

благородную осанку. Трактуя роль по-новому, О'Тул подчеркивал в ней трагедийные моменты.

Но несмотря на успех, он прерывает контракт со Стратфордом ради роли Лоренса Аравийского в фильме, посвященном памяти британского разведчика, который во время Первой мировой войны поднял в турецкой части Аравии восстание арабов против Турции.

Получив первую крупную роль в кино (до того были три незначительные, почти эпизодические), О'Тул начал к ней готовиться. Прежде всего он досконально изучил мемуары самого Лоренса Аравийского и сорок книг, написанных о нем в Англии. Затем актер поехал на место рождения Лоренса (как и О'Тул, он был ирландцем по происхождению) и беседовал с людьми, которые его помнили. Но этого Питеру показалось мало. В январе 1961 года он прибыл в Иорданию, где через несколько месяцев должен был сниматься фильм. Там актер учился арабскому языку и искусству верховой езды на верблюде. Когда в мае вся группа фильма приехала в Иорданию, она застала О'Тула вполне освоившимся с обстановкой. Он ходил в костюме бедуина, и арабы называли его тем именем, которым некогда их отцы звали настоящего Лоренса: Эль-Оренс.

Режиссер Дэвид Лин стремился к абсолютному совершенству. Для начала ему не понравился нос О'Тула – и была сделана пластическая операция. Затем изменили цвет волос. Питер внес в сценарий целый ряд собственных эпизодов – и Лин не протестовал: они были продиктованы точной интуицией и полной «жизнью в образе». Он научился часами не слезать с верблюда, он не играл Лоренса – а воистину был им.

Съемки происходили в раскаленной пустыне, в 150 милях от ближайшего оазиса. Галлон воды стоил здесь три доллара. Вокруг кишели змеи и скорпионы. Условия жизни в пустыне были невыносимо трудными, а съемки оказались весьма опасными.

Больше года шли съемки. Наконец участники этого трудного фильма, исхудавшие, изъеденные насекомыми, ослабевшие от дизентерии, прибыли в Англию. Больше всех пострадал Питер О'Тул.

Фильм «Лоренс Аравийский» пользовался большим зрительским успехом. О'Тул получил первую высокую награду (премию Британской киноакадемии). Он был неотразим как в строгом английском мундире, так и в экзотических одеждах арабского шейха. Бурный восторг вызывали грандиозные батальные сцены во главе с героем, бесстрашно мчавшимся в бой на белом верблюде…

Питер О'Тул поселился в старом лондонском районе Хэмпстед. Ему нравилось возвращаться с гастролей, со съемок в свой старинный дом, полный красивых и изысканных вещей, в которых он знал толк. Изыск сказывался и в излюбленных им костюмах, всегда причудливых, необычных, и в принадлежности к аристократическому клубу «Гаррик», объединяющему многих знаменитых людей.

По фильмам О'Тула невозможно составить себе представление о его личности. На самом деле Питер – веселый ирландец, обожающий розыгрыши, он любит петь под гитару, он – чудак и гордится своими причудами. Его в жизни не узнают и английские кинозрители. Однажды в газете появилось сообщение: «В одном районе Лондона появился бородатый парень с гитарой. Он напевал модные песенки возле кабаков.

Близ одного из них его избили. Но никто не догадался, что этот „парень“ – известный киноактер Питер О'Тул».

Весной 1963 года состоялась премьера пьесы Брехта «Ваал» в театре «Феникс» с Питером О'Тулом в главной роли. Брехтовский Ваал – талантливый поэт, но одновременно это страшный человек, циник, развратник, насильник, убийца. О'Тул акцентировал в брехтовском герое мотив саморазрушения, духовного самоубийства человека, для которого нет ничего святого.

В 1963 году в Лондоне торжественно открылся английский Национальный театр (в помещении «Олд Вика»). Его художественный руководитель Лоренс Оливье в качестве премьеры поставил «Гамлета». На главную роль он пригласил О'Тула.

Участие О'Тула обеспечило Национальному театру аншлаги уже при рождении; кроме того, его веселый характер отчасти помогал разряжать обстановку. Он был джокером в чинной колоде. Он подкладывал лед в душевые артистических уборных, а на одном утреннике этот близорукий Гамлет заставил публику прыснуть со смеху, не удосужившись перед выходом на сцену снять очки в роговой оправе. Однако в целом спектакль не получился. Актер сыграл что-то из своего «бристольского прошлого», чего оказалось явно недостаточно. Времена изменились. Прежнего отзвука его Гамлет не находил…

О'Тул пытается изменить стереотип, снимается в комедиях, где можно было дать волю фантазии в поисках характерности. Он снимается в фильме «Что нового, киска?» по сценарию Вуди Аллена, где его партнер – известный комик Питер Селлерс.

Виртуозно владея техникой как внешнего представления, так и внутреннего перевоплощения, он постоянно стремился «уйти» в другого человека, а еще лучше – в другую эпоху. Дон Кихот в «Человеке из Ламанчи», Робинзон Крузо в экранизации романа Дефо «Человек по имени Пятница».

Питеру О'Тулу прекрасно удаются исторические роли. В картине «Бекет» – экранизации пьесы Жана Ануя (1964) его герой, король Генрих II, поначалу человечен, у него нежная, ранимая душа, он любит, делает ошибки, страдает. Затем человечность постепенно уходит, испаряется. О'Тул продолжил в этом образе тему, начатую в спектакле «Ваал», – тему саморазрушения личности.

Через четыре года О'Тул исполнил роль Генриха II в другом английском фильме – «Лев зимой» (1968) по пьесе Джеймса Голдмена. Король предстает в год своего пятидесятилетия, когда его дети борются за английский престол. В давшей заглавие фильму метафоре «Лев зимой» О'Тул делает ударение на втором слове. «Зима» – в каждом взгляде, каждом слове его «льва». Нет, эта зима – не надвигающаяся старость. Генрих О'Тула силен и крепок. Зимнюю пору переживает его душа.

Королеву Элеонору Аквитанскую великолепно сыграла Кэтрин Хепберн. Человеческая близость, установившаяся между О'Тулом и Кэтрин, в фильме «Лев зимой» выглядит почти мистической, неправдоподобной. Было в их героях какое-то величие истинно царственных особ, какой-то немой сговор, пробуждение былой любви. О'Тул казался олицетворением рыцарственности и чести, Хепберн – женственности и нежности. Но оба

обладали юмором, спасительной иронией, не дававшей фильму превратиться в сентиментальную мелодраму. Они были красивы, возвышенны, мужественны. Сочетание всех этих свойств делало их дуэт – уникальным.

Два «Золотых глобуса» заслуженно увенчали труд Питера О'Тула в этой своеобразной дилогии о Генрихе II.

В «Ночи генералов» (1967, режиссер Литвак) Питер О'Тул играет качественно иную роль – фашистского генерала. Настоящим исчадием ада предстает на экране генерал Танц, сексуальный психопат, маньяк, запрограммированный на массовое уничтожение людей. Этот гротескный образ вылеплен почти исключительно средствами пластики и мимики.

В «Ночи генералов» у Питера О'Тула – одна маска, в фильме «Правящий класс» (1972, режиссер П. Медак) – две. Герой фильма Джек – лорд, представитель правящего класса, родовой английской знати, – сумасшедший. На протяжении фильма О'Тул демонстрирует две фазы его безумия. В первой, безобидной, фазе душевнобольной Джек мнит себя Иисусом Христом (его считают буйнопомешанным), во второй, после лечения, – Джеком-Потрошителем.

Поразительно раскрылся О'Тул в пьесе Шоу «Человек и сверхчеловек», сыгранной в Дублине. Спектакль был поставлен с удивительным пониманием философских глубин текста Шоу, с глубочайшим проникновением во все перипетии сюжета. И комизм был подлинным комизмом, и драма подлинной драмой.

Вслед за Шоу последовал Беккет: на прославленной сцене Театра Аббатства О'Тул вновь выступил в пьесе «В ожидании Годо». Присутствовавшие на спектакле говорили о каком-то поразительном, небывалом, неслыханном физическом превращении О'Тула в своего Владимира. Куда только девались этот высокий рост, эта атлетическая фигура, этот лик мужчины-победителя, лидера на жизненном пиру, любимца фортуны? Перед зрителем представал маленький, запутавшийся, заблудившийся человечек – некрасивый, нескладный, нелепый, жалкий…

И вновь – неожиданный поворот. Актер играет в кино психически травмированного войной простого парня, одержимого мыслью о возмездии фашистам за свершенные преступления («Война Мерфи», 1970) и благородного Дон Кихота («Человек из Ламанчи», 1972). В фильме-мюзикле «Человек из Ламанчи» актер совершенно слился с образом сервантесовского героя – казалось, именно с него писал Сервантес своего Дон Кихота. И главное, было в нем это поразительное благородство – чудаковатое, конечно, но для него – естественное и единственно возможное для «настоящего мужчины». Его Дон Кихот с болью и страхом глядит на жестокий мир; как отмечала западная критика, актер в этой роли предстает «потусторонним мечтателем».

Вернувшись в «Олд Вик», О'Тул создал еще один запоминающийся образ – чеховского дяди Вани. Питер играл человека, испытывающего постоянную душевную боль. Он казался старше своих лет, но старался скрыть эту преждевременную старость, и эту беспредельную тоску, от которой некуда ему было деться. В течение всех трех месяцев, что шел спектакль, публика стоя аплодировала О'Тулу в финале.

В пьесе Кита Уотерхауса «Джеффри Бернард нездоров» герой О'Тула – реально существующий писатель и журналист – немолодой, проживший долгую и достаточно нелепую и нескладную жизнь, остро, трагически ощущающий одиночество. Актер не покидает сцену ни на минуту. В руке постоянно недопитый стакан и недокуренная сигарета. Герой О'Тула все время что-то говорит – в пустоту или же обращаясь к каким-то людям, которые время от времени возникают вокруг него. Когда актер потрясающе «держит паузу», слова заменяют игра лица, движение, жест…

О'Тул продолжал с успехом сниматься в кино. В середине 1960-х годов он работал каскадером, что помогло ему при съемках одного из лучших фильмов позднего периода «Трюкач» (1980, режиссер Раш).

В 1987 году на экраны вышел фильм Бертолуччи «Последний император», в котором актер играет единственного европейца – немолодого джентльмена, элегантного, невозмутимого. Герой О'Тула отчаянно одинок, как одиноки и нежизненны его принципы среди разгула восточного варварства, жестокости, изуверства.

Питера приглашают в свои фильмы известные кинорежиссеры Нил Джордан («Веселые привидения») и Лина Вертмюллер («В ясную лунную ночь»)… В комедии Джордана он сыграл ведущую роль – бедного, но изобретательного владельца старинного ирландского замка, привлекающего богатых туристов мистическими представлениями с «привидениями».

Свое 60-летие Питер О'Тул отметил сороковым фильмом, снятым, как и большинство последних картин с его участием, на телевидении. В 1992 году человеческий паноптикум, создаваемый Питером О'Тулом на протяжении многих лет, пополнился еще одним патологическим безумцем – «утонченным» садистом-убийцей, поглощенным маниакальной идеей завладеть легендарной монетой Царя Ирода (телефильм «Седьмая монета»).

В 1993 году Британский актерский клуб назвал О'Тула лучшим театральным актером года. В это время в театре «Аполло» он исполняет роль Лотарио, пожилого героя «Нашей песни», пьесы Кита Уотерхауса. «Я нахожу выгоду интересной, а интерес полностью выгодным. Играть в „Нашей песне“ чрезвычайно интересно, хотя она и выжимает из меня все соки. Я стараюсь понять всех ее персонажей, ведь раньше или позже я окажусь среди них. Ведь ревность, неуверенность, сексуальные проблемы свойственны не только молодежи, они охватывают и средний возраст и даже пожилых людей».

Одновременно с работой в театре О'Тул пишет автобиографию. На подходе уже второй том. Первый, названный «Целенаправленное блуждание», – лирическая история о начале его карьеры. Предполагается, что второй том расскажет о некоторых темных сторонах его восхождения к славе – ударах судьбы, вдохновенных взлетах, строптивых женщинах.

Собирается ли О'Тул в ближайшее время работать в кино? Да, если это будет интересно и выгодно.

"Я никогда и ничего не хотел менять в себе и считаю так: «Я – это я. Принимайте меня таким, какой я есть, или оставьте меня в покое», – говорит актер. Большую часть времени он проводит в одиночестве. Иногда

его навещают дочери: Кэтрин и Патрисия. Обе они актрисы. (О'Тул был женат двадцать лет, до 1979 года, на актрисе Шен Филлипс из Уэльса.) У него есть еще сын Лоркан, с матерью которого, бывшей моделью Карен Саммерфилд, он не поддерживает никаких отношений.

«Не знаю насчет других, но мне, чтобы творить, нужно ощущать эмоциональный предел, – говорит О'Тул. – Я очень счастлив, что я – актер».

БЕЛЬМОНДО ЖАН-ПОЛЬ
(р. 1933)

Французский актер, продюсер. Снимался в фильмах: «На последнем дыхании», «Картуш», «Человек из Рио», «Великолепный», «Чудовище», «Ас из асов», «Профессионал», «Баловень судьбы», «Один шанс из двух» и др. Театральные роли: Кин («Кин, гений или беспутство»), Сирано де Бержерак («Сирано де Бержерак»), Шандебиз («Блоха в ухе») и др.

Жан-Поль Бельмондо родился 9 апреля 1933 года в Нейн-сюр-Сен, пригороде Парижа. В доме отца, известного скульптора, профессора изящных искусств, Поля Бельмондо, бывали крупные художники, писатели, артисты. Всю войну и оккупацию мадам Бельмондо прожила с детьми в имении Клермонтан. Ее муж провел эти годы в Париже, работая в своей мастерской. По окончании войны семья воссоединяется.

В Париже Жан-Поль посещает школу на улице Анри Барбюса. Затем его переводят в Эльзасскую школу, откуда вскоре исключают за дурное поведение. С пятнадцати лет он учится в престижном Паскалевском колледже. Но и тут демонстрирует боевой характер. Однажды в драке ему перебьют нос. Правда, Баловень-Бебель (так его звали друзья) не только дрался, но серьезно занимался футболом и боксом.

Сдав экзамены на бакалавра, Бельмондо в октябре 1951 года становится вольнослушателем Консерватории драматического искусства. Не пройдет и года, как его возьмет на свой курс прекрасный актер и педагог Пьер Дюкс, разглядевший в нем задатки комедийного актера.

Проходя стажировку в «Комеди Франсез», Бельмондо играл в клоделевской драме «Объявление, сделанное Мари», вольтеровском «Кандиде», в оперетте Франсиса Лопеца «Андалусия» и в мольеровских «Скупом» и «Жорже Дандене».

В 1956 году Бельмондо выпускает дипломный спектакль «Любовь и рояль» по пьесе Фейдо и удостаивается положительной оценки. Начинаются утомительные гастроли по провинции с различными труппами. «Помещения не отапливались, и мы, чтобы согреться, разыгрывали на сцене страсти…» – вспоминает актер.

Бельмондо дебютирует в кино. Фильм Эснера «Воскресенье… Мы будем воровать» (1956) с его участием прошел незаметно. Затем он появляется в картинах «Будь красивой и помалкивай», «Странное воскресенье» Марка Аллегре и «Обманщики» Марселя Карне (1957). В «Обманщике» Жан-Поль играл воришку Лу, а в массовке была занята его будущая жена балерина Рене Констан. Спустя годы она признается, что Бельмондо покорил ее необъяснимым шармом, на который слетались как мотыльки женщины. Именно тогда Жан-Поль придумал возлюбленной новое имя – Элодия.

После психологической семейной драмы «На двойной поворот ключа» Клода Шаброля Бельмондо снимается в главной роли в первом полнометражном фильме Жан-Люка Годара «На последнем дыхании». Его герой, Мишель Пуакар, похищает машину, убивает полицейского; затем, приехав в Париж, пытается уговорить подружку-американку бежать вместе с ним, но та выдает его полиции. Мишель может скрыться, но предпочитает умереть от пули полицейского. Годар каждый день что-то выдумывал. Жан-Поль и его партнерша Джин Сиберг постоянно импровизировали. В результате фильм стал сенсацией мирового кинематографа.

«Вся моя жизнь после фильма „На последнем дыхании“ напоминала сказку, – вспоминает Бельмондо. – Телефон звонил с утра до вечера. Мне казалось, что это долго не продлится, и поэтому давал согласие на участие в любой картине. Словом, жизнь походила на сон. Особенно, когда я вдруг оказался в объятиях Софи Лорен, Джины Лоллобриджиды и Клаудии Кардинале. То были 60-е годы „сладкой жизни“. В заведениях на Виа Венето в Риме можно было увидеть самых красивых женщин мира. Безумие продолжалось все ночи. Я пробыл там шесть месяцев и сделал четыре фильма подряд».

Когда Бельмондо только появился на экране, его называли новым Тарзаном, а также Гарольдом Ллойдом и Дугласом Фэрбенксом. Вспоминали также имена Хэмфри Богарта и Марлона Брандо. «Лучшим молодым актером Европы» назвал его английский театральный режиссер Питер Брук.

Бельмондо предлагают роли гангстеров, но он хочет попробовать себя в других амплуа. Жан-Поль создает образы заводского служащего в «Модерато кантабиле» (1960) Брука, интеллигента в «Чочаре» (1960) де Сика, священнослужителя в «Леоне Морене, священнике» (1961) и подонка в «Фершо-старшем» (1962) Мельвиля.

Бельмондо продолжает работать с Жан-Люком Годаром. И если комедия «Женщина – это женщина» (1961) не оставила у него ярких воспоминаний, то «Безумец Пьеро» (1965) по роману Уайта стал событием. На съемочной площадке снова царил дух импровизации. Жан-Поль с большой силой играл драму обманутого человека, тщетно пытающегося найти себе место в мире, где господствуют обман, подлость, террор.

В 1962 году на экран выходит комедия «Обезьянка зимой», где партнером Бельмондо был мэтр французского кино Жан Габен. Несмотря на разницу в возрасте они подружились. Габен метко заметил: «Этот парень некрасив, но в нем есть что-то, что было во мне и что нравится женщинам».

Конечно, большинству зрителей Жан-Поль Бельмондо запомнился прежде всего по многочисленным детективам, триллерам, костюмным и приключенческим лентам. Одной из первых работ в этом ряду был фильм «По имени Ла Рокка» (1961), снятый по роману Джованни «Отлученный». Большим успехом пользовались «Картуш» (1961), «Человек из Рио» (1963), «100 тысяч долларов на солнце» (1963), «Злоключения китайца в Китае» (1965).

Картина «Злоключения китайца в Китае» снималась в Ливане, Гонконге, Тибете, Китае. Конечно, забавно было играть китайца,

выдававшего себя за француза, но работал Бельмондо с удовольствием. Тем более в компании с красавицей Урсулой Андресс, тогда женой американского актера и режиссера Джона Дерека. Их отношения быстро перестали быть чисто партнерскими. Жан-Поль не стал скрывать свой роман от жены Элоди, матери его детей – Патрисии, Флоренс и Поля.

Урсула увозит его в Голливуд. Там он знакомится с Фрэнком Синатрой, Элвисом Пресли, Керком Дугласом. Бельмондо жутко ревнует возлюбленную. «Жить с Жан-Полем означает находиться в центре циклона», – говорила актриса. 5 января 1968 года он развелся с Элоди…

Бельмондо, следуя совету Габена, продолжает чередовать серьезное кино с развлекательным. Франсуа Трюффо пригласил его сыграть вместе с Катрин Денев в фильме «Сирена с „Миссисипи“» (1969). Несмотря на то что картина знаменитого режиссера получила прохладный прием, Бельмондо в очередной раз доказал, что способен играть большое чувство. Не стал шедевром и фильм Клода Лелуша «Мужчина, который мне нравится» (1969), где Жан-Поль и его сокурсница по Консерватории Анни Жирардо разыграли незатейливую любовную историю.

В то же время большим успехом пользовалась гангстерская история Дерэ «Борсалино» (1969), где Бельмондо и Делон составили сногсшибательный дуэт. Как обычно, раскованный Жан-Поль противостоял мрачноватому и замкнутому Алену. Жак Дерэ говорил о Бельмондо: «Никакого режиссерского управления собой он не требует. Его достаточно слегка сориентировать, чтобы он не выпадал из стиля и атмосферы фильма…»

В картине Шаброля «Доктор Пополь» (1972) Бельмондо впервые выступил не только как актер, но и сопродюсер Женовэса. Свою кинокомпанию он зарегистрировал под названием «Серито-фильм», в память о бабушке, правда, через некоторое время переименовал в «Анабеллу».

В 1973 году Бельмондо продюсирует фильм Алена Рене «Ставиский» и сам снимается в главной роли. Публика возмутилась, почему аферист в его исполнении такой обаятельный? Актер возражал. «Да разве бывает необаятельный мошенник? Если он несимпатичный, ему же никого не обмануть!»

В «Страхе над городом» (1974) Бельмондо сыграл бесстрашного комиссара Летелье, способного вершить чудеса за правое дело. Фильм изобиловал опасными сценами. Жан-Поль бегал по крыше идущего поезда метро, висел на тросе, прикрепленном к вертолету. Режиссер Анри Верней восхищался им: «Я не знаю никого, кроме него, кто мог бы из нормальной ситуации перейти к каскадерским трюкам, а после них просто продолжать то, что нужно при съемках любовных сцен… Он всегда безукоризнен… Однако не повредит, когда, например, режиссер немножечко укрощает его темперамент…»

Известно, что Жан-Поль Бельмондо до своего шестидесятилетия работал без дублеров. Снявшись в восьмидесяти фильмах, исполнив более ста пятидесяти опаснейших трюков, зачастую им самим разработанных, он всего лишь однажды сломал руку и несколько ребер. «Риск, которому я подвергался в течение сорока лет, помогал мне утверждать в себе мужчину. Давал возможность с гордостью смотреть в прекрасные глаза

женщин, которые мне нравились…» – заявляет Бебель.

Кстати, о прекрасных женщинах. В 1972 году он расстается с Урсулой Андресс. Жан-Поль всегда говорил, что браки между актерами редко бывают долговечными… Бельмондо увлекся итальянской актрисой Лаурой Антонелли, наделенной от природы божественной внешностью. Любовный роман с Лаурой тоже не закончился браком.

В 1970-х годах огромным успехом пользуются комедии с участием Бельмондо: «Великолепный» (1973), «Неисправимый» (1975) и «Чудовище» (1977). В «Чудовище» он сыграл смелого, хитрого, жаждущего приключений каскадера. Жан-Поль, как всегда, четко исполнил все трюки, и только тигр в конце съемок исхитрился укусить актера. С разорванным ухом Бельмондо доставили в больницу…

Критики отмечают его чрезмерное увлечение коммерческим кино. В ответ Жан-Поль заявил, что работает на миллионы зрителей, а не на десяток рецензентов: «Мое призвание заключается в том, чтобы развлекать людей: заставлять их плакать и смеяться. Назовите мне актера, который снимался только в шедеврах. Если соглашаться на выдающиеся роли, то за жизнь сыграешь два-три раза… Актер должен сниматься, иначе он исчезнет с экрана…»

Режиссер Лотнер снимает его в трех фильмах подряд: «Полицейский или гангстер?» («Кто есть кто?», 1979), «Шут гороховый» («Игра в четыре руки», 1980) и «Профессионал» (1981). А за ними – фильм «Ас из асов» (1982) Ури, решенный в жанре антифашистской комедии. В день премьеры «Ас из асов» собрал 72 тысячи зрителей! Это был рекорд!

В 1982 году президент Франции вручил ему орден Почетного легиона. Рядом со старшим Бельмондо стоял младший – Поль, его семнадцатилетний сын.

Добившись успеха в кино, Бельмондо рискнул вернуться на сцену. И это после 28-летнего перерыва! Робер Оссейн предложил ему главную роль в драме Дюма-отца «Кин, гений или беспутство» (1987). Бельмондо всего себя отдавал раскрытию образа Кина. Он поистине играл гения, совершающего безумства. «Благословенная пьеса! – говорил актер. – Благодатная! Передо мной был зритель, который обычно не ходит в театр. Я бросил ему вызов. Для этого пришлось побороть страх и не потерять лицо. Если бы я не выиграл, то вся моя дальнейшая жизнь была бы другая».

Весь 1987 год Бельмондо посвятил спектаклю «Кин», который стал событием в театральной жизни Парижа. Он уже подумывал о другой работе на сцене, когда Клод Лелуш предложил ему сыграть в «Баловне судьбы». Бельмондо принимает предложение.

Тем временем спектакль «Кин» с успехом провезли по провинции. А Жан-Поль уже думает о постановке «Сирано де Бержерака». Об этой роли актер мечтал давно: еще в лицее он полюбил романтического героя Ростана, сочетавшего качества забияки и фанфарона с остроумием, бескорыстием и любовью к Роксане.

Бельмондо называл роль Сирано «самоубийственной», способной как возвысить актера, так и погубить его навсегда. Вместе с постановщиком Оссейном он несколько отошел от классической интерпретации Сирано, от того, как его играл когда-то великий Коклен, а затем Жан Маре и Жак Вебер. Да, Сирано бретер, но он и поэт, романтик.

А главное – это порядочный человек, верный друг, глубоко чувствующий человек своего времени.

В 1992 году Жан-Поль продает коммерческому телевидению – «Каналу плюс» – права на те фильмы, которые были сделаны при участии его компании, и покупает помещение театра «Варьете» на Монмартровском бульваре. «Этот театр, – говорит Жан-Поль Бельмондо, – населен привидениями дорогих мне людей. Именно на этой сцене Фредерик Леметр сыграл Кина. Я вижу во всем этом перст судьбы. От стен „Варьете“ исходят добрые волны».

В своем театре он сыграл в 1993 году «Дамского портного». В этом же году его постигло большое горе: в пожаре погибла родная дочь, Патрисия, заснувшая у камина.

Незадолго до своего шестидесятилетия Жан-Поль Бельмондо говорил в интервью: «Я устал от преступников и полицейских… Сыграно их предостаточно. Сейчас меня привлекают комедийные и классические роли. Если мои мечты осуществятся, я ради театра брошу кино…» Но кино он не бросает. После «Баловня судьбы» Бельмондо снимается у Жоржа Лотнера в фильме «Незнакомец в доме» (1992). Он показывает возрождение своего героя, адвоката Эктора Лурса. Опустившийся и неряшливый вначале, юрист преображается в финале картины, с блеском ведет защиту на суде.

Не менее убедительно Бельмондо играет Фонтена-отца и Фонтена-сына в картине «Отверженные» (1995) Лелуша. Затем выходит фильм по известной пьесе Саша Гитри «Дезире» в постановке Бернара Мюра. Демонстрируя весь арсенал актерских выразительных средств, Жан-Поль произносит остроумные и пылкие монологи драматурга.

Наконец наступила ясность в его личной жизни. Расставшись с Лаурой Антонелли, Бебель какое-то время ухаживал за бразильской манекенщицей Карлос Сотомайер, дочерью крупного банкира. Но и этот роман оказался недолговечным. После Сотомайер в его жизнь надолго вошла парижанка, бывшая танцовщица Натали Традивил.

Осенью 1995 года, когда уже была объявлена театральная премьера комедии Фейдо «Блоха в ухе» («Ревнивец»), Жан-Поль неожиданно оказался в клинике с инсультом. Одна нога отказывалась ему повиноваться. Ему пришлось распустить труппу, рассчитаться со всеми, вернуть деньги за билеты. На лечение ушло несколько месяцев.

Премьера «Блохи в ухе» состоялась в середине октября 1996 года и прошла с большим успехом. Бельмондо появляется на сцене в роли Эмануэля Шандебиза, директора компании, а затем, по гениальной прихоти Фейдо, вдруг оказывается в совершенно иной ипостаси, в роли гостиничного слуги, выпивохи. «Для актера это потрясающее перевоплощение, и сценическое, и умственное», – утверждает Жан-Поль.

В 1998 году на съемочной площадке снова встретились Бельмондо и Делон. Постановщик фильма «Один шанс из двух» Патрис Леконт предложил актерам роли двух немолодых французов с довольно смутным прошлым. По сюжету в их жизнь вторгается молодая женщина (Ванесса Паради), которая узнала от умирающей матери, что кто-то из них – ее отец. Остросюжетный фильм, насыщенный трюками, был тепло принят публикой.

Успех, материальное благополучие мало изменили Бельмондо. Он интересуется проблемами космоса, любит читать книги о театре,

детективы. Дети давно одарили его внуками. Сын Поль – успешный автогонщик и начинающий актер, а внучка Анабелла имеет задатки актрисы.

В январе 2001 года Жан-Поль Бельмондо начал сниматься в телесериале «Фершо» по мотивам романа Жоржа Сименона «Дело Фершо». Герой Бельмондо, полицейский, оказывается в непростой ситуации: на него внезапно завели уголовное дело, а преступники устраивают на него настоящую охоту. Жан-Поль взялся за работу с присущим ему энтузиазмом.

Но в августе с ним случился ишемический инсульт. Произошло несчастье во время семейного отдыха в корсиканском городке Лумио. Актера доставили в парижский госпиталь Сен-Жозеф. Его спутница Нати постоянно дежурила у его кровати. Через неделю Бельмондо стало лучше. Правда, врачи заявили, что на восстановление потребуются месяцы.

Жан-Поль Бельмондо – звезда международного класса. Им восхищается весь мир, и многие пытаются подражать ему. Франция трижды отмечала его заслуги в области кино премией «Сезар». Французы отказываются верить в то, что с их национальным героем может случиться что-то серьезное. Как-то у самолета, на котором летел актер, отказал двигатель. Пассажиры начали паниковать, и один из них в отчаянии кинулся к Бельмондо с криком: «Что же вы сидите, сделайте хоть что-нибудь!..» Актер, сохранивший присутствие духа, пообещал все устроить. Пассажиры успокоились, а лайнер в конце концов успешно приземлился…

РИШАР ПЬЕР
(р. 1934)

Французский актер. Снимался в фильмах: «Рассеянный», «Высокий блондин в черном ботинке», «Возвращение высокого блондина», «Игрушка», «Приманка» («Невезучие»), «Укол зонтиком», «Соучастники» («Папаши»), «Беглецы», «Налево от лифта», «1001 один рецепт влюбленного кулинара» и др. Постановщик документального фильма «Расскажите мне о Че».

Пьер Ришар Морис Шарль Леопольд Дефей родился 16 августа 1934 года в Валенсьене, в респектабельной семье крупного текстильного промышленника.

Во время учебы в пансионе он использовал всякую возможность, чтобы разыграть клоунаду, умело пародируя окружающих. «Овладевать профессией я начал в пансионе, чтобы спасти свою шкуру», – шутливо замечает Пьер Ришар.

Он должен был сделать блистательную карьеру либо на государственной службе, либо в частном секторе. Однако Пьер, утверждают его друзья, был «спасен» своим отцом. Ришар-старший истратил семейное состояние на скачках и охоте, на которые обычно брал с собой сына.

Едва достигнув совершеннолетия, Пьер решает стать актером. Он покидает Валенсьен и отправляется в поисках артистического счастья в Париж. Пьер поступает на знаменитые драматические курсы Шарля Дюллена, а затем проходит стажировку у самого Жана Вилара. Однако

работал он в основном «на выходах», а у Ришара явно не хватает терпения жить в ожидании «настоящей роли», к тому же его всерьез увлекает эстрада.

Вместе со своим другом Виктором Лану Ришар сочиняет короткие юмористические скетчи и в течение нескольких лет выступает с ними на подмостках кафе-театров, рядовых кабаре и престижных мюзик-холлов.

Однажды, узнав, что Морис Бежар ищет актеров, которые умеют танцевать, Пьер отправился на просмотр. Хореограф был в восторге и предложил ему место в своей труппе.

«Рассеянный» – так и назывался фильм актера и режиссера Пьера Ришара, вышедший на экраны Франции в 1969 году. За два года до этого Ришар познакомится с одним из талантливейших французских комедиографов Ивом Робером, который предложит ему небольшую роль в своем фильме «Блаженный Александр» (1968). (Впервые же Ришар появился на экранах в 1957 году в ленте Ж. Беккера «Монпарнас, 19».) Именно Робер посоветовал Ришару самому снять «Рассеянного», замысел которого тот вынашивал в течение нескольких лет. А спустя еще несколько лет, уже завоевавший огромную популярность Пьер Ришар в схожей ситуации убедит своего друга сценариста Франсиса Вебера испытать свои силы в режиссуре, – так появится «Игрушка».

Имена сценариста Франсиса Вебера и режиссера Ива Робера стоят в титрах дилогии о приключениях «высокого блондина». Прозвище «высокий блондин» прочно закрепилось за актером после выхода в 1972 году на экраны «Высокого блондина в черном ботинке» и последовавшего за ним продолжения – «Возвращение высокого блондина» (1974). Излюбленный персонаж Пьера Ришара по имени Франсуа Перрен, рожденный фантазией Вебера-сценариста, в дальнейшем не случайно сохранит свое экранное имя в первых двух фильмах Вебера-режиссера – «Игрушке» и «Невезучих» (в «Папашах» и «Беглецах» он станет Франсуа Пиньоном).

В 1974 году Ришар снимается в комедии Клода Зиди «Горчица бьет в нос» («Он начинает сердиться»). В каких только передрягах не оказывается герой Пьера Ришара в эксцентрической комедии Клода Зиди «Не упускай из виду» (1975) – скромный банковский служащий, которого превратности судьбы бросают в круговерть самостоятельных поисков налетчиков кассы!

Сатирическую комедию Франсиса Вебера «Игрушка» (1976) Ришар относит к числу своих самых любимых. Необычный сюжет настолько увлек актера, что тот не только согласился сыграть в нем главную роль, но и взялся финансировать картину – при условии, что постановщиком ее будет сам Вебер.

Так появилась на экране эта трагикомическая история взаимоотношений избалованного сынка газетного магната и выбранной им в магазине новой «игрушки» – живого и вполне преуспевающего до этого злополучного момента журналиста Франсуа. История эта, начинающаяся как причудливое фарсовое действо, постепенно перерастает в глубокую психологическую драму. В «Игрушке» проявился незаурядный драматический талант Пьера Ришара, широта его творческого диапазона.

В 1978 году Пьер Ришар снялся в криминальной комедии Жерара Ури «Побег», где его партнером был старый приятель Виктор Лану.

В «Уколе зонтиком» (1980) Жерара Ури Пьер Ришар очень смешон в роли неудачника актера, по собственному недоразумению втянутого в злоключения банды мафиози, которая принимает его за наемного убийцу.

С Жераром Депардье он сыграл в нескольких фильмах. Пьер Ришар рассказывает, что поначалу в фильме «Приманка» («Невезучие») Вебер прочил ему в партнеры Лино Вентуру. Однако тот отказался от этого предложения, вероятно, не желая повторять характер, во многом схожий с тем, что он играл в «Зануде», сценарий которого принадлежал перу того же Вебера. Тогда и появился Жерар Депардье.

Первый же фильм новоявленного дуэта «Невезучие» (1980) стал рекордсменом французского проката, собрав в одном только Париже свыше полутора миллиона зрителей. Феномен этого успеха, который режиссер не преминул развить в дальнейшем, основан на столкновении двух полярных натур, двух масок, одна из которых сама неуклюжесть, неприспособленность, бестолковость, а другая – суровая мужественность, уверенность, целесообразность.

Отправная сюжетная точка в «Папашах» (1983) во многом схожа с завязкой «Невезучих». Герой Ришара, на этот раз более уравновешенный (но не настолько, чтобы не вляпаться в очередную переделку) и значительно более сентиментальный (чему в немалой степени способствует сюжет), узнает от своей старинной возлюбленной о том, что у него есть уже ставший взрослым сын. Той же новостью она ошеломляет другого поклонника своей юности – напористого газетного репортера Жана Люка, героя Депардье. В фильме особенно интересно наблюдать за тем, как забавная пара Ришар – Депардье, два убежденных холостяка, постепенно начинают понимать прелести своего отцовского положения, ревниво будут отыскивать продолжение собственного характера в поведении неразумного чада.

Мелодраматические нотки в комедии с криминальным сюжетом еще более настойчиво звучат в «Беглецах» (1985). Роль в этой картине, наряду со своим персонажем в «Игрушке», Пьер Ришар считает лучшей в своей творческой биографии. В оценке актером собственной работы есть своя логика. В характере героя Ришара в «Беглецах», пусть не столь полно, как в «Игрушке», реализовано неоднократно высказываемое актером желание к насыщению комедийного персонажа иными жанровыми красками, драматической углубленности роли.

В очередной комедии Эдуарда Молинаро «Налево от лифта» герой Ришара вновь попадает в нелепые ситуации… «Во всех моих ролях есть частичка меня самого – застенчивого, не умеющего общаться с людьми, с замедленной реакцией, – говорит Ришар. – И я действительно постоянно становлюсь жертвой собственной рассеянности, теряя ключи, бумаги, кредитные карточки. Вместе с тем я боец – иначе нельзя актеру».

С годами желание делать что-то иное, в творческом отношении принципиально новое не покидает актера.

В 1988 году Пьер Ришар осуществляет постановку документального фильма о легендарном Эрнесто Че Геваре – человеке, чей образ стал символом свободы и мужества. «Расскажите мне о Че» – так называется

эта 50-минутная документальная лента, вызвавшая большой резонанс в декабре 1988 года на фестивале Нового латиноамериканского кино.

Ровно двадцать лет, по словам актера, он вынашивал замысел постановки фильма о Геваре, «человеке, чей дух был во власти идеи, кто бросил вызов обывательскому существованию», а на двадцать первый, на свой страх и риск, прихватив с собой видеокамеру, отправился на Кубу.

На Кубе Пьера Ришара в память о его самом популярном персонаже в шутку окрестили «Запато негро» – «черный ботинок». В течение месяца Пьер Ришар вместе со своей небольшой съемочной группой колесил по стране, беседовал с людьми, близко знавшими Че Гевару, встречался с его сестрой, старшей дочерью Ильдитой, изучал архивные материалы, связанные с жизнью Че и его революционной борьбой, просмотрел тысячи метров пленки кинохроники.

«Отшельничество и бунт, эти два свойства характера Че, я чувствую в себе с самого детства, – говорит Пьер Ришар. – С обычного бунта за право распоряжаться своей судьбой началась и моя актерская жизнь».

Депардье призывал своего друга поставить для Авиньонского театрального фестиваля «Свадьбу Фигаро» и самому сыграть заглавную роль, но Ришар, обуреваемый вечными сомнениями, так и не решился.

Долгие годы Ришар страдал комплексом неполноценности, считал себя хуже других актеров и называл себя рабом своего героя. С годами это чувство почти прошло. Но и сейчас он болезненно реагирует на неудачи. Пьер очень расстроился, когда не нашел себя в списке 30 лучших актеров Франции, который опубликовал журнал «Эвенман дю жеди»: «Будто я вовсе не существую». Основанная Ришаром кинокомпания «Фиделина фильм», занимающаяся как производством, так и прокатом картин, заметно процветает.

По мнению Ришара, комедия – самый трудный из жанров кино, в котором каждый кадр требует математического расчета. Сегодня комедия в кризисе. Ее дискредитируют пошлые ленты, да к тому же нет интересных сценариев.

Пьер Ришар делает то, что ему по-настоящему интересно. Но это не всегда приносит успех. Фильм «Шахматная партия», где он играет неожиданную для себя роль пастора, во Франции провалился.

В начале 1994 года Ришар побывал в Москве. «Передо мной широко распахивались все двери, начиная с таможни, – восторженно рассказывает актер. – Открывались закрытые в эти дни музеи… Но главное, я не мог сделать шагу на улице, чтобы меня не остановили мои поклонники… Однажды ночью на Красной площади две старушки, узнав меня, плакали на моей груди и осеняли крестом. И я понял, что между мной и русским народом существует какая-то необъяснимая любовь, алхимия взаимного притяжения».

Ришар, видимо, окончательно смирился с тем, что он обречен нести свой крест – играть одну роль – милого и рассеянного, смешного и неловкого человека, роль, которая принесла ему мировую известность.

Долгие годы Ришар жил на барже «Эдрашт». Баржа покачивается на Сене в самом центре Парижа, у моста рядом с площадью Конкорд, образуя вместе с другими целую деревушку на воде.

В начале 1990-х годов, не без влияния Депардье, который занялся производством вина в Бургундии, Ришар купил себе поместье в местечке Грюиссон на юго-западе Франции. Вместе с двумя сыновьями и возлюбленной Аишей (с первой женой Пьер развелся) он увлеченно возделывал виноградники, получая хорошее вино «Шато Бель Эвек».

В 1996 году Пьер снялся в фильме грузинского режиссера Наны Джорджадзе «1001 рецепт влюбленного кулинара» (сценарий Ираклия Квирикадзе).

Осенью 2001 года Пьер Ришар снова приехал в Россию. На этот раз он привез спектакль «Страсти по Ришару». Спектакли с участием великого комика прошли с большим успехом. Чуть раньше Пьер Ришар снялся во втором грузинском фильме Наны Джорджадзе «Лето, или 27 потерянных поцелуев». Картина с успехом шла на Елисейских полях Парижа…

ЛОРЕН СОФИЯ
(р. 1934)

Итальянская киноактриса. Снималась в фильмах: «Золото Неаполя», «Чочара» (премия «Оскар»), «Боккаччо, 70», «Затворники Альтоны», «Вчера, сегодня, завтра», «Брак по-итальянски», «Подсолнухи», «Прет-а-порте» и др.

София Шиколоне (Лорен) родилась 20 сентября 1934 года, в отделении для незаконнорожденных римской клиники королевы Маргариты… Ее мать, Ромильда Вилани, у которой рано проявились музыкальные способности, приехала попытать счастье в Рим из небольшой рыбацкой деревушки Поццуоли, под Неаполем. Здесь она стала встречаться с Рикардо Шиколоне. Узнав, что его подруга ждет ребенка, он признал свое отцовство, но жениться отказался. София родилась маленькой, худенькой и очень некрасивой. Отец снял для них в Риме маленькую комнатку. Все было против молодой матери: денег не хватало, у нее пропало молоко. Пришлось с позором возвращаться в Поццуоли.

Потом была война, голодные годы, нищета. София росла робкой, замкнутой. «Я была так стройна, что мне дали прозвище „стечетто“ – жердочка. На стене моего дома постоянно красовалась надпись мелом: „София – зубочистка“», – рассказывает актриса. Но постепенно она расцвела. В четырнадцать лет к ней даже посватался молодой учитель физики.

Через два года в Неаполе объявили конкурс на звание «Королевы моря». Ромильда решила, что для ее дочери это шанс выйти в люди. «Мы сняли одну из занавесок и сшили из нее платье… Гораздо хуже было с обувью. У меня не было белых туфель, а черные к этому платью не подходили. Однако и эту проблему мать решила быстро, она перекрасила мои старые черные туфли в белый цвет. Мы молились, чтобы только не было дождя…» – с улыбкой вспоминает актриса. Конкурс красоты принес успех Софии Шиколоне. Правда, ее имя было объявлено только в списке двенадцати принцесс, а титул «Королевы моря» достался другой. «Принцесса» получила несколько рулонов обоев, скатерть с двенадцатью салфетками, бесплатный железнодорожный билет в Рим для посещения киностудии и деньги…

Мать теперь не сомневалась, что София станет актрисой, и записала ее в актерскую школу в Неаполе. «В этой школе нас учили довольно простой вещи, а именно – корчить рожи, – продолжает Лорен. – Никогда мы там не прочитали ни одной строчки текста. Никогда не пробовали что-то сыграть…»

Однажды профессор сообщил ученикам, что в Риме американцы снимают фильм и для массовых сцен требуются молодые девушки. Разумеется, Ромильда и ее дочь поехали в столицу. Обе были приняты. Софии поручили изображать невольницу.

Чуть позже Шиколоне снялась статисткой в фильме, где главные роли играли Анна Маньяни и Витторио Гассман. Вряд ли тогда София думала о том, что после съемок в фильме «Чочара» итальянцы назовут ее «второй Маньяни».

При подписании контракта с киностудией «Чиночитта» продюсер придумал ей более звучное имя – Лорен. Так на свет появилась актриса – София Лорен.

«Я хотела сниматься в кино, но кинематограф не хотел меня. Чтобы не умереть с голоду, я отдала свое лицо комиксам и иллюстрированным журналам. Потом все же пришло кино в виде дешевых, слащавых фильмов типа „Мечты Зорро“, „Шесть жен Синей Бороды“, „Да, да, это был он“… Мне приходилось играть и сексуальные роли. Я была вынуждена, чтобы стать популярной и иметь возможность выбирать роли самой».

В 1953 году Лорен согласилась сняться обнаженной до пояса в фильме «Две ночи с Клеопатрой», в противном случае режиссер грозил снять ее с роли. Эту сцену снимали для французской версии и ее никогда не показывали в Италии.

Ей было восемнадцать, когда она случайно оказалась среди зрителей конкурса «Мисс Рим». Один из членов жюри обратил внимание на Софию и пригласил ее принять участие в конкурсе. Узнав, что предложение исходит от известного продюсера Карло Понти, она согласилась. Лорен очень расстроилась, когда ей присудили второе место. Девушка не подозревала, что этот вечер перевернет всю ее жизнь.

На следующий день она пришла в офис к Карло Понти. Первое, что он предложил актрисе, – пойти к хирургу и сделать пластическую операцию, так как у нее слишком большой нос. Однако София решительно отказалась. Продюсер, конечно, мог рассердиться, но он уже был ею покорен.

Карло Понти изменил ее образ жизни, вкусы, манеры, даже косметику. Он помог Лорен избавиться от неаполитанского акцента, научил вести беседы с самыми разными людьми, приобщил к чтению, открыв ей мир Бальзака, Стендаля, Томаса Манна, Бернарда Шоу, Толстого и Чехова. Продюсер отрабатывал с Лорен все, вплоть до походки. Она должна была, например, ходить по коридору между двумя рядами столов с открытыми дверцами и покачиванием то одного, то другого бедра закрывать их.

Понти был на двадцать сантиметров ниже Софии и на двадцать лет старше ее. «Карло верил в меня и любил меня. Я знала об этом. Мое чувство к нему медленно росло. Однажды он послал мне маленькую коробочку. Внутри было обручальное кольцо…»

Однако роман Понти и Лорен был отмечен и драматическими перипетиями: Карло был женат на Джулии Фиастри. Они вместе прожили девять лет и произвели на свет двух сыновей – Джулиано и Джузеппе. Католическая церковь выступает против разводов. В 1957 году Лорен и Понти все-таки зарегистрировали свой брак в Мексике. Это событие вызвало неодобрение в Италии, поскольку по законам страны Карло становился двоеженцем. На католических соборах появились обращения к верующим, чтобы они забыли имена Лорен и Понти. Их фильмы были запрещены.

Но уже в следующем году мексиканцы издали закон, по которому иностранцы были обязаны перед вступлением в брак предоставлять сертификат о семейном положении. Таким образом, союз Понти и Лорен считался недействительным. Вскоре к такому же решению пришел итальянский суд.

В то трудное время единственным лекарством для Лорен была работа. В 1954 году она снялась у Витторио де Сика в фильме «Золото Неаполя». Ей удалось передать стихийный темперамент героини, ее национальное своеобразие, душевную открытость. Это была серьезная работа, признание Софии Лорен как актрисы. Позже, девять лет спустя, в фильме «Вчера, сегодня, завтра» (поставлен по пьесе Эдуардо де Филиппо) режиссер разовьет успех, но на более высоком художественном уровне.

Разумеется, чаще ей приходилось играть в кассовых фильмах, таких как «Хлеб, любовь и…», «Бедность и благородство», «Прекрасная мельничиха».

Рекламные агенты Голливуда пригласили Лорен поработать за океаном. Она сыграла в фильме Стэнли Крамера «Гордость и страсть». Ее партнерами были звезды Кэри Грант и Фрэнк Синатра. София завоевала уважение окружающих хорошим характером, терпимостью и упорством, с каким она постигала голливудскую «кухню». Синатра сказал о ней: «Она непревзойденна. Она лучше всех». Посмотрев картину режиссера Дэлберта Манна «Любовь под вязами», американцы говорили о ней только в восторженных тонах: «Красивая актриса из Италии смогла создать яркий трагический образ молодой жены фермера. Смогла ощутить внутренне нашу жизнь с ее ежедневными социальными проблемами». В Голливуде Лорен снялась в двенадцати фильмах, среди них: «Ключ», «Легенда прошлого», «Дом моряка», «Тип женщины», «Неаполитанский залив».

В 1958 году американские кинематографисты послали на венецианский фестиваль «Черную орхидею» с ее участием. Лорен получила приз за лучшее исполнение женской роли.

Вернувшись в Рим, актриса продолжает сотрудничество с Витторио де Сика. У них образовался блестящий и редкий для кино творческий союз, подаривший мировому киноискусству фильмы, вошедшие в «золотой фонд»: «Чочара» (1960), «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964), «Подсолнухи» (1969). Классик итальянского кино помог Лорен найти истинную основу для ее таланта. Она стала играть «женщин из народа».

«Я личность особенная, – считает София, – так как двадцать лет работала с режиссером, которого обожала, и если я интересна как актриса, то обязана этим ему. Достаточно было одного взгляда, жеста Витторио де Сика, и я понимала, что он хочет. Обычно он показывал, как сыграть сцену, эпизод, но при этом категорически запрещал копировать. И каждый раз я вносила в работу свой собственный опыт». Лорен признается, что во время работы чувствует себя комфортно, когда полагается на свою интуицию. Тогда она полностью отдается чувствам персонажа.

В антивоенном фильме «Чочара» София Лорен психологически тонко и точно изобразила римскую лавочницу. Актриса создала характер трагической силы. Видимо, в этой роли актриса впервые нашла ту жизненную правду, которая ею самой была пережита в годы войны, смерти, разрушений, разбитых человеческих событий. За эту роль актриса получила премию «Оскар». Фильм демонстрировался на Каннском фестивале.

София мечтала о ребенке. Трижды в совместной жизни с Карло Понти ее беременность прерывалась… Наконец, в 1969 году София Лорен произвела на свет мальчика Карло, а второй сын, Эдуардо, родился в 1973 году. Карло стал дирижером, Эдуардо, как и отец, продюсером.

Карло Понти подарил ей старинный замок, который назвал «Домом Софии». В самой высокой его башне растут более ста редких растений, собранных со всего света. В центральном зале висит люстра ручной работы в стиле «ампир», на стенах – фрески XVIII века, комнаты обставлены старинной мебелью. Семь лет Карло приводил в порядок этот величественный замок для обожаемой Софии…

В кино партнерами Лорен были Чарли Чаплин, Фредрик Марч, Максимиллиан Шелл, Кэри Грант, Роберт Олтмен… Чарли Чаплин был влюблен в Лорен как в актрису. Она снялась в его последнем фильме «Графиня из Гонконга» (1967). Великий комик считал, что когда София выходит на съемочную площадку, то сразу же начинает жить.

Любимым партнером Лорен являлся Марчелло Мастроянни. Они снялись вместе в двенадцати фильмах. В картине Э. Сколы «Особенный день» (1977) у них была любовная сцена. «Для меня это был очень трудный эпизод, – вспоминает Лорен. – Марчелло и я разыграли его абсолютно одетыми, не показывая наготы. Однако мне кажется, что в нем гораздо больше эротики, нежели в двух обнаженных телах, сплетенных под одеялом…»

«У нее огромная сила воли: она в совершенстве овладела английским, французским, учила также немецкий, – говорил в свою очередь о Софии Мастроянни. – Начинала с нуля и стала звездой мирового уровня. Без сомнения, София может чувствовать себя довольной, ведь она делала всю жизнь то, что хотела делать, да и к тому же с огромным успехом. Меня всегда восхищала ее невозмутимость, уверенность в себе».

Когда успех фильмов с участием Лорен стал несколько ослабевать, Карло Понти убедил жену написать автобиографию «Живя и любя», впоследствии переведенную на многие европейские языки. Думается, не без участия Понти появилась и книга А. Хотчинер «София: история ее жизни и любви». Затем появились созданная на ее основе телепьеса Джоан Кроуфорд, вызвавшая интерес у американских зрителей, и в 1981

году фильм Мэла Стюарта, в котором София Лорен сыграла сразу две роли – своей матери и саму себя.

В 1970-е годы Лорен была на втором месте среди крупнейших налогоплательщиков Рима. Однако в 1982 году разразился скандал: за неуплату налогов Лорен была приговорена к тридцати дням тюремного заключения. Не помогло даже личное прошение президенту. Актрису заключили под стражу на семнадцать суток. Правда, камера была специально для нее оборудована, не было только, как жаловалась София, телевизора. Под окном толпы поклонников пели ей серенады и подбадривали криками, совсем как в фильме «Вчера, сегодня, завтра». Но актриса не забыла нанесенного ей оскорбления и с тех пор в родной Италии бывает наездами.

В 1994 году Лорен в последний раз снялась вместе с Марчелло Мастроянни. В фильме из жизни модельеров «Прет-а-порте» она сыграла свою роль тонко, изящно, с привычным шармом. Актрису стремились одевать лучшие модельеры – двадцать лет София доверяла свою красоту итальянскому парижанину Валентино, после чего перешла к Джорджо Армани, который этим очень гордится.

В последние годы София пишет книги, в которых делится с женщинами своим умением быть молодой и красивой. Приведем один из ее пассажей: «Совершенные черты сами по себе еще не красота. Восхищение вызывают те женщины, которые сами считают себя ослепительными, хотя их лицо, фигура и косметика не всегда безупречны. Но бросается в глаза их убежденность в своей неотразимости. Я искренне считаю: ничто так не украшает женщину, как ее вера в свои достоинства».

Лорен шутит, что родилась на кухне и любит готовить. Она опубликовала книгу рецептов. По ее мнению, ничто не сближает родных, как пища, с любовью приготовленная хозяйкой дома.

«Мне в жизни ничего не давалось легко, – говорит актриса. – Мои дети, мой брак, моя карьера – все было результатом упорной борьбы. И думаю, что именно тяжкий труд и верность поставленной цели приносили мне высшее счастье в жизни. Я могу считать, что мне повезло, так как из девяноста фильмов, где я снималась, есть примерно десять, которыми горжусь. Это – „Чочара“, „Вчера, сегодня, завтра“, „Брак по-итальянски“, „Подсолнухи“, „Графиня из Гонконга“. Предложений всегда много. Но я стараюсь выбирать те, которые двигают меня вперед, а не отбрасывают назад в моем творчестве. Жизнь для меня – экзамен, который не кончается никогда».

В 1991 году актриса была удостоена премии «Оскар» за карьеру. Такие награды до нее были присуждены: Грете Гарбо, Чарли Чаплину, Орсону Уэллсу, Генри Фонде, Мэри Пикфорд.

София Лорен принимает активное участие в благотворительных вечерах и встречах, посещает международные фестивали. Актриса удостоена ордена французского Почетного легиона, который обычно вручается только известным политическим и общественным деятелям.

Лорен была удостоена премии Национальной ассоциации владельцев кинотеатров США, как актриса, чьи фильмы собирают больше всего зрителей. Она получила почетный «Оскар» за достижения в кинокарьере.

Все тянутся к Софии, все жаждут блеска, который она излучает. Отель для миллиардеров в Лас-Вегасе открывали с ее участием, она придала особый лоск первому полету по новой авиалинии Милан – Сан-Франциско. Премьер-министр Массимо д'Алема вручил ей высокую награду за достижения в области культуры, а союз американских дизайнеров моды удостоил премии «За жизнь, полную шарма».

В 1997 году Лорен снялась в главной роли в полуавтобиографическом фильме французского режиссера Роже Анена «Солнце». Анен был в восторге от Софии Лорен: «Она – из Средиземноморья, она – самая красивая женщина в мире!» Стоит ли удивляться, что актриса получила высшую итальянскую награду – орден «За заслуги» Итальянской республики.

В 2000 году портрет актрисы, в числе портретов других знаменитостей, был помещен в «капсулу тысячелетия», на память для потомков.

БАРДО БРИЖИТ
(р. 1934)

Французская актриса. Снималась в фильмах: «И Бог создал женщину», «Бабетта идет на войну», «Отдых воина», «Истина», «Парижанка», «Презрение», «Шалако», «Ромовый бульвар» и др.

За всю историю современной Франции лишь две женщины удостаивались чести сократить свое имя до инициалов: Брижит Бардо и Коко Шанель. Их называли соответственно латинскими буквами В.В. и С.С.

Брижит Бардо родилась в предместье Парижа Нейи 28 сентября 1934 года в семье отставного военного – мсье Бардо. Ее родители, довольно богатые парижские буржуа, мечтали дать дочери хорошее образование, в которое, по их представлению, входило и знание классического танца. В семь лет они отдали девочку на обучение Марселю Бурге, экс-премьеру парижской Оперы. За шесть лет учебы Брижит настолько преуспела, что из сотен кандидаток в числе немногих была принята в Национальную консерваторию танца. Там и попала в класс блистательного педагога Бориса Князева, научившего ее, помимо всего, поразительной грации и пластике движений, которые потом стали одним из главных элементов феномена Б.Б. Недаром известная актриса Франции Жанна Моро однажды заметила: «Видеть, как она ступает, равносильно восприятию великолепной музыки».

Когда Брижит было пятнадцать лет, она познакомилась с корреспондентом иллюстрированного журнала «Пари-матч» Вальтером Кароном, а через две недели ее фотография появляется на обложке женского журнала «Эль».

Режиссер Марк Аллегре обратил внимание на «девушку с обложки» и пригласил Бардо на пробы. Родители с трудом отпустили ее на первые съемки. Принял девушку помощник Аллегре, Роже Вадим. Почти три года начинающий журналист и кинематографист Роже Вадим добивался ее руки. Наконец в 1952-м Бардо, достигнув совершеннолетия, вышла за него замуж.

В 1954 году Брижит Бардо снимается вместе с Жаном Маре в фильме «Будущие звезды». Он играл педагога консерватории, а Бардо – влюбленную в него ученицу.

Фильм вышел ужасным, но актеры удостоились комплиментов. В частности, газеты писали: «Очень женственная, обладающая чувственной грацией, Брижит Бардо прекрасно подходит для исполнения своей роли. Кроме того, она очаровательно танцует…»

Через год Бардо снимается в «Больших маневрах», рядом с Жераром Филипом и Мишель Морган.

А впереди ее ждал триумф. В конце 1955 года Бордо начала сниматься в фильме, которому была суждена громкая и отчасти скандальная слава, – «И Бог создал женщину…» Сценарий специально для нее написал Роже Вадим. Именно в этом фильме взошла ее звезда. Брижит создала здесь новый «тип» девушки, который станет потом ее «типом» и которому в течение целого десятилетия будет подражать французская молодежь. Дерзкая, независимая, чувствующая свою власть над мужчинами, упоенная южным солнцем, морем и зовом плоти, она бросает вызов лицемерной морали и провозглашает своей целью наслаждение жизнью.

Фильм «И Бог создал женщину…» не так прост, как может показаться на первый взгляд. И это относится прежде всего к героине юной Жюльетте: за ее фрондерством и показным аморализмом скрывается ею самой, может быть, не осознаваемая мечта об идеальном возлюбленном, который дал бы ей не только физическое наслаждение, но и нежность, и чувство надежности.

С появлением Б.Б. в мире наступает эротическое время. Джейн Фонда заявила в журнале «Плейбой»: «Фильм „И Бог создал женщину“ был одним из первых, который говорил о сексуальной свободе женщины».

Почти все первые фильмы Роже Вадима с участием Бардо развивают одну и ту же тему и используют, как выразился критик Жак Сиклие, «сексуальную агрессивность». «Ювелиры при лунном свете», «Женщина и паяц» сделаны в одном ключе. И тем не менее именно эти фильмы постепенно освобождают молодую актрису от известной скованности, делают ее игру все более свободной. «Даже когда Брижит Бардо была одета в пуловер, – говорил Роже Вадим, – она выглядела еще более нагой, чем если бы была на экране совсем обнаженной…»

Пройдет время, прежде чем талант Бардо получит возможность для подлинного расцвета. А пока следует серия картин, в которых проходит один и тот же образ, ставший предметом подражания у молодежи по всему миру. В борьбе за сохранение нравственности решили отличиться власти Далласа: они запретили смотреть фильмы с участием Б.Б. черному населению, которое «слишком возбуждалось от женщины, созданной Богом».

В новой картине Мишеля Буарона «Парижанка» Брижит играет дочку премьер-министра. Она влюблена в элегантного начальника канцелярии, хочет его женить на себе, чего и добивается. В фильме есть все – автомобильные гонки и фешенебельные охотничьи замки, великосветские приемы и иностранный принц, полет на реактивном

самолете и драки с гангстерами. Этот фильм назывался «Парижанка». Актриса была призвана «придать» героине свое лицо. Она еще продолжает изображать себя, но делает это так весело и искренне, что зритель с самого начала симпатизирует ее проказам. Брижит сумела добиться того, что зрителя интересует здесь судьба человека, а не дочки премьер-министра. И в этом заслуга не только режиссуры, но и актрисы. Это ее первый шаг к мастерству.

Сатирическая лента режиссера Кристиан-Жака «Бабетта идет на войну» явилась важным этапом в становлении Брижит как актрисы. Сыграв Бабетту, она доказала, что может выступать в ролях, не обязательно сдобренных сексом. И хотя к тому времени Брижит уже была признанной звездой экрана, именно успех в «Бабетте» открывает новую страницу в биографии молодой актрисы. Если до этого она снималась главным образом у Р. Вадима и М. Буарона, то теперь – у мастеров старшего поколения.

Клод Отан-Лара поручает ей главную роль в фильме «В случае несчастья» с Жаном Габеном, как всегда создавшим интересный образ адвоката, человека, к которому обращаются, когда случается несчастье. Авторы фильма, конечно, не устояли от «коммерческого» искушения и придали образу молоденькой авантюристки в исполнении Брижит Бардо известную фатальность, некое олицетворение «сексуальности». Перед ней не может устоять даже опытный адвокат. Но благодаря добротной профессиональной режиссуре, «партнерству» Жана Габена фильм вместо банальной истории о соблазненном адвокате, влюбившемся в свою подзащитную и выручившем ее из беды, стал картиной о нравах «свободного мира», о сложном пути человека к счастью.

В фильме режиссера Анри-Жоржа Клузо «Истина» Брижит Бардо играет роль молоденькой девушки Доменик. Вероятно, ей был близок образ героини.

Приехавшая из провинции Доменик быстро развращается, теряет иллюзии, опускается на самое дно. Однако внутренне, и это хорошо передает скупой, но выразительной игрой Брижит Бардо, Доменик стремится к чистой любви, к счастью. Увы, терпит крах пришедшая к ней любовь. Влюбленный отказывается от Доменик, оскорбляет, унижает ее. В порыве гнева и отчаяния Доменик убивает его и в тюремной камере вскрывает себе вены. По единодушному мнению французской критики, Брижит Бардо в этом фильме достигла высот подлинной трагедии.

Фильм собрал многочисленные призы, а Бардо во многих странах признали лучшей иностранной актрисой.

После выхода «Истины» в 1960 году Брижит впадает в депрессию и даже пытается покончить с собой. Ее спасают. Немного оправившись, Бардо заявляет, что навсегда покидает кино.

Но друзья сумели не только внушить ей веру в жизнь, но и в необходимость продолжать работу в кино. Одним из них был режиссер Луи Маль, который задумал с экрана рассказать о трагедии Брижит Бардо. Он настойчиво уговаривает ее сыграть главную роль в этом фильме.

Картина «Личная жизнь» рассказывает о том, как приехавшая в Париж в поисках своего места в жизни молодая девушка Джиль становится кинозвездой. И тут наступают страшные дни. Вокруг нее бушуют страсти,

подогреваемые бульварными газетчиками. Джиль – пленница в собственном доме, лишенная личной жизни. У нее наступает тяжелая душевная депрессия. Она бежит в родной город и здесь встречает давнего знакомого, режиссера Фабио. Джиль снова хочется жить, но репортеры и ретивые поклонники не дают ей насладиться счастьем. История любви заканчивается для Джиль трагически…

Опасаясь вылазок экстремистской организации ОАС, против которой актриса имела мужество выступить в печати, префект парижской полиции не разрешил премьеру фильма «Личная жизнь» в первоэкранных кинотеатрах на Елисейских полях. Премьера состоялась в одном из киноклубов. Вот что сказал в этот вечер об игре Бардо ныне покойный французский драматург Жан Кокто: «Я заново открыл для себя „Б.Б.“ как актрису. „Личная жизнь“ для нее – возвращение к ее человеческой сущности».

Зритель ей безусловно верит. Подтверждением тому роль в экранизации романа Моравиа «Презрение». Брижит Бардо играет в ней роль Эмилии, женщины из народа, распознавшей под внешней интеллигентностью безволие, эгоизм, приспособленчество своего мужа – сценариста Рикардо. Любовь превращается в презрение.

Несомненным успехом является и ее работа в картине «Вива,Мария!».

В 1968 году она снимается в вестерне «Шалако», где ее партнером был Шон Коннери.

В ноябре следующего года читатели «Сине-ревю» и «Орор» в очередной раз назвали Бардо самой популярной актрисой. Почти одновременно выходят два фильма с ее участием: «Женщины» и «Медведь и кукла».

Одной из последних крупных удач актрисы стала работа в фильме «Ромовый бульвар» Робера Энрико. Бардо играла роль Линды Ларю, кинозвезды двадцатых годов, кумира, вдохновительницы и несбывшейся любви моряка Корнелиюса.

В свободное от работ время Брижит записала с Саша Дистелем «Солнце моей жизни». Пластинку слушали и покупали очень многие. Актриса обожала петь.

Последним ее фильмом стала лента «Колино Задери-Рубашку». В 1973 году Брижит Бардо ушла из кино.

Бардо удивила всех своим выступлением по телевидению в защиту животных, рассказав о диких вещах, творящихся на бойнях. Она посвятила себя защите животных. И весьма преуспела в этом. Сейчас в ее клубе более пятидесяти тысяч сторонников…

В чем все-таки феномен этой неординарной актрисы? Брижит Бардо не была самой красивой – наряду с ней в кино работали красивейшие актрисы Джина Лоллобриджида, Элизабет Тейлор, Роми Шнайдер, Мишель Мерсье и другие. Брижит обладала несомненным талантом драматической актрисы, но были в этот период актеры, более полно и последовательно раскрывшие свой талант…

И все же никому из актрис и актеров не удалось перепрыгнуть планку шумной славы Б.Б. Десятилетиями не сходили с уст миллионов кинозрителей в разных странах мира эти инициалы. По вечерам неоновая реклама зазывно высвечивала их на улицах и площадях Парижа, Лондона,

Мехико, Рима, Нью-Йорка…

Репортеры писали, что, путешествуя по свету, они всюду встречали изображение этой «белокурой колдуньи». И даже у китайских пиратов находили ее фотографии.

Инициалы «Б.Б.» широко использовались в качестве престижной торговой марки самыми ведущими фирмами страны, принося солидные прибыли. Что только не продавалось с их помощью! Кремы для лица и тела, изысканное женское белье, постельные принадлежности, сувениры… С Брижит Бардо скульпторы лепили Марианну – национальный символ, венчающий все здания французских префектур.

Белокурая богиня с красивыми длинными волосами смотрела со стен домов, заборов, «разъезжала» в трамваях, автобусах, вагонах метро. На ее рекламу тратились огромные суммы. Она первая из актрис «посмела вывести эротику из ночных баров на публичное обозрение при свете дня».

Уйдя на покой, Бардо написала нашумевшую биографическую книгу «Инициалы Б.Б.». В книге актриса рассказывает о многих сторонах своей жизни, делится собственными взглядами на любовь, красоту… Например, о мире кино говорит как о «неустойчивом и непостоянном», который она, выясняется, никогда не любила: «Не у всякого человека выдерживают нервы жить в этом мире. Многие всемирно известные звезды покончили с собой. Или пытались это сделать. Как и я».

В личной жизни она не была счастлива. После Роже Вадима она увлеклась актером Жан-Луи Трентиньяном, но он ушел от Бардо после того, как застал ее дома с шансонье Жильбером Беко. Затем был бурный роман со знаменитым гитаристом Саша Дистелем. Вторым мужем актрисы стал ее партнер по фильму «Бабетта идет на войну» Жак Шарье, пытавшийся удержать жену с помощью ребенка. Брижит через несколько месяцев сбежала, оставив крошечного Николя отцу. Следующий брак с немецким миллионером Гюньером Саксом, покорившим Бардо стремительными ухаживаниями, быстро наскучил, когда началась будничная жизнь. С последним мужем Бернаром д'Ормалем, малоизвестным политическим деятелем, Бардо была счастлива четыре года… Бардо теперь предпочитает уединение на вилле в Сен-Тропезе…

В кинематографических кругах не было ни одного известного кинорежиссера, который не говорил бы с уважением о Брижит Бардо.

«Если бы она не существовала, ее нужно было бы изобрести. Фантастичен не только ее силуэт, но и сама Брижит – недосягаема, экспрессивна. Она была способна изображать десять различных персонажей в одном и том же фильме и была великолепна… Я мог предложить ей роль в любом фильме, но с обязательным условием: чтобы ее героиня была влюблена, неважно – в мужчину или в жизнь», – говорил Федерико Феллини.

«Мне она напоминала персонажи из эпохи ренессанса», – восклицал Микеланджело Антониони.

«Никакая актриса со времен Греты Гарбо не была такой личностью», – заявила непревзойденная Вивьен Ли.

«Брижит символизировала эпоху, в которой мы живем, с которой мы отождествляем ее и самих себя… Поэтому я считаю ее уникальной», – эти слова принадлежат Франсуа Трюффо.

На долю Брижит Бардо выпала судьба испытать славу уникальную, шумную. Пожалуй, если мы возьмем за ее параметры количество строк и фотографий в прессе, градус общественного внимания и интереса, то в «системе звезд», для которых слава является непременным атрибутом, знаменитая Б.Б. взошла на самую верхнюю ступеньку.

ДЕЛОН АЛЕН
(р. 1935)

Французский актер. Снимался в фильмах: «Рокко и его братья», «Затмение», «Леопард», «Двое в городе», «Смерть негодяя», «Самурай», «Неукротимый», «Военврач», «Борсалино», «За шкуру полицейского», «Наша история», «Новая волна» и др.

Ален Делон родился 8 ноября 1935 года в пригороде Парижа – Со. Его отец, Фабьен Делон, был директором кинотеатра. Мать, Эдит Арнольд, работала в аптеке. Ален воспитывался у кормилицы во Фрея. Его родители развелись.

В восемь лет Делона отдают в пансион братьев Христианских школ, откуда из-за нерадивого поведения переводят в начальную школу в Со. Учится он неважно, часто меняет учебные заведения, неизменно, однако, оставаясь в сфере влияния церкви. Суровая дисциплина была ему не по душе. Единственное, что ему нравилось, – петь в хоре…

В 1951 году Делон поступил в училище мясников. Позднее он будет говорить, что является единственным актером, умеющим прилично нарезать ветчину и сделать запеченный паштет. В свободное время он занимался велоспортом и боксом.

Потом Делон почти три года служил в морской пехоте. «Вы знаете, мне кажется, на войну сознательно может пойти только тот, кому нечего терять. Мне было 17 лет, когда я уехал в Индокитай. Мне хотелось спастись на поле боя от одиночества, разъедавшего меня изнутри, обрести там свободу и независимость. Но война сотворила со мной ужасное: она разрушила во мне остатки иллюзий…»

Вернувшись во Францию, он делает остановку в Марселе, затем перебирается в Париж, где с приятелем снимает комнату в районе пляс Пигаль. Делон разносил газеты, работал официантом. Он познакомился с актерами Брижит Обер, Бриали, Бельмондо.

Молодой, но уже известный актер Жан-Клод Бриали сделал Делону предложение, от которого невозможно было отказаться: поехать вместе на Каннский кинофестиваль. Это было весной 1957 года.

В Канне агент из Голливуда Гарри Уилсон предлагает Делону многолетний контракт. Условие одно: за три месяца выучить английский язык. Бриали нанял другу преподавателя английского, а сам тем временем убедил режиссера Ива Аллегре взять Делона на небольшую роль гангстера Ролана в фильме «Когда вмешивается женщина».

Первый опыт оказался успешным. Старший брат Ива, Марк Аллегре, снимает Делона в комедии «Будь красива и заткнись», Мишель Буарон в «Слабых женщинах», а Пьер-Гаспар Ют в «Кристине».

Последний фильм занимает особое место в биографии Делона. Судьба сводит его с молодой немецкой актрисой Роми Шнайдер.

В «Кристине» Делон и Шнайдер сыграли главные роли: она – Кристину, он – лейтенанта Лауденбаха. Фильм рассказывал горькую историю о неудачной любви. По окончании съемок Роми Шнайдер остается во Франции невестой Делона.

Режиссер Лукино Висконти, приехавший в Париж ставить пьесу английского драматурга Джона Форда «Как жаль, что она шлюха», предлагает Делону и Шнайдер ведущие роли.

Роми играла превосходно, и Делон старался изо всех сил. Зрители тепло приняли спектакль, чего не скажешь о критиках.

Но стихией Делона было все-таки кино. «Я актер инстинкта, импульса, страсти. Могу всецело отдавать себя одной роли в течение трех месяцев, но не трех лет». На первом этапе его кинокарьеры решающую роль играют три фильма, снятых в Италии: «На ярком солнце» (1959) Клемана, «Рокко и его братья» (1960) Висконти и «Затмение» (1961) Антониони. Три разные роли – три несомненных достижения. Разъедаемый завистью Том Рипли, совершающий убийство, чтобы занять место сынка миллионера, – у Клемана; всепрощающий Рокко, предающий свою любовь к Наде, – у Висконти; бессердечный делец, теряющий любовь женщины, – у Антониони.

Делон очень хотел получить роль в фильме «Мелодии подземелья», в котором должен был также играть знаменитый Жан Габен. Однако руководство «МГМ» отказывалось платить 250 тысяч франков, которые требовал Ален. Тогда актер согласился сниматься без оплаты, если получит права на прокат фильма в трех странах – Японии, Бразилии и Аргентине. Компания «МГМ» согласилась, правда, заменив Бразилию на СССР.

Делон в это время играл у Лукино Висконти в «Леопарде». Съемки шли с большими задержками, контракт Алена давно истек, но он продолжал работу из чувства дружбы к итальянскому режиссеру. Висконти не приложил ни малейших усилий, чтобы освободить Алена, полагая, что тот не решится его покинуть. Но он ошибся. Делон бросил сниматься в «Леопарде» ради фильма с Габеном.

Раздраженный Висконти отомстил, выбросив при окончательном монтаже «Леопарда» несколько сцен с Делоном, которые не были решающими для драматической конструкции фильма. К счастью, вскоре они помирились, и Делон искренне говорил: «Не проходит и дня в моей жизни, чтобы я не вспомнил Лукино Висконти. Всем, чего я достиг, я обязан ему…»

«Мелодии подземелья» (1962) имели международный успех благодаря Делону, продавшему фильм в «свои» страны, в частности в Японию, где после триумфа в картине «На ярком солнце» он считался западной звездой номер один. Таким образом, Делон, пожертвовав контрактом, заработал целое состояние.

Настоящий триумф ждал Алена и в фильме Висконти. «Леопард», в котором он сыграл главную роль, был удостоен «Золотой пальмовой ветви» в Канне. Брижит Бардо в одном из интервью сказала: «Я считаю Алена Делона одним из самых красивых и самых правдивых французских актеров,

одним из тех, кто способен занять место Габена и других великих».

После помолвки с Роми Шнайдер Ален не торопился на ней жениться. Он много времени стал проводить с фотографом-марокканкой Натали Бартельми, урожденной Франсин Коновас. В 1962 году Ален и Натали отправляются вместе в Испанию на съемки «Черного тюльпана» (1963). Когда Бартельми сообщила Делону о беременности, возник разговор о женитьбе. «Один мудрец сказал как-то: „Брак – это зло, но зло необходимое“, – говорил Ален. – Я часто задумываюсь над этим. Скорее всего, не брак зло, а женщина. Иными словами, женщина – необходимое, очень нужное и обязательное зло». О свадьбе, которая имела место 13 августа 1964 года, Роми Шнайдер узнала из газет в далеком Риме…

В том же 1964 году Делон основал кинокомпанию «Дельбо Продюксьон», но она просуществовала лишь год. В качестве актера-продюсера он выступает в картине Алена Кавалье «Непокоренный» (1964), навеянной войной в Алжире. Герой Делона – легионер, бегущий с «грязной» войны в Алжире, чтобы увидеть дочь, родившуюся в его отсутствие. Он добирается до своего дома и, увидев издали играющую девочку, падает мертвым.

Делона приглашают в Голливуд. Ален снимается там в гангстерской ленте («Рожден вором…»), картине о войне в Алжире («Потерянная команда») и в комедии («Техас за рекой»). Особого успеха не было, но и провала тоже. 35-летний Делон говорил, что «в таком возрасте там не предлагают значительных ролей». 1 октября 1964 года в Нью-Йорке у него родился сын Антони.

В Европе он снимается в картине Р. Энрико «Искатели приключений» (1966). Его партнером был знаменитый Лино Вентура. Фильм пользовался большим успехом у зрителей.

Публике особо нравятся те фильмы, где Алену приходится стрелять, драться, участвовать в автогонках по улицам городов, проявлять дьявольскую изворотливость. Делон же предпочитал сочетать детективный сюжет с серьезным анализом характера героя. Так, в картине Жана-Пьера Мельвиля «Самурай» (1967) он сыграл роль одинокого наемного убийцы, человека, заранее обреченного. В фильме у него почти нет реплик, но актер приковывает внимание к своему герою, вынужденному заниматься столь страшным ремеслом.

В 1967 году Делон разводится с Натали Бартельми. В это непростое для себя время Ален настаивает, чтобы его партнершей в новом фильме «Бассейн» (1968) стала Роми Шнайдер. И снова недремлющее око прессы приковано к этой звездной паре.

Делон возвращается на сцену. В 1968 году он играет в пьесе Жана Ко «Лопнувшие глаза», которая недолго продержалась в афише. Ее исполнили 22 раза и вынуждены были прекратить из-за майских волнений. Тогда закрылись все театры. Люди толпились вокруг театра и кричали «Делона – на завод!»

В том же году Ален учреждает свою кинокомпанию «Адель-фильм». Самым большим успехом в этом десятилетии по разряду гангстерских фильмов следует считать «Борсалино» (1969) Жака Дерея. Инициатором постановки и продюсером стал Делон. В качестве партнера был приглашен Жан-Поль Бельмондо. Они уже снимались вместе в фильме «Будь красива

и заткнись» (1957), а затем в картине Рене Клемана «Горит ли Париж?» (1967).

Делон и Бельмондо составили в «Борсалино» прекрасную пару мошенников. Как обычно, раскованный Жан-Поль противостоял мрачноватому и замкнутому Алену Делону. Зрители были в восторге, получив возможность увидеть в одном фильме двух своих любимых актеров. Фильм принес немалую прибыль продюсеру Делону.

Но тут разразился скандал. Дело в том, что на афише Ален Делон значился дважды. Это выглядело так: "Ален Делон представляет Алена Делона и Жан-Поля Бельмондо в фильме Жака Дерея «Борсалино». Сообщали, что Бельмондо почувствовал себя уязвленным. Другие утверждали, что это хитрый рекламный ход. Так или иначе эти актеры сыграют вместе только через тридцать лет.

В 1971 году Делон продюсирует фильм «Убийство Троцкого». На небольшую роль он приглашает Роми Шнайдер. Журналисты с ехидством отмечали, что в трех фильмах, вышедших на экраны в 1971 году, неутомимый плейбой Делон играл со своей бывшей женой Натали, с нынешней возлюбленной Мирей Дарк и со своей вечной невестой Роми Шнайдер.

А впереди у Делона был громкий скандал. Его друг, югослав Стефан Маркович, занимавшийся махинациями, погибает при невыясненных обстоятельствах. Полиция производит обыск в доме Делона. Актер проводит несколько часов у следователя во Дворце правосудия в Версале. Хотя Делона допрашивали в качестве свидетеля, он пускает в ход свои связи, пишет письмо президенту Помпиду, выступает по телевидению, провозглашая свою невинность. В конце концов дело закроют, но еще долгие годы оно будет будоражить общественность.

Делон финансировал ряд значительных фильмов, без чего они бы не увидели экрана, – это и «Цыган» (1975) (в защиту гонимого племени цыган), и «Внимание, смотрят дети» (1978) (о пагубном влиянии ТВ на подрастающее поколение), и «Любовь Свана» (1983) (по Прусту, что ранее не удалось сделать Висконти и Лоузи), и две картины Джозефа Лоузи – антирасистскую «Господин Клейн» (1975) и «Убийство Троцкого» (1972).

В 1980 году Делон взялся за абсолютно антикоммерческую картину «Военврач», поручив ее снять Пьеру Гранье-Деферру. Главный герой, Жан-Мари, – врач в полевом госпитале на войне будущего. Через его судьбу и судьбу тяжело больной медсестры, которая затем погибает, просматривается гражданская позиция. В прокате фильм провалился, но Ален Делон по праву гордится своим детищем.

К галерее фильмов, рассказывающих о том, как само общество или его институты (полиция) способствуют появлению преступников, следует отнести фильм «Двое в городе» (1973) Хосе Джованни. В другой картине этого режиссера «Как бумеранг» (1976) речь идет о бывшем гангстере, который стал преуспевающим дельцом. Но, чтобы спасти сына от смерти (тот убил в наркотическом дурмане полицейского), он вынужден вернуться к прежним «методам» борьбы с законом. «Как бумеранг» ставит серьезную проблему родительской ответственности за судьбы детей.

Однако целый ряд ролей, сыгранных Аленом Делоном в разные годы, построены по одной схеме. В фильме «Смерть негодяя» (1977) его

герой, Марешаль, не стесняясь в средствах, разоблачает шизофреника-полицейского, а попутно узнает правду о своем друге, убитом его политическими «друзьями». Жерфо в «Троих надо убрать» (1980) – игрок, которого стремятся убить, предполагая, что он слишком много знает, – оказывается сильнее всех. В фильме Дэвиса «Шок» (1982) герой Делона, Террье, всячески старается улизнуть от уготованной ему роли убийцы.

Когда же Ален Делон отказывался от наигранных сюжетов и обращался к ролям своих современников, он раскрывал те грани своего таланта, которые уже в первых ролях были отгаданы в нем Висконти и Антониони. Так, особенно удачен его Пьер Ниокс в «Человеке, который спешит» (1977) Эдуарда Молинаро – притче о дельце, который все делает на ходу (даже женится) и умирает от инфаркта, узнав, что тщательно задуманная махинация с приобретением на аукционе этрусской вазы завершается благополучно… Делон играл самого себя, свои проблемы, демонстрируя при этом, что умеет быть тонким и искренним актером.

В 1980 году на экраны вышла картина «За шкуру полицейского» – дебют Делона в качестве режиссера. В это же время он открыл для себя молодую актрису Анн Перийо и… положил начало слухам о разрыве с Мирей.

А 29 мая 1982 года не стало Роми Шнайдер, чья личная жизнь так и не сложилась. Узнав о трагедии, Делон нанял вертолет и вылетел на похороны…

Чуть позже Ален финансировал фантасмагорическую комедию своего друга Бертрана Блие «Наша история» (1984). Главную женскую роль исполнила прекрасная актриса Натали Бай. Ален Делон играет опустившегося человека, который тщетно пытается вернуть загулявшую жену, прибегая при этом к самым неловким средствам. Этот персонаж Делона – вечно небритый, слегка подшофе, вызывал симпатию и сочувствие у зрителя. А вот «делонисты» его не приняли и отказались поддержать актера в его стремлении сменить амплуа.

Когда отборочная комиссия не включила «Нашу историю» в число соискателей главного приза Каннского фестиваля, Делон в одном из интервью назвал членов комиссии убожеством, добавив, что они – «живое воплощение интеллектуального и кинематографического слабоумия»…

Вскоре досталось и политикам: актер подверг критике правительство левых, президента Миттерана и похвалил лидера Национального фронта Ле Пена. Делон оказывается в изоляции. Сборы «Нашей истории» стремительно падают, и картина быстро сходит с экрана.

Делон вернулся на круги своя в фильме «Слово полицейского» (1985), сыграв комиссара в отставке. Картина сделала сборы, была куплена за пределами Франции. Не менее восторженно поклонники Делона встретили фильм «Не будите спящего флика» (1988). В интервью журналу «Премьер» Делон сказал, что ему, конечно, проще делать только то, что нравится зрителю. Но он стремится делать еще и другое, неожиданное, так как любит рисковать.

В 1987 году Делон познакомился с Розали ван Бремен. Ален собирался в турне по Германии для презентации пластинки своих песен «Как в кино». Его должны были сопровождать хористки. Одна из них заболела, и ее заменила Розали.

Карьера Делона в кино – уникальна. Однажды Ален Делон привел слова Томаса Манна: «Талант означает способность обрести судьбу». Он может справедливо говорить, что сам сделал себя, заняв место, которым вправе гордиться. «Моя мать наградила меня благоприятной внешностью. Это главное мое достоинство. Нужно было быть идиотом, чтобы не сделать на этом карьеру».

Франция оценила его заслуги по достоинству, наградив орденом Почетного легиона, о котором он давно мечтал. На торжественной церемонии Ален произнес слова, полные достоинства: «Мне нечего доказывать. Нет нужды выдвигать себя на первый план. Я просто ставлю себя на свое место». Президент Франсуа Миттеран, вручая награду, обратился к Делону с теплыми словами, назвав его «неотъемлемой частью облика Франции».

Делон добился успеха не только в кино. Лошади из его конюшни успешно участвуют в скачках. Он – владелец акций авиакомпании «Трансъюнити». У него есть мебельная фабрика. Располагает Делон и сетью магазинов по продаже белья. Духи «Ален Делон» имеют успех на рынке. Актер владеет большим имением близ Орлеана, роскошной квартирой в Париже.

Деловые качества Делона унаследовал его сын Антони. Их отношения никогда не были простыми. Став взрослым, Антони основал собственную компанию по продаже кожаных изделий «А. Делон». Делон-старший решил, что сын спекулирует на его имени, и подал в суд. Но Антони выиграл процесс, от него только потребовали писать полностью свое имя на этикетке. Пережив взлеты и падения, их отношения сегодня, когда Антони к тому же начал сниматься в кино, в целом нормализовались.

Когда-то Делон мечтал сниматься у режиссеров «новой волны» – Трюффо, Шаброля, Годара. Прошло тридцать лет, и в 1990 году вышел фильм Жана-Люка Годара с символичным названием «Новая волна», где Делон снялся в главной роли.

В 1992 году он сыграл в фильме «Возвращение Казановы». Его персонаж – один из величайших соблазнителей в мировой истории. На вопрос, что означает для него понятие – соблазн, обольщение, Делон ответил так: «Прежде всего быть обольстительным – это совершенно необходимое качество для актера моего амплуа. Если вы им не обладаете, то лучше всего переквалифицироваться в садовники. И вместе с тем… Я абсолютно точно знаю, что ни разу в жизни не соблазнил ни одной женщины (в том смысле, который в это слово вкладывает сам Казанова). Именно женщина всегда решала сама, как вести себя…»

Делону не занимать решительности. О своем возвращении в театр в 1997 году он говорил: «Или я с треском провалился, или буду иметь бешеный успех!» Делон вновь вышел на сцену театра Мариньи. В спектакле по пьесе Шмитта «Загадочные вариации» (постановка Бернара Мюра) он играет стареющего писателя, испытывающего творческий кризис. И тут писатель сталкивается с неодолимой новой любовью. «Александр – это в большой степени я сам, – говорит актер. – После сорока лет успешной карьеры человек обычно задает себе вопрос: а не пора ли уйти, покинуть сцену? Я имею в виду не только актеров, но и писателей, политиков – да

мало ли кого? Александр – это все мы, люди XX века. А на меня он еще похож и потому, что под конец жизни нам посчастливилось найти свою любовь».

В конце марта 1998 года во французский прокат вышел новый комедийный боевик Патриса Леконта «Один шанс из двух», в котором вновь встретились две легенды – Ален Делон и Жан-Поль Бельмондо. Если в «Борсалино» они сражались со «своими» гангстерами, то теперь их противниками стали гангстеры русские. Разумеется, в фильме много драк, стрельбы и битья дорогих машин, но сквозь аксессуары боевика ярко просвечивает забавная комедия характеров. Героиню играет новая звезда французского экрана Ванесса Паради. Казалось, фильм обречен на успех. Но за первый месяц проката сборы составили лишь треть суммы, затраченной на фильм. Ален был страшно расстроен. Увы, но и во Франции молодежь предпочитает голливудскую продукцию.

В 1999 году Делон принял швейцарское гражданство и стал полноправным жителем женевского кантона Шен-Буржи, где он в течение пятнадцати лет снимает виллу. Здесь не такие высокие налоги, как во Франции… Главным своим счастьем он считает семью. «У меня есть жена Розали, дети Аннушка и Ален-Фабьен, они заставляют меня забывать иногда об одиночестве, – взволнованно говорит актер. – Но, если человек одинок изнутри, насквозь, этого не притупить никому и никогда. Человек рождается одиноким, живет таковым и умирает в одиночестве. Это объективность. Я рос один, был в пансионе один, воевал один. Я не могу измениться в 60 с лишним лет. Семья для меня – тихая гавань в этом грязном мире. Моя единственная ценность».

НИКОЛСОН ДЖЕК
(р. 1937)

Американский актер. Снимался в фильмах: «Беспечный ездок», «Последний наряд», «Китайский квартал». «Профессия: репортер», «Полет над гнездом кукушки» (премия «Оскар»), «Сияние», «Почтальон всегда звонит дважды», «Слова нежности» (премия «Оскар»), «Честь семьи Прицци», «Иствикские ведьмы», «Бэтмен», «Волк», «Хорош по мере возможностей» (премия «Оскар») и др.

Джон Джозеф Николсон родился 22 апреля 1937 года в городке Нептун, штат Нью-Джерси. Вскоре после этого события исчез куда-то его отец-алкоголик, и он остался на попечении матери Этель Мэй и двух старших сестер Джун и Лоррейн. Лишь в начале 1970-х годов Николсон узнал, что якобы Этель Мэй была на самом деле его бабушкой, Лоррейн – тетей, а Джун – матерью. Так, вероятно, родные хотели защитить его от проклятия «незаконнорожденности». Джеку Николсону, когда он узнал об этой истории, было тридцать семь лет. Он не стал даже вникать в подробности и разбираться в довольно запутанной истории.

В четвертом классе, вспоминал Николсон, учитель за какую-то провинность поставил его в угол рядом с доской. Недолго думая, Николсон намазал себе лицо мелом и превратился в клоуна. «Таким я и оставался на протяжении всех школьных лет – школьным клоуном».

Окончив школу, Николсон отправился в Лос-Анджелес, чтобы навестить Джун, которая к тому времени получила работу на сцене, да так и остался там, устроившись в отдел мультфильмов студии «МГМ».

Некоторое время спустя Николсон начинает посещать различные курсы по подготовке актеров и уже выступает на сцене маленьких театров за четырнадцать долларов в неделю. Решающую роль в его дальнейшей судьбе сыграли курсы Джеффа Кори. «Они открыли мне людей, литературу», – вспоминал впоследствии артист. «Кори учил, – говорит Николсон, – что хорошие актеры должны впитывать в себя жизнь, именно это я и пытался все время делать. То была эра поколения битников, джазовых фестивалей на Западном побережье, ночных бдений на океанских пляжах. Это было так же важно, как получить работу, по крайней мере, так тогда казалось».

Его дебют состоялся в картине режиссера Джастуса Эддиса «Плачь, детоубийца». Джеку был двадцать один год.

Николсон много и упорно работал. Писал сценарии; играл эпизодические роли, в которых его герои разъезжали на мотоциклах в кожаных куртках с многочисленными сверкающими железными заклепками («Адские ангелы на колесах», 1967); появлялся в фильмах ужасов («Магазинчик ужасов», 1960; «Ужас», 1963). Эти картины снимались на скромные средства, а прокат имели в залах не первой категории. Но среди них есть две ковбойские ленты, которые Джек Николсон всегда выделяет: «Стрельба» (1966) и «Всадник в вихре» (1966). В Америке их почти не заметили, зато в Европе они демонстрировались на международных кинофестивалях, имели зрительский успех и награды.

В 1961 году Николсон женился на актрисе Сандре Найт. Брак просуществовал пять лет. Джек оставил жену менее чем через год после рождения дочери Дженнифер (впоследствии дочь станет актрисой). После своего первого и единственного развода Джек больше не вступал в официальный брак. Его устраивают короткие или долгие связи с женщинами и условия только гражданского брака.

В 1967 году Николсон написал сценарий «Путешествие» для Роджера Кормана. Специально для себя тщательно выписал в нем роль. Увы, известный кинорежиссер оказался на этот раз не очень прозорливым и не увидел в Джеке Николсоне интересного актера. Роль сыграл другой – Брюс Дерн, а сценарий Николсона был отмечен критиками. На съемках фильма Джек познакомился с актерами Питером Фонда и Денисом Хопером.

Денис Хопер, ставший режиссером «Беспечного ездока» (1969), хотел, чтобы роль спившегося адвоката, не находящего себе места в жизни, сыграл актер Рип Торн. Но работа у них не сложилась, и Рип был вынужден покинуть съемочную площадку. После долгих раздумий Денис Хопер пригласил Николсона. Позже Джек без ложной скромности так оценивал свой вклад в картину: «Я нравлюсь себе в этом фильме. Даже если бы я получил за него „Оскара“, то не почувствовал бы, что я что-то украл. Я имел возможность редактировать мою собственную роль, подбирал лучшие кадры, да и все остальное. Мой характер стал заметным в фильме…»

Так считал не только он один. За свою небольшую роль Джек Николсон получил первое значительное признание, его игру отметили

критики. А у него уже готов был замысел фильма «Поезжай, сказал он». Однако, увидев реакцию каннских зрителей на «Беспечного ездока», Николсон, как он сам вспоминает, сказал себе: «Надо возвращаться в актеры. Я теперь кинозвезда».

Картину «Поезжай, сказал он» Джек все-таки снял, дебютировав как режиссер и будучи при этом сопродюсером и соавтором сценария. Николсон был вынужден пережить полное неприятие, утешая себя невеселой шуткой, что «на какое-то время почувствовал себя Стравинским» (первое исполнение «Весны Священной» в 1913 году вызвало бурю негодования у парижской публики).

В 1973 году рядом с ним появилась актриса Анжелика Хьюстон – женщина по общему признанию, отличавшаяся не только красотой и актерским дарованием, но и недюжинным умом и сильным характером. Официально они так и не оформили брак, но их отношения казались узаконенными временем. Анжелика и Джек оставались неразлучными на протяжении 17 лет – и это несмотря на то что в прессе постоянно муссировались слухи о его романах то с Мишель Пфайффер, то с Мэрил Стрип.

Тем временем на экраны выходит «Китайский квартал» (1974) Романа Поланского. Действие фильма происходит в Лос-Анджелесе 1937 года. Николсон играет на первый взгляд весьма циничного частного детектива Джейка Гиттеса, оказавшегося вовлеченным в сложную интригу вокруг спекуляции земельными участками в окрестностях Лос-Анджелеса. Критики, писавшие об этом фильме, не раз вспоминали прославленного Хэмфри Богарта, хотя сам Николсон отрицал, что сознательно стремился к сходству.

В 1975 году Джек Николсон снимался одновременно в четырех фильмах: «Томми» режиссера Кена Рассела, «Состояние» Майка Николса, «Полет над гнездом кукушки» Милоша Формана и «Профессия: репортер» Микеланджело Антониони. Он понимал, что предстоит тяжелейшая работа, но верил в свои силы, тогда как многие вокруг злобно шипели: «Не выдержит, сорвется. Диапазон мастерства у него не тот, чтобы одновременно мог играть в психологической драме и мюзикле…»

Джек Николсон, казалось бы, не реагировал, но в душе очень переживал. И выиграл. В мюзикле «Томми» он прекрасно, пластично двигался и пел.

Свой фильм «Профессия: репортер» Микеланджело Антониони назвал «интимно-приключенческим». Его герой – журналист, «многое повидавший и ко всему привыкший». Режиссер так объяснил свой выбор Николсона на главную роль: «В его стальном и непроницаемом взгляде вдруг может молнией сверкнуть безрассудство. В глазах зажигаются „дьявольские“ сполохи…» В картине Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки» (1975) Николсон в полной мере получил возможность отдаться стихии игры и стилизаторства, не отступая при этом от реалистической трактовки своего персонажа. Здесь сплелись воедино все актерские темы Николсона, здесь он добился, пожалуй, наивысшего своего художественного достижения (что и было отмечено «Оскаром» за лучшую актерскую работу). Джек опять окунулся в проблематику молодежного бунта 60-х годов, которым дышит книга Кена Кизи, лежащая в основе

сценария.

Его герой, Рэндл Патрик Макмерфи, переведенный из тюрьмы на экспертизу в психиатрическую клинику, приносит в унылую ее атмосферу дух беспокойства и свободы. Николсон в этой роли продемонстрировал огромное количество актерских нюансов и красок. Его герой то хитер, то простодушен, то циничен, то заботлив, то рассеян, то напорист, то весел, то сосредоточен.

Николсон – Макмерфи стал мифологическим персонажем, своего рода памятником бунту личности против навязанных ей правил игры. Одновременно с этой точки начался и творческий кризис актера, пережившего время своего наибольшего эмоционального соответствия духу времени.

В вестерне «Излучины Миссури» (1976) Артура Пенна Николсон оказался в тени Марлона Брандо.

Актера, способного своей игрой создать на экране дьявольскую атмосферу страха, таинственности, вакханалии, искал Стенли Кубрик для своего нового фильма «Сияние» (1980). Он, правда, тоже вначале сомневался в творческих способностях Джека Николсона. Сможет ли он ощутить мистику, передать необъяснимые и неподвластные нашему разуму инстинкты, которые вырабатываются подсознанием? После их встречи и разговора Кубрик больше не сомневался. Николсон превзошел все ожидания режиссера.

«От него [Николсона] исходила такая мрачная тайна, – рассказывал Стенли Кубрик. – В нем ощущались безумие и кровожадный инстинкт, которые выплескивались с яростной силой, от чего становилось не по себе… И в то же время, как сильный и светлый луч, от его лица шел поток обаяния, перед которым трудно было устоять…»

Исключительность Николсона как актера состоит в том, что он способен воплотить на экране одновременно оба начала, присущих человеческой природе, – животное и духовное. Таков, например, сложный образ из фильма Боба Рафелсона «Почтальон всегда звонит дважды» (1981). В этом триллере трагической иронией судьбы наказан бродяга, через преступление чуть было не укоренившийся в благополучной жизни.

Довольно редкий случай, чтобы «Оскары» за главные роли, мужскую и женскую, достались актерам из одного фильма. Но подобный случай произошел в 1983 году с Ширли Маклейн и Джеком Николсоном в связи с картиной «Слова нежности». Всего же этому фильму досталось тогда 5 заветных статуэток, в том числе и как лучшей картине года.

С ироническим отстранением Николсон сыграл туповатого гангстера Чарли Партану в фильме «Честь семьи Прицци» (1985) Джона Хьюстона. За эту роль Джек получил «Золотой глобус» и премию нью-йоркских кинокритиков.

Кроме титула «первого любовника Голливуда», Джека Николсона называют «гением мимикрии» за способность абсолютного перевоплощения. К концу 1980-х годов Николсон опять вышел на первый план. Актер играет соблазнителя честолюбивых юных провинциалок в «Иствикских ведьмах» (1987) Дж. Миллера и сатанинского шутника Джокера в «Бэтмене» (1989) – перенесенного Тимом Бертоном на киноэкраны известного комикса. Николсону сделали маску Джокера с

застывшим полуоскалом на лице, которая пугала даже его самого.

«Моя внешность – это мой капитал, – говорит Джек. – Мое лицо позволяет играть мне все – от симпатичного парня из соседнего дома до убийцы… Все равно, какой персонаж играть, положительный или отрицательный. Главное, захочет или нет публика смотреть мой фильм…»

Майк Николс, в фильмах которого «Постижение плоти», «Состояние», «Оскомина», «Волк» играл Джек Николсон, признавался: «Когда я работал с Джеком над фильмом „Постижение плоти“ (1981), мы были молодыми. Но мне уже тогда стало совершенно ясно, почему он пользовался успехом у женщин. Мы все представляли из себя как бы двух парней: один из них существует днем, а другой – тот, который появляется, когда мы думаем о женщинах или находимся с ними рядом. Джек всегда только тот, второй…»

После семнадцатилетней связи с Анжеликой Хьюстон Николсон уходит к более молодой женщине, Ребекке Бруссар. Через шесть лет, в сентябре 1992 года, уже Ребекка покидает пятидесятипятилетнего актера, забрав с собой детей: четырехлетнюю Лоррэйн и двухлетнего Рэймонда, которого Джек безумно любил. Сначала он хотел ей отомстить, но потом передумал. «Мы сохранили отношения из-за детей, – говорит Джек, – но других отношений у нас нет…» Нужно заметить, что их брак был особым. Они жили одной семьей, но в разных домах. Когда родилась дочь, он подарил Ребекке дом, который был расположен в 10 минутах ходьбы от его особняка. Дети «путешествовали» из одного родительского дома в другой без ограничений. Для них эта свобода осталась и по сей день.

В 1993 году Джек Николсон успешно снялся с красавицей Мишель Пфайффер в фильме «Волк». Его персонаж, Уилл Рендэлл, занимающий высокий пост в издательстве, с наступлением темноты превращается в дикое существо. В бессознательном состоянии он совершает убийства, о которых днем может лишь догадываться. Сила, физическая и сексуальная, агрессия и нрав хищника – это утверждающие знаки мужской природы. В фильме «Волк» Джек Николсон вновь талантливо возрождает тип мужественного героя, сильного и страстного самца…

«Нет, мой герой не сумасшедший, – говорит актер. – Если меня и привлекла подобная роль, то лишь потому, что сегодня в литературе нет Шекспира. Американцам хорошо знакомы человек-волк, Франкенштейн, Дракула, доктор Джекил и мистер Хайд. Их снимают чуть ли не ежегодно. Надо лишь найти оригинальный подход к этим классическим персонажам. Я бы хотел по возможности сыграть их всех».

В 1994 году выходит фильм Шонна Пенна «Регулировщик», в 1996-м – «Вечерняя звезда» и «Марс атакует».

Удивительный талант Джека Николсона отмечен во всем мире. Французы даже наградили его орденом «За заслуги в области искусства и литературы». Он достиг сегодня того уровня, когда, как большой художник, имеет право сам выбирать роли.

Николсон – поклонник и собиратель живописи. В его коллекции картины Шагала, Пикассо, Дали, Матисса, Магритта… Кроме того, он страстный болельщик баскетбольной команды «Лос-Анджелес Лейкерс». Вечерами, когда он в хорошей форме, Николсон сам не прочь взять мяч в руки. На первом же месте в его жизни всегда остается работа. Даже

недруги признают, что как профессионал он безупречен.

В 1998 году Джек Николсон получил третьего «Оскара» за роль в фильме «Хорош по мере возможностей». Он был также награжден «Золотым глобусом» в категории «Лучший актер в мюзикле или комедии».

Почивая на лаврах, актер не снимался три года. В начале 2001 года вышел его первый «послеоскаровский» фильм «Клятва», который поставил Шонн Пенн по роману Фридриха Дюрренматта. В американизированной версии фильма Николсон играет полицейского Джерри Блэка, за несколько часов до ухода на пенсию дающего клятву матери убитой девочки, что он обязательно найдет и покарает убийцу.

«В фильме „Клятва“ я старался искать очень глубоко в своей душе, – говорит актер. – Мне нужно было раскопать мои личные страхи и фобии. Я не хотел поверхностной характеристики, я искал и находил демонов. Мой герой привык скрывать от людей свои истинные чувства. И я в личной жизни стараюсь поступать точно так же. Я не хочу, чтобы люди знали, о чем я думаю, или что меня на самом деле беспокоит, это было отправной точкой в работе над ролью».

В 2001 году Джек Николсон был гостем Московского международного кинофестиваля. Его сопровождала 31-летняя подруга Лара Флин Бойл. Актеру был вручен приз «Верю. Константин Станиславский» за покорение вершин актерского мастерства и верность принципам школы К. Станиславского. Майкл Фитцджеральд, продюсер фильма «Клятва» («Обещание»), показанного на фестивале, вдруг заговорил о том, что было бы неплохо, если бы Джек сыграл Чичикова.

«Я считаю, что жизнь – это приключение, и что мы должны радоваться ей и исследовать ее как можно глубже, – говорит Джек Николсон. – Нам должно быть весело и радостно, без оглядки на общественные установки. Я всегда ненавидел препятствия, которые выстраивало общество между человеком и возможностью наслаждаться жизнью, между личностью и ее свободным самовыражением. Мы всегда сражаемся с монотонностью существования, с конформизмом. Эту битву я унесу с собой в могилу».

ХОФМАН ДАСТИН
(р. 1937)

Американский актер. Снимался в фильмах: «Выпускник», «Полуночный ковбой», «Маленький большой человек», «Соломенные псы», «Ленни», «Марафонец», «Крамер против Крамера» (премия «Оскар»), «Тутси», «Человек дождя» (премия «Оскар»), «Американский баффало», «Сфера», «Отвлекающий маневр» и др.

Дастин Хофман родился 8 августа 1937 года в Лос-Анджелесе. Его мать, Лилиан Голд, выбрала для младшего сына имя Дастин в честь популярного исполнителя ролей ковбоев Дастина Фарнема. Отец Дастина, Гарри Хофман, работал землекопом, затем декоратором на киностудии, наконец нашел призвание в торговле мебелью.

В школе Дастин учился неважно. Мать готовила его к карьере профессионального пианиста. Но, как признавался много лет спустя Хофман, «я не мог играть ни по нотам, поскольку читаю их слишком

медленно, ни по памяти. Музыкальная грамота давалась мне с трудом». Поэтому, окончив консерваторский колледж в городе Санта-Моника, юный Хофман поступил в 1957 году в любительский театр в городе Пасадена, около Лос-Анджелеса. Затем он с десятью долларами в кармане отправился покорять Нью-Йорк.

Дастин работал в психиатрической больнице, цветочном магазине, в печатном бюро, супермаркете «Мэйси», ресторане «Радли», отделе некрологов журнала «Тайм». Он занимался в Актерской студии Ли Страсберга и Лонни Чэпмэна.

В 1962 году Дастин познакомился с Энн Бирн, балериной, выступавшей в ту пору с филадельфийским балетом. Но поженятся они лишь спустя шесть лет: за это время Энн успеет выйти замуж, развестись, перейти в Нью-йоркский городской балет…

В 1964 году Хофман начал выступать в составе Бостонской театральной антрепризы под руководством Дэвида Уилера. Избранный режиссером репертуар оказался просветительским. В пьесе «В ожидании Годо» Беккета Хофман не только сыграл роль Поццо, но фактически поставил эту пьесу.

Спектакль следует за спектаклем. Первая значительная роль в жизни Хофмана – Иммануэль в пьесе Рональда Рибмэна «Гарри в полдень и в полночь». Эта пьеса прошла 17 марта 1965 года. О Дастине узнал театральный Нью-Йорк.

Хофман начал работу над ролью рецензента петербургского издательства Зодича в спектакле Лэрри Аррика по пьесе Рибмэна «Бег пятой пристяжной». За основу этой фантазии была взята повесть И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека». Премьера спектакля состоялась 13 апреля 1966 года в «Американ плэйс тиэтр». Хофман получил ежегодную премию «Оби» – своего рода театральный «Оскар», и хорошую прессу.

В июне 1966 года он снялся в двухчасовом телефильме «Лучший фургон». А в августе отправился на Беркширский театральный фестиваль в Стокбридж (штат Массачусетс), где познакомился с драматургом Мюрреем Шизгалом и сыграл в трех его одноактных пьесах: «Вечный Жид», «Фрагменты» и «Отзвуки».

В октябре 1966 года театральный режиссер Майк Николс, только что дебютировавший в кино экранизацией пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?», увидел Хофмана в спектакле «Гм?» по пьесе Генри Ливингса и пригласил его на пробы – он начинал свой второй фильм «Выпускник».

Появление в «Выпускнике» (1967) не было экранным дебютом Хофмана. Им стала эпизодическая, длившаяся меньше минуты сцена в фильме Артура Шиллера «Тигр добивается своего» (1967). Кроме того, в том же году он снялся в итальянской ленте «Миллионы Мэдигана».

Успех «Выпускника» был оглушительным. В начале 1968 года Хофман купался в лучах славы. Вскоре он женился на балерине Энн Бирн, которой пришлось ради семьи отказаться от выступлений.

В театре Брукса Эткинсона Дастин сыграл роль художника-неудачника в пьесе Шизгала «Джимми Шайн». Спектакль прошел удачно, однако искушение кинематографом оказалось велико, и Хофман практически прекратил выступления на сцене.

Но уже второй фильм Хофмана показал, что он не «актер одной роли». В картине Джона Шлезингера «Полуночный ковбой» (1969) Дастин появился в образе обитателя нью-йоркского дна итальянца Энрико Риццо. На его персонажа трудно смотреть без слез – хромой, грязный, озлобленный, вороватый, больной туберкулезом… Дастин вдохновенно трудился над этой ролью. В сцене на мосту, где Риццо заходится в туберкулезном кашле, Хофман так раскашлялся, что его вырвало на партнера Джона Войта. Чтобы показать хромоту, он насыпал себе в ботинки мелких камешков. По ходу съемок Дастин придумал фразу, ставшую крылатой: «Куда едешь? Не видишь – я иду!» – кричит Риццо едва не сбившему его водителю.

Критики предрекали картине крах. Однако «Полуночный ковбой» только за первый месяц проката собрал 16 миллионов долларов и был признан лучшим фильмом года. Дастин Хофман впервые претендовал на премию «Оскар».

После «Джона и Мэри» актер снялся в прекрасном фильме Артура Пенна «Маленький большой человек» (1970) – эпической балладе о покорении индейских племен Дальнего Запада. Хофман сыграл старика в возрасте 121 года, который рассказывает историю своей долгой, горькой и бурной жизни.

Дастин Хофман подчеркивал: «Я не насильник, я не стреляю, не сражаюсь, но насилие меня беспокоит – мне хотелось бы дать это почувствовать в конкретной роли». Эта возможность вскоре представилась ему в фильме «Соломенные псы» (1971), где он снялся в роли Дэвида Семнера.

В начале фильма его персонаж Дэвид Семнер – скромный математик, приехавший с молодой женой в корнуоллский городок, не замечает, как хулиганы преследуют его жену. Хофман точно передает ощущение «последней черты», когда отступать некуда и человек вынужден защищаться. «В „Соломенных псах“ меня привлек образ парня, которого ужасает жестокость эпохи и который бежит от нее, но не способен уничтожить жестокость в себе. Я думаю, он похож на меня: где речь идет о физической силе, я – трус, я не люблю лезть в драки, но всегда оказываюсь в первых рядах дерущихся».

Хофман совершил путешествие в Италию, чтобы сняться в «Альфредо, Альфредо» (1972) у Пьетро Джерми в своей первой комедийной роли в кино. В картине Дастин – банковский клерк из итальянского городка. Хофман мечтал сыграть роль на итальянском. В течение многих месяцев он учил язык, а когда в конце концов его лишили этого шанса, он был страшно расстроен.

К этому времени Хофман уже стал одним из немногих высокооплачиваемых актеров с гонораром свыше миллиона долларов за фильм.

Прежде чем приступить к созданию образа героя, Хофман тщательно все обдумывает. Например, получив роль Ленни Брюса (фильм Боба Фосса «Ленни», 1974)– актера-импровизатора, умершего в 1966 году при загадочных обстоятельствах, Хофман записывал на магнитофон интервью с десятками друзей и близких Брюса.

В 1976 году Дастин снялся сразу в двух политических фильмах – «Вся президентская рать» Пакулы и «Марафонец» Шлезингера. В первом он играл журналиста Карла Бернстайна, предавшего огласке «уотергейтское дело». В «Марафонце» его персонаж втянут в интригу с алмазами и золотом, награбленными бывшим нацистским врачом (его играет Лоренс Оливье) у заключенных концлагеря.

В фильме «Точное время» (1978) Хофман играл роль преступника Макса Дембо с почти документальной точностью. Дастин сам был продюсером, сам подобрал некоторых актеров на главные роли (среди них – Гэри Бизи и Эммет Уолш) и даже некоторое время был режиссером. «Но просмотрев отснятые кадры, я сказал себе: ты уволен…»

Конец 1970-х Дастин Хофман завершил ролями Уэлли Стэнтона в фильме «Агата» (1979) Эйптеда и Тэда Крамера в «Крамер против Крамера» (1979) Бентона.

Картина «Крамер против Крамера» – это своего рода очерк о разбитой семье, о попытке отца самостоятельно воспитать ребенка, о «дележе» ребенка на суде. «Каким-то зловещим образом связан я с этим фильмом… – признавался Хофман. – Я проживал его события как реальные, и это было нестерпимо. Думаю, этот фильм – самое сильное мое испытание».

Еще в 1975 году, сразу по окончании съемок «Всей президентской рати», Хофману пришлось на время выступлений жены целиком погрузиться в домашние заботы и даже отклонить предложение сняться в фильме Ингмара Бергмана «Змеиное яйцо» (1977). Отношения в семье тотчас же напряглись, и в конце концов последовал разрыв. К этому времени у них было две дочери – Дженна и Карина.

После фильма «Крамер против Крамера» прошло три года, прежде чем актер отважился на «Тутси» (1982). Герой Хофмана – безработный актер Майкл Дорси вынужден переодеться женщиной, дабы получить роль в дневной серийной телепередаче. Легкость, психологическая и пластическая непринужденность, с какой Хофман переходит из одного состояния в другое и передает все физические и духовные особенности и Майкла Дорси и Дороти Майклс, вызывает восхищение. В 2000 году Американский киноинститут опубликовал список самых смешных комедий за всю историю Голливуда. «Тутси» заняла второе место вслед за фильмом «В джазе только девушки». Со временем эта лента принесет актеру более 20 миллионов долларов.

В 1970-е Хофман не работал в театре, исключение составил спектакль «Повсюду в городе» его друга Мюррея Шизгала, который он поставил как режиссер. После завершения работы над «Тутси» Хофман в течение восемнадцати месяцев играл на Бродвее роль Вилли Ломана в спектакле Артура Миллера «Смерть коммивояжера». Пьеса настолько напоминала его собственное детство, что он сказал: «У меня было чувство, будто кто-то вмешивается в частную жизнь моей семьи».

Актерские работы Хофмана заслужили признание критики: за роли в фильмах «Тутси» и «Крамер против Крамера» он получил «Оскаров», а за «Смерть коммивояжера» – театральную премию «Тони». Дастин был готов к чему-то веселому, легкому, вроде комедии «Иштара», – самом дорогом

(55 миллионов долларов) и самом слабом по кассовости фильме.

В картине «Человек дождя» (1988) режиссера Барри Левинсона Хофман играет страдающего аутизмом мудреца, человека, наделенного редкими способностями, но лишенного возможности нормально воспринимать окружающее и общаться с другими. Хофман более года провел с больными и их семьями и в конце концов сблизился с двумя из них, которые и стали прототипами. «В моей профессии нет чувства сильнее того, которое испытываешь, когда твой персонаж заставляет тебя плакать, – говорит Хофман. – У меня так было с „Тутси“, эта женщина заставляла меня рыдать. Да я и сейчас плачу. Этот фильм как бы подвел меня к чему-то, я понял то, чего раньше не понимал. Так же было и с „Человеком дождя“. Я проник в психологию героя, и пришло озарение».

Потом у него был эпизод в фильме Уоррена Битти «Дик Трейси» (1990), после чего последовала серия не слишком удачных ролей в картинах «Семейный бизнес» (1989) Люмета, «Билли Батгейт» (1991), «Герой» (1992) Фрирса.

В фильме Спилберга «Крюк» (1991) Дастин играет вместе с Робином Уильямсом и Джулией Робертс. Это первое участие Дастина в фильме-сказке. Зловещий образ капитана Крюка полностью захватил актера. «Я мучился, постоянно спрашивал себя: почему Крюк так ненавидит Питера Пэна? Возможно, все дело в том, что Крюк хотел бы быть таким, как Пэн, но это невозможно, потому что по своей натуре он другой человек. Не все могут быть таким совершенством, как Питер. И когда я стал капитаном Крюком, я испытывал к Пэну черную зависть. Я действительно хотел причинить ему зло, лишить самого дорогого, что у него есть – любви детей».

Хофман снискал себе дурную славу «зануды» тем, что придирается к мелочам, спорит с режиссерами… Перед камерой он пробует вариант за вариантом. Назавтра ему кажется, что теперь он знает, что надо бы сделать, а вчерашний ужасный крупный план он просит не проявлять, просто выбросить в мусорную корзину. С этим мнением не согласен режиссер Фрирс: «Это большой актер, способный полностью отрешиться от самого себя, войдя в роль. И он готов на все, лишь бы понять мотивы поведения персонажа. Педантичный, трудный характер? Нет, это совершенно неверно».

В картине Вольфганга Петерсена «Вспышка» (1995) Хофман спасает мир от эпидемии чумы, возникшей в результате разработки биологического оружия.

Малобюджетный «Американский баффало» (1996) – это и возвращение к театру и к герою-неудачнику, который мог бы, наверное, быть родным братом Риццо. В этой картине, поставленной по пьесе Дэвида Мэмета, Хофман играет роль Тича, безвольного, безнадежно пропащего человека. Язык этого фильма изобилует бранными словами. «Там налицо неспособность к общению и членораздельной речи. Тич потерял душу и даже не понимает, насколько он одинок», – поясняет Дастин.

Картина Барри Левинсона «Спящие» (1996) по роману Лоренцо Каркатерра собрала целое созвездие выдающихся актеров – Питта, Бэкона, де Ниро и Хофмана.

В 1998 году за роль в фильме «Отвлекающий маневр» Хофман был включен в число соискателей премии «Оскар», но получил ее Джек Николсон.

Затем Дастин принимает участие в блокбастере по роману Крайтона «Сфера». Хофман вновь встретился с режиссером Барри Левинсоном.

В «Сфере», фильме об исследовании под водой загадочного космического корабля, Дастин играет психолога Нормана. Его партнерами были Шарон Стоун и Семьюэл Джексон. Актерам приходилось спускаться на 20—30 футов вниз для подводных съемок. Хофман даже получил удостоверение водолаза. «Это была драма, действие которой происходит под водой. Мы, актеры, были в одном помещении и все время разговаривали. Почти как в пьесе».

Еще в 1980 году Хофман женился на Лайзе Готтсеген, чья семья работает в области производства пластмасс. У них четверо детей – Джейк, Ребекка, Макс и Али. Хофману всегда хотелось, чтобы семья была большая. Дастин имеет квартиру в Нью-Йорке, на Сентрал-Парк Уэст, но теперь он большей частью живет в Лос-Анджелесе.

«Я не выношу людей скучных, вечно не в духе, сосредоточенных на самих себе, – говорит Дастин Хофман. – И в отличие от мизантропов, страдающих депрессией, не скрываю, что успех доставляет мне удовольствие. Это позволяет мне чувствовать глубокую связь созрителем».

ХОПКИНС ЭНТОНИ
(р. 1937)

Английский актер. Снимался в фильмах: «Лев зимой», «Гамлет», «Человек-слон», «Чаринг-Кросс Роуд, 84», «Молчание ягнят», «Царство теней», «Никсон», «Амистад», «Остаток дня», «Ганнибал» и др.

Филип Энтони Хопкинс появился на свет 31 декабря 1937 года в Маргеме – пригороде Порт-Толбота, Уэльс. Его родители, Тони Дик и Мюриэл Хопкинс, с утра до вечера работали в собственной пекарне.

По свидетельству друзей, в детстве Энтони был молчуном-одиночкой. «Чаще всего вспоминаю, как я любил прятаться в уголке школьного двора, – подтверждает сам Хопкинс, – закрывал глаза и воображал себя невидимкой. Мне казалось, что в этом случае ко мне меньше будут приставать. Я ужасно боялся других детей».

Уже в школе он проявил свои творческие наклонности, пародируя учителей и неплохо играя на пианино. Его кумиром был знаменитый английский актер Ричард Бартон, также выходец из Уэльса.

Хопкинс поступил в Кардиффский колледж на отделение музыки и драмы. Все два года учебы он был отличником и стипендиатом.

Один раз карьере начинающего актера чуть не помешала нетренированная память (за систематическое незнание ролей он был исключен из труппы «Лайбрэриэн тиэтр»), другой раз – два года службы в армии.

В 1961 году Хопкинс поступил в Королевскую Академию драматического искусства и закончил ее с серебряной медалью.

Энтони с успехом играл на театральных подмостках – сначала в провинции, потом в престижных театрах Лондона. Он с энтузиазмом брался

за любую роль. Хопкинс настолько вживался в образ, что мог покалечить партнера, если по роли должен был вступить с ним в схватку. Режиссеры призывали его: «Держи себя в руках!»

В 1965 году Хопкинс начал выступать у великого Лоренса Оливье в Национальном театре Лондона. Критики чаще хвалили его, чем ругали. Однако после ссоры с режиссером Хопкинс был вынужден уйти из театра в кино. Позже он говорил: «В театре меня раздражает то, что все происходит там очень медленно. Пять недель репетиции, а потом полгода на сцене. И как будто время остановилось. В кино все быстрее. Ты отснялся (пусть картина даже и не получилась) и снова мчишься на другие съемки».

К моменту своего дебюта в кино в исторической мелодраме «Лев зимой» (1968) (годом раньше он снялся в короткометражке «Белый автобус») Хопкинс был уже хорошо известен в актерском мире. Дебют прошел на удивление удачно: сыграв роль короля Ричарда Львиное Сердце в юности, Хопкинс не просто не испортил картины, в которой главные роли исполняли Кэтрин Хепберн и Питер О'Тул, но даже показался наиболее интригующей фигурой для критиков.

Хопкинс достойно выглядел в экранизациях классических пьес (он сыграл Клавдия в «Гамлете» (1969) и Торвальда в «Кукольном доме» (1973) Ибсена), с высоким профессионализмом создавал образы исторических личностей (Ллойд-Джордж в «Молодом Уинстоне», 1972), неплохо смотрелся и в остросюжетных лентах (лихой коммандос в «Когда пробьет восемь склянок», 1971).

Работа в кино давала приличные гонорары и обеспечивала широкий круг интересных знакомых. Однако пристрастие к алкоголю поставило под сомнение его дальнейшую карьеру. Частые стычки Хопкинса с режиссерами обрастали сплетнями, слухами, пикантными деталями: однажды рассерженный актер даже пытался проломить тяжелой пепельницей голову несговорчивому постановщику. В 1972 году он разводится с женой Петронеллой Баркер, оставив ей дочь Эбигайл (дочь впоследствии станет актрисой и сыграет с Хопкинсом в фильме «Остаток дня»). «Я всегда был предрасположен к депрессии, чувствовал себя глубоко несчастным. Да еще это пьянство, – вспоминает нелегкое для себя время Хопкинс. – Пить помногу – для Уэльса в порядке вещей. В молодости алкоголь особого вреда мне не приносил. Зеленый змий вышел из-под контроля, когда я перебрался в Америку. Тогда я запил чуть ли не до потери сознания и дошел до края пропасти, думая, что я ни на что не гожусь. К счастью, в середине 1970-х годов я завязал с пьянством, что спасло мне жизнь».

Хопкинсу предлагают играть в «Антонии и Клеопатре» на сцене престижного лондонского театра, при этом ставят условие: ни капли спиртного во время репетиций и спектакля. Хопкинс принимает вызов: репетирует и одновременно проходит курс лечения. Он вступает в Общество анонимных алкоголиков. Спектакль пользуется большим успехом. Окрыленный, Хопкинс демонстрирует удивительную работоспособность, играя беспрерывно в театре и в кино.

Его восторженно встречают на бродвейской сцене: за роль врача-психиатра в пьесе «Эквус» он получил престижную премию американских театральных критиков.

В кино же Хопкинсу долго не удавалось добиться признания. Правда, он получил премию «Эмми» за роль немецкого авантюриста-эмигранта Бруно Гауптмана в телефильме «Дело о похищении Линдберга».

Он снимается в фильме ужасов «Одри Роуз» (1977), военно-историческом боевике «Мост вдалеке» (1974), комедии «Смена сезонов» (1980), драме «Волшебство» (1978). «Мост вдалеке» и «Волшебство» стали продолжением творческого союза Хопкинса и режиссера Ричарда Аттенборо. Их сотрудничество началось в 1972 году фильмом «Молодой Уинстон».

Широкую известность Хопкинс приобрел благодаря молодому американскому режиссеру Дэвиду Линчу, который поставил необычную картину «Человек-слон» (1980) о некоем Джоне Меррике – феноменальном уродце, когда-то жившем в викторианской Англии. Играя врача Фредерика Тревиса, вытащившего Меррика из звериной клетки, Хопкинс сумел показать редкое для киногероев сочетание воли, холодного аналитического ума и сердца, чуткого к страданиям ближних. Внешняя непроницаемость доктора Тревиса, его суровое мужественное лицо смягчались взглядом добрых и умных глаз – которые всегда так много говорили в портретах героев Хопкинса.

Он известен своей колючестью и твердым характером. Актер и сам признает, что был груб с «беднягой Дэвидом Линчем» во время съемок фильма «Человек-слон». В то же время, по утверждению его менеджера и давнего приятеля Боба Палмера, «в Тони нет и грана цинизма. Он не признает лицемерия. И сразу видно, когда он счастлив, а когда – нет».

Три года спустя в римейке «Баунти» (1984) Роджера Доналдсона Хопкинс сыграл настоящего мерзавца. Фильм был весьма благосклонно принят критикой. Однако и на этот раз Хопкинс не обрел мировой славы, хотя в нем признали виртуозного мастера реалистической школы.

В 1980-е годы актер отдает предпочтение драме, правда, драме в широком ее понимании: евангельский сюжет («Петр и Павел», 1981), биография исторической личности («Муссолини и я: закат и падение дуче», 1985), комедийные ситуации («Хор страждущих», 1989) и традиционная мелодрама («Женатый мужчина», 1984) – где благополучный адвокат, почтенный семьянин вступает в любовную связь, что приводит к трагическим последствиям.

Даже весьма средние фильмы с участием Хопкинса получали призы на фестивалях (например, картина «Чаринг-Кросс Роуд, 84», которой актер завоевал премию Московского кинофестиваля 1987 года за лучшую мужскую роль). Сам же актер довольно просто определял секрет своего успеха – «надо знать азбуку своего ремесла». И еще проще: «надо знать текст роли и уметь преподнести его».

Приступая к работе над очередным образом, Хопкинс посещает… зоопарк: наблюдая за животными, он находил у них какие-то черточки для своих персонажей. «Ричард Бартон писал в своей автобиографии или в какой-то статье, что однажды он встретил Пикассо, который сказал ему, что он похож на ящерицу. До роли Гитлера [в телефильме „Бункер“] я уже сыграл Макбета в Национальном театре и читал комментарии

американских авторов по поводу этого шекспировского персонажа. О том, как он смотрит в темноту и обнаруживает там какого-то окостеневшего минотавра, монстра, то есть себя. Я вспоминал об этом, когда играл Гитлера. Пытался представить себе замороженного птеродактиля».

Для многих оказалось неожиданным решение актера согласиться на роль в классическом саспенсе «Молчание ягнят» (1991). Сюжет этой ленты незатейлив: юная курсантка школы ФБР берется за розыск убийцы-маньяка, скальпирующего своих жертв, – психиатр-каннибал соглашается помочь юной курсантке – маньяк обезврежен, но каннибал бежал из тюрьмы. Хопкинс же поднял этот фильм до уровня сенсации. И несмотря на то что за всю двухчасовую картину он присутствует в кадре всего минут сорок, Хопкинс получил «Оскара» в номинации «лучший актер года». Настолько велик оказался магнетизм его личности.

Хопкинс в очередной раз сумел, что называется, преподнести текст – то есть, произнося банальные слова, глазами, мимикой и паузами в репликах он показывал психически больного и нравственно мертвого субъекта, сохранившего способность тонко и изобретательно мыслить и действовать. Зловещий людоед-интеллектуал как бы перешагнул условные границы своего жанра. Как смотрит его доктор Лектер! Как опасны, глубоки, чертовски умны эти глаза опасного хищника. «Мне хотелось показать, что Ганнибал – не просто зло. Он хороший психолог и всегда поджидает вас, – говорил в интервью Хопкинс. – Понимаете, зло может быть очень обаятельным».

Наконец-то Хопкинс стал мегазвездой Голливуда. О нем заговорили как о гениальном актере, способном на тончайший психологизм, и как о звезде мирового класса, и как об исполнителе, которому доступны все жанры. Но громкая слава имеет и другую сторону. Вскоре английские бульварные газетенки вовсю распускали оскорбительные слухи о мнимой неверности актера жене Дженифер Лейтон (они познакомились во время съемок фильма, где Дженни работала в продюсерской группе). Под кричащими заголовками вроде «Ганнибал Хопкинс и замужняя дама» скандальная хроника обвиняла актера в любовной связи с актрисой Джойс Инголлз – 45-летней матерью двоих детей и экс-любовницей Сильвестра Сталлоне, с которой Хопкинс будто бы познакомился в Обществе анонимных алкоголиков.

Актер отказался давать какие-либо комментарии, но менеджер Хопкинса Боб Палмер назвал эти слухи чрезвычайно преувеличенными, добавив, что артист и его семья крайне обескуражены такими неприглядными публикациями. «Я веду простую жизнь, – подчеркивал Хопкинс. – Не употребляю ни алкоголя, ни мяса, ни сахара, ни молочных продуктов. Единственная моя слабость – изредка выкурить сигару».

Жена Хопкинса, в прошлом помощник режиссера, постоянно живет в Лондоне. Свободные семейные узы устраивают Хопкинса, ведущего аскетический образ жизни и обрекшего себя почти на монашеское служение своему делу.

Через год после «Молчания ягнят» Хопкинс появился в роли доктора Ван Хелсинга, неистового охотника на вампиров, в фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Дракула Брэма Стокера». Эту роль Хопкинс сыграл с долей юмора и шутовской экспрессии. На съемках «Дракулы» он

поссорился с Копполой из-за… неэкономного расходования писчей бумаги! Хопкинс с детства не терпит расточительства.

В 1992 году королева Британии, оценив заслуги актера перед родиной, пожаловала Энтони Хопкинсу рыцарское звание.

Между тем его карьера в кино продолжала складываться успешно. В «Царстве теней» (1993) Хопкинс играет роль богослова и писателя Клайва Льюиса. Этот немолодой и умудренный жизнью англичанин расценивает как счастье и дар судьбы свою любовь к умной, изящной, но безнадежно больной американке (ее играет Дебора Уингер). И случилось чудо: великая любовь продлевает ей жизнь! По мнению режиссера Аттенборо, роль Клайва Льюиса стала вершиной творчества Хопкинса. В США и в Европе фильм пользовался особым успехом у религиозной и образованнойпублики.

Хопкинс решил попробовать себя в режиссуре. Однако, поставив фильм «Август» по мотивам пьесы Чехова «Дядя Ваня», он заявил, что на этом с режиссурой покончено, так как у него не хватает терпения, чтобы месяцы, а то и годы возиться с одним проектом.

Хопкинс может играть одним взглядом, выворачивая наизнанку зрителя. Что за глаза у дворецкого Симмонса в фильме «Остаток дня» (1993) Джеймса Айвори! Какая буря сдерживаемых чувств за этой безукоризненной маской вежливости с чересчур внимательными глазами! Но глаза Энтони Хопкинса – лишь часть его актерского волшебства, о каком можно написать целые книги.

«Последние 10 лет я играю каких-то полумертвых типов, которые мне уже надоели, – неожиданно посетовал Хопкинс. – Например, роль в „Остатке дня“ совершенно не по мне, но я работал с увлечением, потому что знал, как можно эмоционально преподнести этот образ. Но еще одну такую же роль больше играть не хочу. Не хочу снова пережить все это. Так ужасно переваривать в себе безрадостную жизнь впавшего в депрессию человека, который жалок и настолько глуп, что ничего даже не пытается переделать в своей жизни. Такие роли – западня. Я больше не в состоянии играть мертвецов».

Зная о взрывоопасном характере Хопкинса, многие в Голливуде ожидали его скандала с режиссером Оливером Стоуном во время съемок фильма «Никсон». Но артистические натуры поистине непредсказуемы, и ко всеобщему удивлению, между ними сложились весьма дружеские отношения.

«Я ставил фильмы с участием многих знаменитых актеров, – говорил Стоун, – но Тони просто не имеет себе равных. Ради зрителя он готов на все. И так каждый раз».

Смелое решение сниматься почти без грима оказалось провидческим, а мастерство, с каким Хопкинс передал мимику, манеру, позу Никсона, а также его своеобразный голос вызвали восхищение. Энтони Хопкинс создал мрачный образ скрытного политика, не слишком любившего себя (результат строгого воспитания), готового, как и все идеалисты, при случае нарушить закон ради правого (с их точки зрения) дела.

Энтони Хопкинс, зная, что многие женщины находят его творческий стиль – импульсивную страстность – до обморока романтичным, снялся в фильме «Живой Пикассо», действие которого разворачивается во Франции

1940—1950-х годов. Эта картина о сложных отношениях между 62-летним испанским художником и своенравной Франсуазой Жило. «Пикассо представлен в фильме как властная личность, порой его поведение может кому-то нравиться, а кому-то нет. Да, он порой бывает жесток, но в то же время он умеет любить, быть нежным и ласковым. Это противоречивая фигура, впрочем, как и все мы», – говорил Хопкинс. Его партнершей по фильму стала 25-летняя английская актриса Наташа Макелхоун, которую Энтони окрестил новой Одри Хепберн или Джоан Кроуфорд.

«Когда я был помоложе, то никогда не чувствовал себя уверенно, исполняя главные роли. Я не ощущал себя героем, – признается Энтони Хопкинс. – Мне просто всегда хотелось быть известным актером. Но теперь эта неуверенность прошла. Я похудел на 30 фунтов, выстоял в схватке с Оливером Стоуном (в самом добром смысле этого слова). Ныне передо мной открылись новые возможности. Когда я играл Пикассо, влюбленного в очень молоденькую женщину, то вдруг почувствовал, что теперь в состоянии справиться с романтическими образами. Ведь с возрастом ум становится эмоциональнее».

Подружившись с актером Бредом Питтом, Хопкинс снимается в «Легендах осени» и через несколько лет во «Встрече с Джо Блэком».

Незадолго до своего 60-летия Хопкинс появился в фильме «На грани», где по сюжету ему пришлось сражаться с диким медведем и плавать в ледяной воде. По завершении этой ленты он отправился в Мексику на съемки «Зорро», в котором сыграл наставника молодого мстителя – Антонио Бандераса. Но при этом Хопкинс сумел втиснуть в плотный рабочий график еще одну ленту – историческую драму Стивена Спилберга «Амистад», где он исполнил роль Джона Куинси Адамса, который после завершения президентского срока совершил самый громкий и благородный поступок в своей карьере – выступил на суде защитником мятежных рабов. Готовясь к роли Адамса, Хопкинс пролистал иллюстрированный том «Американский президент» и прочитал главу Джека Кеннеди об Адамсе в книге «Мужественные профили». Актер не только идеально «подобрал» голос для этой роли, но и выглядел как 72-летний старик.

Энтони Хопкинс, удостоенный рыцарского звания, именем которого назван один из театров его родного Уэльса, решил в 2000 году переехать на постоянное жительство в Калифорнию. На родине на него обиделись, английская пресса подняла шум. Формально гражданин Соединенных Штатов не имеет права называться «сэром». Правда, вскоре выяснилось, что Хопкинс намерен иметь двойное гражданство.

В декабре 2000 года сэр Энтони Хопкинс заявил о своем намерении покинуть шоу-бизнес («выйти из луча прожектора», как он выразился). Во всем мире это вызвало шок. «Я оглядываюсь назад и вижу пустыню… Боже мой… тридцать пять лет из шестидесяти – на что я их потратил? И что от меня останется? Парочка хороших фильмов, несколько плохих… Какого черта я все это делал?!» – сокрушался Хопкинс. Но судьба распорядилась иначе.

Неожиданным для самого Хопкинса стало то, что он вновь снялся в роли Ганнибала Лектера в фильме Ридли Скотта «Ганнибал» (2001), мировая премьера которого состоялась на Берлинском международном

кинофестивале.

Минуло десять лет после побега доктора Ганнибала Лектера из психиатрической клиники. Ныне он ведет жизнь, достойную принца в изгнании. Ускользнув от всех полицейских мира, доктор-гурман обосновался во Флоренции. Здесь он окружен символами эпохи Возрождения, здесь этот человек, влюбленный в живопись и музыку, отдается интеллектуальным забавам, чтобы стереть из памяти свои прежние кошмарные деяния.

За первые десять дней показа фильм собрал 100 миллионов долларов. Энтони Хопкинс как всегда был великолепен, несмотря на слабый сюжет и обилие натуралистичных сцен. Однако успех «Молчания ягнят» так и остался непревзойденным. Тема оказалась исчерпанной. Но очередное продолжение приключений плотоядного доктора «Красный дракон» (2002) все же вышло, и Энтони Хопкинс получил чек на 20 миллионов долларов…

В свободное время Хопкинс любит путешествовать, ездить на автомобиле. Он трудно сходится с людьми, предпочитая одиночество. «Моя жена не актриса, – говорит Хопкинс. – Она прилежна во всем, скромна, рациональна, спокойна, не любит никаких игр. Я полная противоположность ей. Но, может быть, именно поэтому нам хорошо вместе».

«Потрясающий», «великолепный» – подобными эпитетами не раз награждали Энтони Хопкинса. И он действительно потрясает и восхищает. Хопкинс – великий чародей, за внешностью которого скрыты красота и огромное обаяние, вдруг захватывающие зрителя, заставляя увидеть, что Хопкинс – прекрасен и неповторим.

ШНАЙДЕР РОМИ
(1938—1982)

Немецкая актриса. Снималась в фильмах: трилогия «Сисси», «Кристина», «Боккаччо-70», «Процесс», «Людвиг», «Поезд», «Главное – любовь», «Старое ружье», «Сезар и Розали», «Женщина в окне», «Простая история», «Прямой репортаж о смерти» и др.

Розмари Магдалена Альбах-Ретти (Шнайдер) родилась 23 сентября 1938 года в Вене. Ее родители, Вольф Альбах-Ретти и Магда Шнайдер, были актерами. Они развелись, когда Роми было семь лет.

Чтобы содержать семью (у Роми был младший брат Вольф-Дитер), Магда Шнайдер вернулась в оперетту и начала колесить по немецкой провинции. В 1949 году она поместила дочь в католическую школу, руководимую монахинями ордена августинцев. Роми Шнайдер с детства мечтала стать актрисой. Тринадцатилетней девочкой она написала в дневнике: «Музыка, театр, кино, путешествия, искусство. Эти пять слов заставляют кипеть мою театральную кровь».

В июле 1953 года Роми закончила католическую школу и вернулась домой. И вскоре благодаря матери снялась в эпизоде в фильме «Когда зацветет белая сирень». Затем она играет большую роль в ленте Курта Хоффмана «Фейерверк», с которого, собственно, начинается самостоятельная творческая биография Роми Шнайдер в кино.

В 1954 году режиссер Эрнст Маришка собирался снимать картину о юности английской королевы Виктории. Главную роль в фильме «Юность королевы» он доверил Роми Шнайдер. Фильм имел огромный успех.

Окрыленный, Маришка приступает к трилогии, посвященной жизни последней австрийской императрицы Елизаветы (народ ее любил и называл Сисси). Первый фильм трилогии назывался «Сисси» и вышел в 1955 году. По числу посещений «Сисси» превзошла даже американский фильм «Унесенные ветром». Секрет успеха Маришки заключался в том, что он нашел исполнительницу, чей облик точно соответствовал образу идеализированной народом императрицы. Роми Шнайдер становится звездой немецкого кино. Выходят еще две серии – «Сисси, юная императрица» (1956) и «Сисси, судьба императрицы» (1957). Теперь имя Сисси ассоциировалось с именем Роми Шнайдер. Актрисе приходилось браться за любую роль, которая сулила освобождение от образа австрийской императрицы. Но сделать это было нелегко. Правда, в картине «Девушки в униформе» (1958) ей удалось доказать многим, что она может играть сложные драматические роли.

Идея съемок «Кристины» полностью принадлежала Магде Шнайдер. Она была одной из популярнейших актрис немецкого и австрийского кино. Много лет назад среди фильмов Магды была экранизация пьесы «Флирт». Римейк этой ленты согласился сделать французский режиссер Гаспар Уи. Роль Кристины исполняла Роми Шнайдер, его возлюбленного Франца – Ален Делон.

Съемки подходили к концу, и Роми первой призналась Алену в любви. Магда написала Роми письмо, в котором умоляла дочь только об одном – узаконить отношения с Аленом! 22 марта 1959 года состоялось обручение Шнайдер и Делона.

В Париже, несмотря на свое богатство и славу, она почувствовала себя всего лишь маленькой провинциалкой. Ее смущали интеллектуальные споры завсегдатаев модных кафе – режиссеров и актеров нового французского кино.

В марте 1961 года Роми и Делон перенесли свою любовь на театральную сцену. Они играли в спектакле Лукино Висконти.

В 1960 году знаменитый продюсер Карло Понти задумал создать киносборник «Боккаччо-70». Одну из новелл ставил Висконти (по рассказу Мопассана «У края постели»). Хотя «Боккаччо-70» значится двадцатым фильмом в послужном списке Роми Шнайдер, играя у Висконти, она училась не только сути профессии, но и ее высокому достоинству. Раньше она выходила на съемочную площадку не более чем типажной исполнительницей, симпатичной, естественной, подвижной.

Ее полудетскую живость Висконти развил в драматический темперамент. Он дал ей понять, что такое второй план роли. Наконец, он научил ее внутренней концентрации игры. С тех пор ее роли стали упругими, как бы выпуклыми, отжатыми от пустот и неважных случайностей. Шнайдер до конца жизни с благодарностью вспоминала «университеты синьора Лукино».

Роми заново обретает успех, но уже как серьезная драматическая актриса. На сцене она играет роль Нины Заречной в «Чайке». Журнал

«Пари жур» писал: «Эта маленькая австриячка сделала очень много для триумфа шедевра русского драматурга на французской сцене. Утонченности Дельфины Сейринг она противопоставила спонтанность. Ее сила – в искренности и непосредственности».

После «Чайки» с Роми вели переговоры несколько французских театров, однако она приняла предложение Орсона Уэллса сыграть роль служанки в фильме «Процесс». На сцену театра она больше не вернулась.

«Орсон стремился сделать из меня что-то абсолютно новое, – говорила актриса. – Я играла совсем незагримированной, непричесанной, и когда увидела себя на экране, то вначале просто опешила. Трудно описать подробно, что со мной происходило в то время. Я вдруг сразу поднялась на новую ступень».

Снявшись в небольшой роли у Отто Преминджера, в 1963 году Шнайдер заключает семилетний контракт с Голливудом и на год уезжает в Штаты, а Делон остается во Франции. На любовные свидания она летает на самолете, и тогда они проводят вместе уик-энд в Европе. Ее подруга, знаменитая писательница Франсуаза Саган, не сомневается: «Роми отдала бы все на свете, чтобы стать женой Алена. Он был мужчиной ее жизни».

Увы, пути их расходятся. В Голливуде Роми получает письмо от Делона: «Адью! Я возвращаю тебе свободу и оставляю тебе свое сердце!» В августе 1964-го появляется сообщение об официальном заключении брака между Аленом Делоном и актрисой Натали Бартельми…

Жизнь продолжалась. После разрыва с Делоном Роми помирилась с родителями и стала чаще бывать на родине.

Ее мужем становится драматург Гарри Майен (ради этого брака он оставил женщину с которой прожил 12 лет). Свадьба состоялась весной 1966-го, когда Роми была уже на пятом месяце беременности. Она писала в те дни: «Годы, проведенные с Аленом, были дикими, безумными. С Гарри я наконец-то успокоилась. Девять месяцев я уже не снимаюсь, но во мне нет того мучительного ощущения пустоты, которое обычно возникало. Сейчас я даже могу представить, что когда-нибудь распрощаюсь с кино…» Роми родила чудесного мальчика Давида.

В 1968 году Ален Делон неожиданно попросил Шнайдер сыграть в его новом фильме «Бассейн». Ален бросил семью и переживал кризис… Он заявил Жаку Дерею, режиссеру фильма «Бассейн», что в роли своей партнерши он видит только Роми. 12 августа Шнайдер вылетела во Францию.

По мнению критиков, «Бассейн» стал первым фильмом, представившим актрису во всеоружии зрелой, торжествующей красоты. Фильм был продан во многие европейские страны.

Клоду Сотэ удается заполучить ее в свою картину «Мелочи жизни».

Роми Шнайдер за полтора года снялась в шести фильмах. Она находилась на грани физического истощения. Между ней и мужем растет отчуждение. Гарри Майен, некогда преуспевающий драматург и режиссер, забросил работу и стремительно спивается. Измученная съемками Роми все чаще составляет ему компанию. При этом она безо всяких объяснений отказывается от прекрасных сценариев. Она не захотела сниматься в «Мужчине и женщине», «Последнем танго в Париже». Зато когда Делон предлагает ей крошечную роль в продюсируемом им «Убийстве Троцкого»

(1972), она порывает со всеми делами и мчится к нему в Мексику!

Лукино Висконти делает ей маленький подарок – приглашает на небольшую, но чрезвычайно важную роль Елизаветы Австрийской в фильме «Людвиг» (1972). Роми Шнайдер справилась со своей задачей блестяще.

После «Людвига» ее снова снимал Клод Сотэ. В картине «Сезар и Розали» партнером Роми был знаменитый Ив Монтан. Как отмечали критики, благодаря Шнайдер фильм становится притчей о загадочной женской душе, ее извечной переменчивости, тяге к неведомому. Фильм имел невероятный зрительский успех, а журнал «Пари-матч» провозгласил Роми Шнайдер ведущей звездой французского кино!

Но подлинной вершиной в ее биографии было суждено стать картине «Поезд» (1973) Гранье-Дефера, рассказывающей о первых днях оккупации Франции немецкими войсками. «Роль Анны – лучшее, что мне было предложено в последние годы. У меня на родине ее могут расценить как предательство, ведь я немка, играю еврейку, которая влюбляется во французов. Но я хотела привлечь внимание к национал-социализму, который и поныне существует в Германии», – говорила актриса.

С осени 1973 года Роми Шнайдер все чаще видели в обществе молодого Даниэля Бьязини, ее секретаря. Примерно в это же время Роми шокирует публику, снявшись обнаженной для журнала «Плэйбой».

Героини Роми Шнайдер не всегда были положительными. В фильмах, где по роли она злодейка (например, в «Дьявольском трио» Жиро и «Невинных с грязными руками» Шаброля, 1974), она умела быть обольстительным и неумолимым демоном зла.

В 1975 году Роми Шнайдер снялась в фильме А. Жулавского «Главное – любовь». Это история о любви, горькой, обреченной, связавшей двух разуверившихся людей – опустившуюся актрису Надин Шевалье (Шнайдер) и фоторепортера Сервоса Монта (Тести). «Жизнь Надин напоминает обломки после кораблекрушения, – делилась своими впечатлениями Роми. – Я чувствую тесную связь с ней – потому что сама побывала в ее положении. Фильмы этого типа продвигают вперед значительно сильнее всего остального». За роль в этом фильме Шнайдер была удостоена премии «Сезар».

По признанию актрисы, она любила исполнять роли женщин в эпоху между двумя войнами. Ее привлекал особый накал страстей, обусловленных общественными катаклизмами. Картина «Старое ружье», как и «Поезд», обращается к годам оккупации Франции фашистами. Героиня Шнайдер, Клара, погибает вместе с дочерью от рук фашистов. Режиссер Робер Энрико был восхищен актрисой, создавшей сложный образ. В 1975 году по опросам зрителей Роми Шнайдер была названа лучшей актрисой французского кино.

С Гарри Майеном она разъехалась еще в 1973 году, но брак все еще имел юридическую силу. За развод он потребовал половину состояния актрисы. В результате Майен получил 1,4 миллиона марок. Она – свободу и сына. В декабре 1975 года Роми вышла замуж за Даниэля.

Тем временем Гранье-Дефер предложил ей роль в фильме «Женщина в окне». Герои ленты – члены афинской дипломатической колонии. Роми Шнайдер исполнила роль Марго Санторини, жены секретаря

итальянского посольства, богатой, пресыщенной дамы. Она создает образ женщины, живущей сильными страстями, способной на настоящий подвиг.

21 июня 1977 года Роми Шнайдер родила девочку, которая получила имя Сара Магдалена. Но уже через несколько месяцев актриса вернулась к работе, создав еще один яркий женский характер в фильме Сотэ «Простая история». За роль в этой картине Роми получила своего второго «Сезара».

15 апреля 1979 года в Гамбурге покончил с собой первый муж актрисы Майен. Полтора миллиона марок, за которые актриса выкупила у него свою свободу и право оставить у себя Давида, не принесли Гарри счастья.

Одной из лучших была в ее творчестве роль писательницы Катрин в фильме Бертрана Тавернье «Прямой репортаж о смерти» (1979). Катрин – человек независимый и в социальном отношении, и по своему психологическому складу. Проведав о приговоре врачей, обнаруживших у нее неизлечимую болезнь, телевидение вознамерилось транслировать ее агонию. Основное содержание этой картины составляет борьба героини с террором масс-медиа, ее стремление отстоять приватность, суверенность своей частной жизни, если свобода реализуется за счет вторжения в чужую жизнь и смерть, она порочна и по-своему тоталитарна. Роми Шнайдер играла здесь так страстно и убежденно, что по выходе фильма на экран режиссер опубликовал открытое письмо к своей актрисе. «Твоя Катрин женщина страстная, бунтующая, благородная, – писал Тавернье. – Ни тени суетности, лишь глубокая эмоциональная и нравственная проницательность».

Во время съемок очередного фильма «Банкирша» Роми Шнайдер переживала один из самых драматичных моментов своей жизни. Ее некогда счастливый брак с Даниэлем Бьязини подходил к концу, и она остро переживала это. В феврале 1981 года она подала на развод. В ее жизни появился новый мужчина – Лорен Петен. Однако ее сын, Давид, решил жить с отцом.

5 июля 1981 года четырнадцатилетний Давид погибает в результате несчастного случая. Перелезая через забор собственной усадьбы, мальчик упал на острые колья металлической ограды. Все шесть часов, пока длилась операция, Роми кричала. Увы, спасти Давида не удалось…

Все заботы по организации похорон мальчика взял на себя Делон. После смерти сына Роми замкнулась в себе, и Ален был почти единственным, чье общество она могла выносить. «День, когда я перестану доверять тебе, станет последним в моей жизни», – эту реплику из фильма «Кристина» Роми часто повторяла про себя. Она доверяла Делону до конца своих дней.

Зимой 1981 года зрители назвали Роми и Алена лучшими актерами французского кино.

«Прохожая из Сан-Суси» (1982) был последним фильмом, где играла Шнайдер.

29 мая 1982 года ее сердце остановилось. Знаменитой киноактрисе Роми Шнайдер было всего 43 года.

Все парижские газеты вышли с сообщением на первой полосе: «Роми Шнайдер покончила с собой!» И только к концу дня появились результаты медицинской экспертизы – ее смерть была скоропостижная, но

естественная: разрыв сердца.

Из неполных 44 лет своей жизни 30 Роми Шнайдер отдала работе, результатом которой стали 87 фильмов. Режиссер Робер Энрико говорил: «Роми Шнайдер – единственная представительница нашего времени, кому суждено остаться в истории кино. Ее германская северная внешность, угловатое лицо с выступающими скулами и ямочками заставляют вспомнить Грету Гарбо и Марлен Дитрих. Я восхищен внутренним огнем и сильными чувствами, которые она вкладывает в работу. К тому же она феноменально фотогенична». А Жан Кокто заметил: «Искусство – это то, что превращает тайну в свет. Этот комплимент я бы хотел адресовать Роми Шнайдер, настоящей трагической художнице».

КАРДИНАЛЕ КЛАУДИА
(р. 1939)

Итальянская актриса. Снималась в фильмах: «Рокко и его братья», «Леопард», «8 1/2», «Девушка Бубе», «Оружие», «Туманные звезды Большой медведицы», «Шкура», «Улица Паради, 588» и др. Любимая актриса итальянских режиссеров Феллини и Висконти.

Клод Жозефин Роз Кардинале родилась 15 апреля 1939 года в Тунисе. Ее семья, итальянская по крови (хотя среди ее предков были и французы), жила в столице этого североафриканского государства. Отец – инженер на железной дороге, мать – домохозяйка. В детстве Клаудиа любила уединение, много читала. Она хотела стать учительницей «где-нибудь в Сахаре».

В кино Кардинале пришла случайно. В 1956 году ее выбрали среди школьниц для съемок во французском рекламно-туристическом фильме «Золотые цепи». Затем французский режиссер Жак Баратье пригласил ее на небольшую роль арабской девушки в картине «Гоха» (1957). Ни фильм, ни юная актриса не были замечены публикой и прессой.

В восемнадцать лет Клаудиа становится победительницей конкурса на звание «самой красивой итальянки Туниса». Главным призом была поездка на знаменитый Международный кинофестиваль в Венеции. В Италии Кардинале принимают за восходящую звезду. Ее много фотографируют. Крупный продюсер Франко Кристальди предлагает ей заключить долгосрочный контракт со своей фирмой «ВИДЕС». Клаудиа не торопится с ответом. Она возвращается домой и только после некоторых раздумий соглашается на предложение продюсера.

Кристальди богат, молод и красив. Когда-то он учился на актерском отделении Римского экспериментального киноцентра. Правда, Франко женат, но это не мешает ему завязать любовные отношения с юной актрисой. В католической Италии разводы не приветствуются. Кристальди и Кардинале прожили вместе пятнадцать лет, заключили брак за пределами страны, но в Италии такие браки не признаются действительными.

И уж совсем грандиозный скандал разразился, когда Франко усыновил девятилетнего сына Клаудии Патрика, которого раньше она выдавала за младшего брата. Тайна его рождения покрыта мраком. Кардинале было девятнадцать, когда один из поклонников, имени которого

она даже не запомнила, увез ее за город и дерзко овладел ею… Клаудиа отказалась прервать беременность. Стягивая растущий живот полотенцем, она снялась в трех фильмах. Патрик появился на свет в Лондоне, куда актриса приехала инкогнито…

Фирма Кристальди подыскивала Кардинале роли и делала ей рекламу. В 1958 году она сыграла в комедии Марио Моничелли «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» вместе с Тото, Марчелло Мастроянни и другими звездами. Оказалось, что очаровательная Клаудиа просто создана для итальянских комедий. Она развивает успех в картинах «Странные взоры», «Первая ночь», «Три иностранки в Риме».

Протеже Кристальди появляется не только в веселых комедиях, но и драмах, фильмах социально-критического и антифашистского направления, что позволило вызвать интерес у зрителей с различными вкусами и удивить критиков разносторонностью актерского дарования. В 1959 году Кардинале снимается у режиссеров, стоявших у колыбели неореализма, – Пьетро Джерми («Проклятая путаница») и Луиджи Дзампы («Судья»).

Актрисе приходилось работать в жестком режиме: «Когда я снимаюсь, а снимаюсь я, кажется, всегда, то встаю в 5 часов утра. Днем успеваю часок поспать, и опять – работа. В общем, день всегда заполнен. А иначе нельзя, если хочешь чего-то достичь». Из-за интенсивности съемок ей даже пришлось прервать академическое обучение в Римском экспериментальном киноцентре. «Я не изучала драматического мастерства не потому, что я его презираю, – подчеркивала Клаудиа, – наоборот, мне очень недостает его, и я это понимаю. Работая, пытаюсь изучить свою профессию. Я не выбираю своих ролей, так как не могу еще различать, какие мне подходят, но я выбираю своих режиссеров. Я могу работать только с прославленными режиссерами, которые умеют направлять актеров, потому что только они могут научить меня чему-то, а в настоящий момент я в этом особенно нуждаюсь».

Большой удачей для Кардинале стала встреча с величайшим мастером мирового кино – Лукино Висконти. В 1960 году мэтр пригласил ее на небольшую роль в социально-психологическом киноромане «Рокко и его братья» (1960). Клаудиа создала убедительный образ энергичной молодой женщины из народа – Джинетты.

Но подлинное открытие таланта актрисы состоялось в картине В. Дзурлини «Девушка с чемоданом» (1961). Кардинале играла роль наивной, простодушной, искренней девушки Аиды, которая на деле оказывается не только энергичной, но довольно расчетливой и обладающей известным жизненным опытом.

По мнению критиков, Кардинале прекрасно удаются образы сложные и неоднозначные. Ее героини в фильмах М. Болоньини «Ла Виаччиа» (1961) и «Старость» (1961) одновременно простодушны и расчетливы, чисты и порочны, женственно-беззащитны и агрессивно-наступательны. Известный итальянский режиссер Витторио де Сика как-то заметил: «Я не встречал еще актрисы, которая бы так заботилась о чистоте и порядочности „биографии“ своих героинь».

В 1962 году она вновь встречается с Висконти. В фильме «Леопард» Кардинале играет красавицу Анжелику, которая напористо, агрессивно,

цепко прокладывает свой путь в жизни. По признанию многих, в том числе и самой актрисы, эта роль стала одной из лучшей в ее творческой биографии. Лукино Висконти говорил: «Эта грациозная кошечка в своих ролях умеет выпускать когти… Когда она вырастет, то превратится в тигрицу».

После «Леопарда» Кардинале снялась в фильме-исповеди «8 1/2» Федерико Феллини.

"Особенность Кардинале в том, – отмечает известный российский киновед Ю.М. Славич, – что в ее человеческой индивидуальности заложена основа гармонии, цельности, чистоты, поэтому когда ее героини проявляют качества греховной человеческой природы, то параллельно в их действиях присутствует другое "я", более высокое, нравственное, духовное. Одухотворенной натуре Кардинале удается то, что дано не многим актерам – выразить это высшее начало в человеке. Гениальный Феллини увидел это ее свойство и использовал его в чистом виде в своем киношедевре «8 1/2»".

Другой стороной актерской индивидуальности, которая привлекла итальянских и зарубежных режиссеров, была способность Кардинале показать в своих героинях нравственную силу и стойкость характера, страстную убежденность, с которой они добивались какой-либо цели. Одна из таких героинь, Мара, невеста партизана из фильма Л. Коменчини «Невеста Бубе». За роль в этой ленте актриса получила высшую итальянскую премию «Серебряная лента».

Яркую и самобытную актрису приглашают в Голливуд. Среди голливудских фильмов Клаудии Кардинале: «Розовая пантера» (1963), «Мир цирка» (1964), «Вслепую» (1966), «Потерянная команда» (1966), «Профессионалы» (1966) «Не болтыхайся!» (1967), «К черту героев» (1967).

В Европе она снялась в психологической драме Висконти «Туманные звезды Большой Медведицы» (1965), где ее героиня, Сандра, – существо мрачное, загадочное, страдающее фрейдистскими комплексами, но в душе ее бушует огонь.

Через несколько лет произойдет ее последнее свидание с великим режиссером – в картине «Семейный портрет в интерьере» (1974), где она появится на экране всего на несколько секунд. Для Висконти, так же как до него Феллини, Клаудиа Кардинале была образом совершенной женственности…

В 1970-е годы актриса отдает предпочтение развлекательному кино. Все чаще она играет за границей – например, в нашумевшем гангстерском фильме французского режиссера Жозе Джованни «Клан марсельцев» (1972), где ее партнером был Бельмондо.

В 1973 году на съемках фильма «Молодчики» в ее жизнь вошел итальянский режиссер Паскуале Скуитьери: «Очень долго меня рассматривали как выгодное капиталовложение. Благодаря Паскуале я стала женщиной». Но только через два года они стали жить вместе. Какое-то время Кристальди буквально преследовал парочку, устраивая просто сумасшедшие сцены ревности. Но даже двухлетний бойкот, объявленный актрисе кинопродюсерами, ничего не смог изменить. Кардинале часто снималась в политических лентах Скуитьери, достаточно вспомнить фильмы «Железный префект», «Оружие», «Корлеоне», «Кларетта», «Акт боли»…

Сорокалетие Клаудии Кардинале ознаменовалось двумя радостными событиями в ее жизни – она родила дочь Клаудиу, а в семье сына Патрика появилась на свет Лучилла. «Еще несколько лет назад я была звездой в традиционном смысле слова, не более. Вокруг меня были люди, которые думали за меня, подписывали контракты… Единственное, что от меня требовалось, – улыбаться фотографам во время банкетов, да не путаться в длинных платьях, которые за меня выбирали другие. Всю жизнь я стремилась быть счастливой и не была! Лишь сейчас я стала жить настоящей жизнью», – признавалась актриса.

Нет, Клаудиа Кардинале не оставила кино, она продолжала много и упорно работать. Выходят фильмы с ее участием: «Шкура» (1981) модного режиссера Ковани, «Саламандра» (1982), «Фицкарральдо» (1982) Херцога, «История» (1986) Коменчини, «Французская революция» (1989) Энрико, «Майриг» (1991), «Улица Паради, 588» (1992) Анри Вернея…

Сыграв множество ролей на все времена в большом кино, актриса посвятила себя телевизионным сериалам.

Затем Кардинале увлеклась написанием мемуаров. Ее первая книга называлась «Я Клаудиа, ты Клаудиа». На презентации своего труда она сказала, что задумала написать целую серию, по крайней мере из пяти томов.

Она восхищает не только своей «вечной молодостью», но и умением одеваться с большим вкусом. Она не сделала столь распространенную среди звезд подтяжку лица. «Я хочу сохранить мое лицо таким, каким мне дала его природа», – заявляет женщина, которую в Италии называют полубогиней. В то же время она курит сигарету за сигаретой: «…я не способна сопротивляться желанию закурить длинную тонкую сигарету с маленьким фильтром. Лукино Висконти во время съемок хотел, чтобы моя героиня курила без перерыва. Я послушалась его, а теперь кусаю пальцы».

Популярная итальянская кинозвезда удостаивалась комплиментов от самых разных знаменитостей. Альберто Моравиа назвал ее богиней любви. Пьетро Джерми признался, что она дисциплинированнее, чем солдат. Оригинальнее всех, наверное, оказался Дэвид Найвен, сказавший, что Клаудиа Кардинале – лучшее, что эта страна дала миру после спагетти.

Ее дочь выбрала профессию историка; сын Патрик живет в Нью-Йорке, содержит ресторан и торгует бижутерией. Муж Паскуале предпочитает жить в Риме, в их семейном старинном дворце. Сама же Клаудиа обосновалась в Париже. Иногда супруги проводят тихие семейные уик-энды в Нормандии.

«Я женщина, – говорит актриса, – которая отважно смотрит жизни в глаза. Годы бегут, и они в одинаковой мере накладывают свой отпечаток как на тело, так и на душу человека. Я успокаиваю себя тем, что те, кто любил Клаудиу в начале ее творческого пути, тоже состарились».

К счастью, она нарушила решение больше не испытывать судьбу. Кардинале появилась на сцене парижского театра Рон-Пуэн в главной роли в любовной комедии XVI века «Венецианка», написанной анонимным автором для старинного венецианского карнавала. Когда-то Лукино Висконти и Джорджо Стрелер хотели сделать из нее театральную актрису. В 1960-е годы Кардинале предлагали играть в бродвейских мюзиклах. Но

каждый раз она отказывалась. И вот она получила предложение, которое приняла с удовольствием. На вопрос, что ее заинтересовало в пьесе, Клаудиа ответила: «Красивый текст, старинные костюмы. Действие происходит в великой Венеции, это был первый город, который я увидела после Туниса. И интриги в ней необычные». После премьеры ее муж Паскуале Скуитьери сказал: «Я думал, что у тебя все получится, но чтобы так здорово!..» И теперь уже актриса, которая несколько лет не снималась в кино, говорит: «Я хотела бы играть и играть. Это страсть. Моя страсть».

ПАЧИНО АЛЬ
(р. 1940)

Американский актер. Снимался в фильмах «Крестный отец» (три части), «Пугало», «Серпико», «Жарким днем после обеда», «…И правосудие для всех», «Лицо со шрамом», «Дик Трейси», «Запах женщины», «Схватка», «Донни Браско» и др.

Альфред Джеймс (Аль) Пачино родился 25 апреля 1940 года в Южном Бронксе, самом скверном районе Нью-Йорка, в семье бедных итальянских иммигрантов. Его отец, каменщик по профессии, оставил семью, когда Альфреду исполнилось два года. Мать, чтобы иметь возможность работать, отдала мальчика на воспитание своим родителям. В трехкомнатной квартире жило девять сицилийцев. «Большую часть моей юности и зрелости я провел в одиночестве, вне мира, – рассказывал Пачино в одном из интервью. – Я создавал себе воображаемых персонажей, вживался в них, играл». Он успешно выступал в школьных спектаклях. Но когда Альфред решил стать актером, мать его не поняла и не простила, ибо считала, что играть в театре – удел богатых.

Аль Пачино поступил в знаменитую Актерскую студию Ли Страсберга. Но проучился там недолго: надо было зарабатывать на жизнь. Вместе с друзьями он играл в кафе Гринвич-Виллидж, а потом обходил публику со шляпой. Часто ему негде было спать, и Пачино оставался на ночь у друзей или подруг.

В течение нескольких лет он работал в маленьких бродвейских театрах. Многие его роли того периода были отмечены почетными премиями.

А потом в его жизнь вошло кино. Первая роль в фильме «Я, Натали» (1969) была удачной Аль Пачино убедительно воплотил на экране образ человека, не приспособленного к жестокости окружающего мира. Уже тогда критиками отмечался его необыкновенный дар к перевоплощению. Во время съемок картины Хацберга «Паника в Нидл-парке» (1971) о трагедии молодых наркоманов он настолько слился со своим персонажем, что сам попробовал наркотик.

Мировую известность Аль Пачино принес фильм «Крестный отец» (1972), в котором актеру удалось вскрыть механизм разрушения личности человека, ставшего главой клана мафии. Герой Аль Пачино – Майкл, младший сын главы одного из кланов нью-йоркской мафии Вито Корлеоне (Марлон Брандо), наследник его «дела». Майкл, человек с университетским образованием, мягкосердечный, добрый, правдивый юноша, в конце картины уничтожает всех своих противников и становится «крестным

отцом» – главой клана.

Коппола долго бился с руководством киностудии «Парамаунт», которое видело в роли Майкла Корлеоне восходящую звезду Джека Николсона. Режиссеру удалось настоять на своем.

После выхода фильма в прокат критики отмечали, что природная сдержанность Майкла – Аль Пачино в ключевых сценах могла сменяться бурными вспышками темперамента, что придавало рисунку роли остроту и непредсказуемость. Он принес на экран новую для героев резкость пластики и непривычную систему поведения.

Автор романа Марио Пьюзо заметил: «Аль Пачино – это Майкл, которого я видел в своем воображении. Никогда не думал, что фантазия и реальность могут так совпасть». Коллеги, зрители, критика – все сходились в том, что роль, сыгранная Аль Пачино, – настоящий шедевр.

«Я чувствовал себя не в своей тарелке, став вдруг знаменитым, – вспоминал актер. – Слишком резок был переход от безвестности к триумфу. Мир распахнул мне свои объятия, когда я еще был во вражде с ним».

За первого из «крестных» Аль Пачино получил 35 тысяч долларов, за второго, в 1974 году, – 600 тысяч, а за третий его гонорар составил цифру с шестью нулями. Деньги он тратил легко – давал в долг, помогал нуждающимся, много путешествовал. Неудивительно, что загородный дом он смог купить лишь через десять лет после первого успеха в кино. Деньги никогда не стояли для него на первом месте. Но к выбору ролей он стремился всегда. Аль Пачино отвергал больше предложений, чем многие актеры получают за всю жизнь.

В картине Джерри Хацберга «Пугало» (1973), получившей главный приз Каннского фестиваля, покоряет прежде всего виртуозная игра дуэта Аль Пачино и Джина Хэкмана в ролях бродяг Макса и Лайона. «Отверженные мира сего» путешествуют по Америке в поисках лучшей доли, но им суждено остаться на задворках общества. Добропорядочным обывателям они кажутся настоящими «пугалами».

В 1973 году на экраны вышел фильм режиссера Сидни Люмета «Серпико». Аль Пачино показывает трансформацию своего героя, честного полицейского, вступившего в ожесточенную борьбу с коррумпированными коллегами. Вначале это – наивный идеалист, в конце – сломленный, ни во что не верящий и всего боящийся человек.

Пачино так вживался в образ, что потом с трудом расставался с ним. Однажды, возвращаясь домой на машине после съемок в роли полицейского, он пытался оштрафовать водителя, у которого выхлоп явно не соответствовал норме. А в другой раз, снимаясь в роли юриста, начал консультировать знакомую по какому-то контракту и только потом сообразил, что сам в этом деле не разбирается…

Фильм «Жарким днем после обеда» (1975) Люмета основан на реальном факте ограбления банка в Бруклине. Аль Пачино играет одного из грабителей, ветерана Вьетнамской войны, Санни. Актер демонстрирует высший класс мастерства, виртуозного внутреннего перевоплощения. Он играет обычного человека, доведенного до отчаяния неудачной семейной жизнью, втянутого в сумасбродную игру пороков и страстей жестокого мира. Санни хочет ограбить банк, чтобы раздобыть деньги для операции по

смене пола своему любовнику. Благодаря Аль Пачино персонаж вызывает не презрение и жалость, а сочувствие и понимание. Его действия безумны, преступны с точки зрения закона, но в то же время их можно расценить как благие намерения, приведшие в жизни к драме. За эту роль Аль Пачино получил премию на кинофестивале в Сан-Себастьяне.

В «Крестном отце, часть II» (1974) – продолжении фильма, который принес актеру славу и известность, – Майкл Корлеоне на протяжении всей картины был хладнокровно жестоким.

Более всего Аль Пачино любит свою профессию, все остальное, по его словам, рано или поздно начинает вызывать скуку. «У него маниакальная способность работать с раннего утра до позднего вечера без перерыва, без жалоб на усталость. Никогда прежде не встречала столь одержимого своим делом человека», – говорила об Аль Пачино одна из его партнерш по фильму «Бобби Дирфилд» (1976) француженка Анни Дюпре.

В картине Нормана Джуисона «…И правосудие для всех» (1979) проявилось особенно ярко блестящее умение Аль Пачино страстно произносить ключевые монологи, силой убежденного слова воздействуя на зрителей. Он играет адвоката Артура Керкленда, пытающегося добиться справедливости. За эту роль Аль Пачино удостоен приза на кинофестивале в Карлови Вари-80.

Ли Страсберг однажды заметил, что Аль Пачино – актер не представления, а переживания, который не столько играет своих персонажей, сколько становится ими. Пачино жил затворником, впуская в свой дом лишь немногих. Это личностное качество несомненно сказывалось в творчестве, когда приходилось вживаться в роли пылких любовников или многодетных отцов семейств. В фильме «Автора! Автора!» (1982) Артура Хиллера от героя Пачино, драматурга Айвена Траваляна, уходит жена, оставив ему пятерых детей. В этой семейно-бытовой комедии солирует Аль Пачино, впервые сыгравший в мягкой, несколько сентиментальной манере, с большим человеческим обаянием. Герой располагает зрителей к сочувствию и пониманию собственных забот и хлопот. Особенно поразителен контраст по сравнению с предыдущей ролью актера в фильме «Разыскивающий» (1980), в котором его персонаж, полицейский Стив Бернс, в поисках убийцы погружается на нью-йоркское дно.

В основе сценария фильма «Лицо со шрамом» (1983), поставленного де Палмой, – история кубинского эмигранта в Майами, закалившего свой характер в кровавом противоборстве гангстерских банд. Единственный путь выжить в трущобах – заняться преступным бизнесом: торговлей наркотиками. Тони Монтана, которого играет Аль Пачино, потерпел фиаско, так как он слишком человечен. Оставаясь членом мафии и даже являясь одним из руководителей клана, он постоянно ведет с ней своеобразную борьбу. Когда Тони оказался перед выбором – убить детей или нарушить приказ главаря, он выбрал последнее, зная, что обрек себя на гибель. Тони Монтана мало похож на Майкла Корлеоне, и это большая заслуга актера, ибо обе роли однотипны. Больше всего Аль Пачино боится стать типажом, носителем постоянного образа-маски: «Ужасная вещь – сознавать, что ты стал популярным коммерческим актером, на котором зиждется успех фильма. Коммерческий фильм – это не то поприще, где актер может оттачивать свой талант».

В середине 1980-х Пачино вообще исчез с экрана, бросив в разгаре работу над «Путем Карлито», хотя должен был получить за нее четыре миллиона долларов. (К этой уголовной драме он вернулся в 1993-м.) Затем отказался от весьма выигрышной роли в «Рожденном 4 июля». Причина? Увы, сильно пил. В конце концов пришлось лечь в клинику общества «Анонимные алкоголики». Аль Пачино вообще уходит из кино и несколько лет проводит на сценах студенческих и офф-бродвейских театров. Среди его ролей тех лет был и Ричард III.

Для того чтобы совершенствовать свой актерский дар, Аль Пачино всегда возвращается к дощатым подмосткам театра. «Сцена излучает то добро, которое делает честь актеру», – сказал он однажды. Когда Пачино в очередной раз перестает сниматься, он приступает к репетициям на сцене, где когда-то начинал свою карьеру. «Театр – это моя яхта».

Миллионным гонорарам в очередной картине он может предпочесть скромные ставки в каком-нибудь Бостонском театре, где играл в пьесе Брехта «Карьера Артура Уи», зарабатывая лишь 250 долларов в неделю. «Деньги осложняют жизнь хорошего актера, – говорит Пачино. – Нет ничего более идиотского, чем измерять успех кучей долларов. Я вырос в бедной семье, но чувствовал себя свободным, хотя и попадал в разные переделки. Сейчас я, кажется, вновь обрел свободу, и доллары к этому не имеют никакого отношения».

Журналисты сравнивают его с великим Эдмундом Кином. Обоих судьба наделила малым ростом, но одарила большим талантом. Как и Кин, Пачино сознательно окружил себя туманом тайны. Время от времени он исчезает из поля зрения поклонников и прессы. Никто не может его найти, хотя все знают, что он в Нью-Йорке. Журналисты объясняют это болезненным отношением к неудачам и к критике: «Я не читаю отрицательных рецензий в свой адрес, потому что боюсь согласиться с ними».

Актер не любит давать интервью, редко выступает по телевидению. Под влиянием прессы сложилась легенда о загадочном «калифорнийском Гамлете». Он предпочитает черный цвет. На лице его лежит печать пережитых трагедий и неудач. Их, по его мнению, было больше, чем триумфов и побед.

Свое долгое отсутствие Аль Пачино объяснял таким образом: «Я нуждался в одиночестве, чтобы оглянуться на прожитые годы, разобраться в самом себе. Был в моей жизни период сверхчувствительности и даже мнительности, часто тянуло к виски и сигарете. Сегодня предпочитаю ледяную воду, горячий шоколад и бисквиты».

К рубежу 1990-х Пачино пришел полным сил и творческих замыслов. Он участвовал в полицейском фильме «Море любви» (1989). Начал расширять привычную тематику, находя новые – чаще всего пародийные – оттенки для ролей. Откровенно гротесковой оказалась его игра в «Дике Трейси» (1990), где он выступил в качестве гангстерского босса. Актер создал сатирический образ Каприса – злобного горбуна. Он – движущая пружина сюжета, ибо инициирует преступления, которые вынужден раскрывать образцовый детектив Дик Трейси (Уоррен Битти). В новом осмыслении старого комикса именно Пачино больше всего запомнился

своей необычной, почти эксцентрической манерой.

В 1990 году он снова встретился с Майклом Корлеоне – вышла третья часть «Крестного отца». Действие в ней развертывается почти сорок лет спустя после начала трилогии. Сцена, где Майкл говорит своей бывшей жене Кей о любви и просит остаться с ним, имела жизненный подтекст. Ведь эту роль играла Дайана Китон, с которой актер подружился на съемках первой серии «Крестного отца». «Дайана – настоящий друг, – говорит Пачино. – Как раз такой, в каком я нуждаюсь. Мне по душе ее непосредственность и чувство юмора. Брак – это не контракт, а состояние духа. Оно мне хорошо знакомо. И я считаю, что длительные близкие отношения гораздо прочнее, чем быстро распадающиеся законные союзы».

Во «Фрэнке и Джонни» (1991) Аль Пачино создал необычный для себя образ повара, вовлеченного в любовную интригу.

Участие в двух фильмах 1992 года «Глен Росс – Шотландская шапка», где его герой идет на подлог, чтобы выжить во время кризиса, и ироническая комедия «Запах женщины» было столь высоко оценено критикой и зрителями, что сделало актера претендентом на «Оскара». За роль в фильме «Запах женщины» он получил почетную награду.

В 1995 году Пачино вновь встретился на съемочной площадке с Робертом де Ниро. В фильме «Жара» его герой, Винсент Ханна, – гениальный полицейский. У него нет нераскрытых дел, все схвачено и везде свои осведомители. Вот только в личной жизни не все благополучно: Хана дважды разведен, с третьей женой отношения складываются плохо. Полицейскому противостоит не менее гениальный преступник, которого играет де Ниро.

В 1996 году Аль Пачино привез на кинофестиваль в Сан-Себастьяне странный фильм – 113 минут о том, как он, Аль Пачино, ставит шекспировского «Ричарда III» в Нью-Йорке. В документальной ленте снимались также Алек Болдуин и Вайнона Райдер. И еще люди с улицы, которые дают интервью. Например, парень-метис, который долго смотрит в камеру и потом говорит: «Шекспир – это тоска». Кроме этого, в фильме многочисленные фрагменты репетиций и спектаклей Аль Пачино, а также путешествий по памятным шекспировским местам. В результате получается фильм «В поисках Ричарда». Предприятие интеллигентное, малобюджетное. «Мы начали очень скромно, финансировал съемки я сам, из своих собственных средств. Снимались актеры, с которыми мы в течение трех лет играли „Ричарда“. Все это было чистым экспериментом».

Получая в Сан-Себастьяне премию за достижение в жизни, Аль Пачино сказал низким сиплым голосом Майкла Корлеоне: «Я все-таки надеюсь, что это премия за достижения середины жизни». Главный зал фестиваля благодарно рассмеялся шутке голливудской сверхзвезды и наградил Пачино аплодисментами.

В 1998 году за роль гангстера Лефти Руджеро в фильме «Донни Браско» Аль Пачино удостоился премии Бостонского общества кинокритиков. В этой картине его герой помогает внедренному агенту ФБР Браско подняться по служебной лестнице…

Аль Пачино входит в десятку самых высокооплачиваемых звезд кино. Он с трудом представляет, что мог бы жить другой жизнью. «Без актерства я не был бы собой», – говорит Аль Пачино. Свою личную жизнь

актер старается не афишировать. Он никогда не был женат. Но у Пачино есть дочь Джули Мари от романтического увлечения – Джан Таррант. А 26 января 2000 года 60-летний актер стал отцом двойняшек, мальчика и девочки. Родила их 46-летняя актриса и певица Беверли Д'Анджело. Пачино встречался с ней на протяжении нескольких лет, хотя они продолжали жить отдельно друг от друга. Сына родители назвали Антоном, а дочь – Оливией.

В 2001 году Аль Пачино получил почетный «Золотой глобус» имени Сесиля де Милля.

МИРОНОВ АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1941—1987)

Российский актер театра и кино. Снимался в фильмах: «Берегись автомобиля», «Бриллиантовая рука», «Двенадцать стульев», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Мой друг Иван Лапшин», «Человек с бульвара Капуцинов» и др. Сценические роли: Фигаро (Безумный день, или Женитьба Фигаро"), Жадов («Доходное место»), Мекки-нож («Трехгрошовая опера»), Лопахин («Вишневый сад») и др.

Андрей Миронов родился 8 марта 1941 года в Москве в актерской семье. Мать – эксцентричная и яркая Мария Миронова, отец – пластичный и чрезвычайно музыкальный Александр Менакер. Эта уморительно смешная пара работала на эстраде. Дуэт Миронова – Менакер имел шумный успех у публики.

В 1948 году Андрей, в то время носивший фамилию Менакер, пошел в первый класс 170-й (теперь – 49-й) мужской школы. Однако уже через два года родители сменили фамилию мальчика и Андрей Менакер стал Андреем Мироновым.

В классе он был неформальным лидером, заводилой (прозвище у него было простое – Мирон). Андрей проявлял способности к иностранным языкам. В старших классах уже свободно говорил по-английски. Потом, в Щукинском училище, изучит и французский.

Особенной любовью Миронова уже в те годы был театр. В школе Андрей записался в драмкружок. Его первой ролью стал Хлестаков из «Ревизора». В девятом классе он стал посещать студию при Центральном детском театре. Родители же прочили Андрею карьеру дипломата. Окончив школу в 1958 году, Миронов неожиданно для них поступил в Театральное училище имени Щукина. Он был зачислен на первый курс педагога Иосифа Матвеевича Рапопорта. Находятся скептики, которые уверены в том, что поступление в институт и дальнейшее распределение в престижный Театр сатиры не что иное, как «заслуга» его известных родителей. Однако уже первые работы в театре и кино показали, что Андрей Миронов – большой артист.

Первой ролью Миронова на сцене Театра сатиры был Гарик в спектакле «24 часа в сутки», премьера которого состоялась 24 июня 1962 года. Режиссер Валентин Николаевич Плучек сказал об Андрее: «Наше солнце». Миронов был работоспособен и талантлив. В Театре сатиры он проработал двадцать пять лет. Сыграл около тридцати ролей. Причем большинство среди них – главные.

По мнению многих критиков, театральная популярность Миронова началась с роли Тушканчика в спектакле «Женский монастырь» (1964). В этой роли актер впервые перешел от острой характерности к лирике и мягкой иронии.

В 1960 году Миронов дебютировал в кино. Фильм «А если это любовь?» поставил Райзман. На съемках царила атмосфера, близкая театральной, поэтому работалось легко… «Мне повезло: первым кинорежиссером, у которого я снимался, был Юлий Райзман», – говорил позже актер.

Потом была комедия Генриха Оганисяна «Три плюс два» (1962). Чуть позднее Миронов снимается в фильме Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля». «Я предложил ему роль Димы Семицветова – человека, променявшего высшее образование, диплом, специальность на судьбу ловкача продавца, деляги, спекулянта, – вспоминает режиссер. – Роль, честно говоря, была выписана нами с Эмилем Брагинским весьма однокрасочно, и требовался актер, который не просто сыграет то, что сочинили авторы, но еще и станет „донором“, то есть обогатит роль своей индивидуальностью, выдумкой, мастерством».

Роль была сыграна Мироновым изящно, артистично. Он сотворил образ исчерпывающе ясный: можно дофантазировать всю биографию Семицветова, начиная от благополучного детства и кончая печальным финалом.

Первый успех в кино нередко оказывается роковым для актера. Нет, режиссеры охотно снимали Миронова, но они эксплуатировали однажды найденный образ удачливого жулика и авантюриста. За его изящество, тонкую пластику и обворожительную улыбку зритель готов его персонажам простить все – обман, подлог, измену… И чтобы режиссеры увидели его в другом амплуа, пришлось приложить немало усилий. Так, незаметной прошла умно сыгранная Мироновым роль молодого Энгельса в картине Рошаля «Год как жизнь» (1966).

В конце 1960-х Миронов создал целый ряд запоминающихся образов на сцене: Дон Жуана в пьесе М. Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», Жадов в «Доходном месте» А.Н. Островского (эта роль считается одной из лучших в театральной карьере актера), Фигаро в спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше.

В «Неделе» вышла рецензия «Сюрпризы Фигаро», в которой К. Рудницкий писал: «Артист, свободно и счастливо распоряжаясь богатством, которое предоставил ему гениальный автор, на протяжении всей пьесы не устает демонстрировать нам изощренный, тонкий, гибкий, смелый и проницательный ум Фигаро. Ум этот светится в глазах Миронова всегда, ум этот ему самому доставляет наслаждение и передается нам то сильной вспышкой афористически емкой фразы, то витиеватым, но интересным в каждой интонации движением длинного монолога, то азартом и риском увлекательных и опасных диалогов Фигаро с графом…»

В 1969 году состоялся дебют Миронова как певца. Песня – это действительно особая история. «Удивительное дело: в молодости Андрей почти не пел, – вспоминает актриса Лариса Голубкина. – Все наши друзья бренчали на гитарах и напевали что-то из „Битлз“. Андрей молчал как рыба.

И вдруг его прорвало. У него оказался приятный хрипловатый голос. Он легко импровизировал и пел в какой-то своеобразной манере, совершенно не похожей на то, что мы слышали вокруг».

В 1969 году Миронов снимается в фильме «Бриллиантовая рука» Леонида Гайдая.

В 1971 году Миронов женился на актрисе Театра сатиры 24-летней Екатерине Градовой. У них родилась дочь, названная в честь мамы Миронова Машей. По словам Екатерины, «Андрей был нежным мужем и симпатичным, смешным отцом». Увы, этот брак просуществовал недолго. «В силу молодости, недооценки некоторых ценностей, влияний снаружи мы не смогли сохранить семью», – писала Градова. Одной из причин развода стали прохладные отношения Екатерины со свекровью – Марией Мироновой, женщины с властным характером.

Между тем в 1970-е годы восхождение Миронова к вершинам успеха продолжалось. В то десятилетие на сцене Театра сатиры он сыграл еще десять новых ролей, среди которых были как классические, так и роли его современников, – Всеволод в пьесе А. Штейна «У времени в плену», Хлестаков в «Ревизоре», Чацкий в «Горе от ума», Дон Жуан в «Продолжении Дон Жуана» (спектакль ставил Эфрос в Театре на Малой Бронной)… В спектакле «Маленькие комедии большого дома» (1973) Миронов не только сыграл роль мужа, но и впервые выступил как режиссер-постановщик. Запоминающейся была его работа в телеспектакле А. Эфроса «Страницы журнала Печорина», в котором Миронов, как писали критики, упрямо защищал своего героя Грушницкого от иронии и насмешек.

В 1972 году на экраны вышла картина Бочкова «Достояние республики», где блистал прекрасный актерский дуэт: Олег Табаков – Андрей Миронов. Первый играл чекиста, ищущего украденные произведения искусства, второй – учителя фехтования Маркиза, эти самые произведения скрывающего. Одна из лучших работ Миронова в кино создана практически в одиночку, без серьезной поддержки драматургов и режиссера. Фильм имел огромный успех у публики. «Песенка о шпаге» в исполнении Миронова сразу стала шлягером.

А впереди была новая встреча с режиссером Эльдаром Рязановым в картине «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973). В ней Миронов сыграл роль лейтенанта уголовного розыска Андрея Васильева.

Все рискованные трюки в фильме он выполнял сам. Миронов также снимался в эпизодах с львом Кингом. «Всего несколько минут светской беседы с хищником требовалось от актера. Я был уверен, что Андрей откажется. Я бы на его месте именно так и сделал бы. Но он согласился, – говорит Эльдар Рязанов. – Он без каскадеров спускался по ковровой дорожке с шестого этажа гостиницы „Астория“. Висел над рекой, уцепившись за край моста. Прыгал на ходу в машину и нырял на глубину. Он просто покорил меня отвагой и смелостью».

«Невероятные приключения итальянцев в России» стал одним из лидеров проката. 16 октября того же года Миронову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

В это время Рязанов приступил к работе над фильмом «Ирония судьбы, или С легким паром» и на роль Ипполита решил попробовать Андрея. Но Миронов, прочитав сценарий, от этой роли внезапно отказался.

«Не хочу в который раз играть отрицательную роль! – заявил он режиссеру – Эльдар Александрович, дайте мне лучше роль Жени Лукашина». И Рязанов не смог ему отказать. Однако пробы, в которых партнершей Андрея Миронова была Людмила Гурченко, режиссера не удовлетворили. По словам самого Рязанова, психофизическая сущность актера расходилась с образом героя. Миронов мог взять без всяких проб роль Ипполита, однако он окончательно отказался участвовать в картине. Правда, через четыре года обида прошла и Миронов согласился участвовать в новой картине Рязанова – «О бедном гусаре замолвите слово» (он читал текст от автора и исполнил две песни).

Острый вкус веселой импровизации Миронов смог подарить своим поклонникам в водевилях «Соломенная шляпка» (1975) и «Лев Гурыч Синичкин» (1974). В новой телевизионной версии сюжета «Мадемуазель Нитуш» – мюзикле «Небесные ласточки» (1976) актер с откровенным наслаждением сыграл роль Флоридора Селестена.

Режиссер Марк Захаров пригласил его в сказку Евгения Шварца «Обыкновенное чудо» (1978) на роль Министра-администратора. Миронов сыграл прожженного циника, перезрелого ловеласа, крайне утомленного жизнью. И снова музыкальный номер стал квинтэссенцией образа – песенка про бабочку, которая «крылышками бяк-бяк»… Критики отметили, что в арсенале актерских средств Миронова «повышенную ценность обрел ритм, ленивый и словно бы вихляющийся. Не движение – почти танец».

Остап Бендер в телефильме Захарова «Двенадцать стульев» (1977), – одна из тех ролей, которые Миронов просто не мог не сыграть. Актер показывает здесь – при всем наборе легких и комедийных красок – драму очень талантливого человека. Бендер явился в мир ловким завоевателем и раскручивает события, как ему хочется. Но в глазах его пронзительная, застывшая тоска…

«…Бродит в мироновских героях какая-то шальная веселость, без которой мы не мыслим ни одного серьезного дела. Рожденный им ироничный и вместе с тем добрый весельчак всегда готов был плакать и смеяться, – говорит режиссер Захаров. – Андрей угадал какую-то волшебную пропорцию необходимой нам боли и необходимой радости, ума и безрассудства. И еще, самое главное, – всегда знал, про что плакать, про что смеяться. Знал, кого ненавидеть, а на кого молиться. И везде – уровень мастерства! Понимаем-то мы все, все понимаем – но вот не всегда умеем. А он умел. Каким-то образом, уж не знаю как, овладел он своей особой пластикой и трудновыполнимыми элементами хореографии. Это была его собственная и уникальная манера, которая гармонично слилась потом с его внутренним одухотворением».

В основном в те годы Миронову предлагали роли комедийные, большей частью – музыкальные. Роли иного плана у него тогда тоже были – например, Цезарь Борджиа в фильме «Тень» (1972).

После развода с Екатериной Градовой в 1974 году прошло всего лишь несколько месяцев, как Миронов вновь женился – на 33-летней актрисе Центрального Театра Советской Армии Ларисе Голубкиной, у которой была маленькая дочь Маша от предыдущего брака. Таким образом, он стал отцом двух Машенек: Маши Мироновой и Маши Голубкиной.

Среди друзей Андрей Миронов всегда считался непревзойденным мастером розыгрышей. Бывало и так, что жертвой розыгрыша становился и сам Миронов. Тогда он старался как можно скорее отыграться. «Однажды мне позвонил друг Гриша Горин и сообщил, что пишет про меня статью, – рассказывал Андрей Александрович. – Наш разговор происходил в три часа ночи. Я сказал ему, что он сошел с ума, что я сплю и повесил трубку. Гриша, очевидно довольный своей шуткой, пошел спать. „Как бы не так“, – подумал я и набрал номер его телефона спустя час – в четыре утра. „Читай, что ты обо мне написал“, – сказал я сонному другу. На другом конце провода я услышал голос человека, которого неожиданно окатили ледяной водой…»

Осенью 1978 года у Миронова произошло первое кровоизлияние в мозг. Его положили в больницу. Театр начал сезон без него, однако уже в декабре Миронов вновь появился на сцене (в роли Чацкого).

Миронов продолжал активно работать в кино и театре. В 1980 году ему дали почетное звание народного артиста России. Он гастролировал по всей стране и везде собирал аншлаги. Выходили пластинки с его записями песен.

Летом 1983 года Миронов снова побывал в США (первый раз он съездил в Америку в октябре 1977 года). Среди хороших знакомых Миронова были актер де Ниро и режиссер Милош Форман. Последний, показав Андрею Александровичу свою картину «Волосы», сказал: «Я хочу, чтобы в следующем фильме ты сыграл главную роль». Но этим планам не суждено было сбыться…

В 1980-е годы на театральной сцене Миронов сыграл шесть новых ролей, среди которых: Мекки-нож в «Трехгрошовой опере», Васильков в «Бешеных деньгах», Лопахин в «Вишневом саде», конферансье в смешной и одновременно грустной пьесе Горина «Прощай, конферансье!»

Актер блистательной легкости, чарующей пластики, он мог играть и серьезные психологические роли, но, к сожалению, сыграл их так мало. В спектакле «Вишневый сад» Лопахин, как и желал Чехов, стал центральной фигурой. Миронов дает новую трактовку образа. Он играл человека, предчувствующего слом судьбы, осознающего неполноценность своей жизни…

Многоплановость актера подтвердила картина «Фантазии Фарятьева» Авербаха. Фарятьев – неудачник в любви. Романтик, который мучительно относится к этому миру. И поэтому у него все нелегко. Это была одна из лучших драматических ролей Миронова в кино.

Герой Миронова в фильме Александра Митты «Сказка странствий» (1982) пришел из мира Андерсена, светлого и мудрого, естественно противостоящего всякому злу. Он напоминал, что этот мир – существует. Для Миронова это была одна из самых грустных и проникновенных его ролей. Здесь дар лирика, так свойственный этому таланту, едва ли не впервые за многие годы снова открылся зрителю.

Алексей Герман снял Миронова в фильме «Мой друг Иван Лапшин» (1984), потрясшем публику своей абсолютной правдой. Режиссер Алла Сурикова пригласила его на главную роль – мистера Феста – в картину «Человек с бульвара Капуцинов» (1986) (до этого она снимала Миронова в главной роли в картине «Будьте моим мужем»). Оба фильма имели успех.

Однако Андрей Миронов всегда был собой недоволен. Неудовлетворенность переходила в трагическое отчаяние. Тогда он готов был взяться за любую работу – художника, осветителя, костюмера, возможно, что и билетера. Миронов начинал режиссировать. В театре он поставил пять спектаклей – современность и классику: «Маленькие комедии большого дома», «Феномены», «Прощай, конферансье!», «Бешеные деньги», «Тени». «Критика пишет о его спектаклях снисходительно. Главный упрек постановкам – эмоциональность и страстность, – писал Григорий Горин, автор пьесы „Прощай, конферансье!“ – Пусть критика высказывает свои суждения. Мое мнение – драматурга – совсем другое. Мы отлично работали. Было интересно. Для меня это поважнее результата».

В 1987 году Миронов поставил «Тени» по М.Е. Салтыкову-Щедрину. Работа над спектаклем далась ему очень тяжело. Главный режиссер Театра сатиры В. Плучек был часто недоволен. Миронов очень переживал по этому поводу. Тем не менее репетиции спектакля удалось довести до конца, и 18 марта 1987 года в Театре сатиры состоялась премьера «Теней». По мнению людей, видевших его, Миронов в роли Клаверова был задумчив и печален.

Закрыв в июне 1987 года свой 63-й сезон, Театр сатиры в июле отправился в гастрольную поездку по Прибалтике. Люди, которые видели последний творческий вечер Андрея Миронова, уверяли, что на сцене небольшого театра в Риге произошло чудо. Он играл сцену из «Ревизора». Рассказывает писатель Григорий Горин: «Иван Александрович Хлестаков на наших глазах превращался из захмелевшего враля в трагическую фигуру маленького человека. Он петушился и выкрикивал свою несбывшуюся мечту о красивой жизни. Об „арбузе прямо из Парижа“, о тридцати тысячах одних курьеров, о великом поэте, у которого можно спросить: „Ну что, брат Пушкин?“ В конце монолога он свалился на пол. Обливаясь слезами, он застенчиво прошептал: „Спасибо, господа! Меня еще никогда так хорошо не принимали…“ Была пауза размером с вечность. И только когда Артист исчез за кулисами, зал взорвался аплодисментами».

14 августа на сцене Рижского оперного театра Миронов играет Фигаро в пьесе Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». В театре – аншлаг. Актер блестяще ведет спектакль. Его Фигаро – плут, повеса, насмешник, мудрец. Не раб и не слуга. Он равный соперник своему законному хозяину графу Альмавиве. Так он трактует хрестоматийный образ.

Три минуты до финала с веселыми куплетами, и вдруг… Миронову стало плохо прямо на сцене. Дали занавес. «Шура, голова болит», – сказал он актеру Ширвиндту.

«Скорая помощь» доставила актера в больницу. Однако медицина в этом случае оказалась бессильной. 16 августа Миронов скончался в результате обширного кровоизлияния в мозг. Весть о смерти Андрея Миронова потрясла страну. Умер ее любимец.

Похороны Миронова прошли через несколько дней в Москве. Актеров Театра сатиры, продолжавших свои гастроли, на них практически не было. Но сотни тысяч москвичей пришли проститься со своим кумиром. Похоронили Андрея Александровича Миронова на Ваганьковском

кладбище.

ДЕ НИРО РОБЕРТ
(р. 1943)

Американский актер. Снимался в фильмах: «Бей по барабану медленно», «Злые улицы», «Крестный отец, часть II» (премия «Оскар»), «Последний магнат», «Нью-Йорк, Нью-Йорк», «Бешеный бык» (премия «Оскар»), «Подлинные истины», «Король комедии», «Однажды в Америке», «Сердца ангела», «Неприкасаемые», «Пробуждения», «Схватка» и др.

Роберт де Ниро родился 17 августа 1943 года в Нью-Йорке. Отец и мать – оба художники, правда, большого успеха на этом поприще не добившиеся. Они расстались, когда Бобу было два года. Воспитанием ребенка занималась мать, с которой он жил в Гринвич-Виллидж, богемном районе Нью-Йорка. Роберту удалось вырасти вполне нормальным ребенком. Рождество он проводил, к примеру, с матерью и ее родными, а уже на следующий день ехал с отцом в Сиракьюз к бабушке и дедушке.

«Отца я видел очень редко, – вспоминает де Ниро. – Эти встречи никогда не планировались. Он встречал меня на улице, и мы шли гулять. Иногда ходили в кино или в какой-нибудь музей. Когда я был подростком, мне было неловко от того, что у меня отец из богемы, что он живет на чердаке и работает лишь время от времени. Отцы моих друзей совсем на него не походили. Мой отец никогда не пытался обучить меня искусству: он говорил, что произведение может либо просто нравиться, либо не нравиться тому, кто на него смотрит. Мне кажется, что я унаследовал что-то от его взрывного характера». В драматической студии Марии Пискатор Роберт де Ниро еще в десятилетнем возрасте впервые вышел на подмостки в роли Трусливого Льва в пьесе «Волшебник из страны Оз». Возможно, уже тогда ему понравилось лицедействовать. «Актерская игра, – заметит позже де Ниро, – это самый легкий способ делать то, что ты не осмеливаешься делать в жизни».

Достигнув совершеннолетия, де Ниро объявил матери, что решил стать актером. Он учился в Роудс Скул, в Высшей школе музыки и искусства в Нью-Йорке, на актерских курсах Драматик Уоркшоп, в Актерской студии Ли Страсберга. В 1960 году де Ниро начал выступать на театральной сцене, а в 1965-м отправился во Францию, где снялся в эпизодической роли в фильме Марселя Карне «Три комнаты на Манхэттене».

Его приглашают в бродвейскую постановку «Блеск, слава и золото» (1968). Пьеса Кэртиса была посвящена истории взлета и падения кинодивы Нолы Нуман. Де Ниро появлялся в ряде сцен, изображая ее мужчин. Его впервые отметили критики. «Де Ниро делает характеры своих героев совершенно разными, выпуклыми, тогда как многие актеры не сумели бы преодолеть барьера, сыграли бы одно и то же…» – писала «Виллидж войс». Публика начала ходить на спектакли с участием де Ниро.

Роберт снялся в фильмах режиссера Брайана де Пальмы «Приветствия» (1968) и «Кровавая мама» (1970). Ему пришлось играть в незначительных ролях, прежде чем выпал «счастливый случай», который часто решает судьбу будущих экранных героев. На одном из приемов

начинающего артиста представили никому не известному тогда режиссеру Мартину Скорсезе. Молодые люди тотчас узнали друг друга, ибо выросли в одном итальянском квартале Нью-Йорка. Знакомство быстро переросло в тесную дружбу. И когда в 1973 году постановщик начал работу над фильмом «Злые улицы», он пригласил де Ниро на роль Джонни Боя, прогоревшего торговца.

«По молодости ему казалось, что у него вообще нет никакого таланта, никакого шарма, – вспоминает режиссер Мартин Скорсезе. – Он думал, что из-за этого ему придется работать гораздо больше остальных, чтобы его заметили. Как-то он мне сказал, что ни в коем случае не хотел бы стать просто обаятельным актером вроде Кэри Гранта».

Фрэнсис Коппола сразу же приметил органичную естественность игры молодого актера. Для второй серии «Крестного отца» ему нужен был исполнитель, который смог бы сыграть Вито Корлеоне в молодости, стало быть, стать похожим на молодого Марлона Брандо.

В исполнении актера Корлеоне – серьезный, неулыбчивый, собранный. Именно герой де Ниро произносит ставшую крылатой фразу: «Я сделаю ему предложение, от которого он не сможет отказаться».

После премьеры критики тотчас же окрестили новую знаменитость «Брандо 70-х». И действительно они похожи, не внешне, а внутренне, ибо главное в их игре – инстинктивное понимание сущности героев и умение полностью перевоплотиться. «Оскар» за лучшую мужскую роль второго плана стала для Роберта заслуженной наградой.

Однако еще большего успеха де Ниро добился в «Таксисте» (1976) Мартина Скорсезе. Картина рассказывает историю Трэвиса Бикля, ветерана войны во Вьетнаме, который колесит по опасным улицам Нью-Йорка. Герой не знает иных путей для разрешения возникающих проблем, кроме насилия и убийства. Правда, в финале Трэвис решает освободить малолетнюю проститутку из рук жестокого сутенера и вернуть в прежнюю семью. Он вступает в кровавый бой и побеждает. Чтобы лучше понять психологию своего героя, де Ниро некоторое время поработал таксистом. «Таксист» стал удачей де Ниро и Скорсезе.

Тем временем актер стал готовиться к роли Монро Стара в экранизации «Последнего магната» (1976) Скотта Фитцджеральда. Де Ниро не только внешне напоминал Ирвина Тальберга – голливудского продюсера, ставшего прототипом литературного героя, но и сумел предстать на экране этаким лощеным джентльменом с холодной улыбкой и горделиво откинутыми назад плечами. И в это время жестами, жаргонными словечками и чуть циничной ухмылкой донести до зрителей историю продюсера-вундеркинда, который трагически погиб очень молодым. Готовясь к роли, Роберт прочитал все, что было написано о Тальберге. Узнав, что прототип его героя был хилого сложения, де Ниро подверг себя изнурительному голоданию. Ветеран кино Рей Милланд заметил: «Де Ниро очень похож на Тальберга. Очень. Такой же сдержанный, спокойный и тощий».

Роберт не любит распространяться о своей личной жизни. Известно, что он предпочитает цветных женщин. В апреле 1976 года он женился на актрисе и певице Дайан Эббот. Роберт удочерил дочь Эббот Дрену.

Для участия в фильме «Нью-Йорк» (1977) де Ниро за три месяца научился неплохо играть на саксофоне, чем очень удивил своего учителя, опытного музыканта. В этом фильме Скорсезе партнершей Роберта была звезда «Кабаре» Лайза Миннелли.

В 1978 году де Ниро снялся в фильме о вьетнамской войне «Охотник на оленей» (1978).

Сцены в джунглях Вьетнама и в Сайгоне снимались в Таиланде. В боевых эпизодах де Ниро и его партнеры желали делать все сами, но в результате чуть не погибли. К счастью, все обошлось.

Де Ниро никогда не проявлял никакой политической активности. В отличие от множества других звезд он крайне редко позволял использовать свое имя для тех или иных политических целей или ради привлечения предвыборных средств. Исключение составляет программа помощи ветеранам Вьетнама и детям ветеранов.

В 1979 году Роберт расстался с Дайаной Эббот. Но и до этого они продолжали сохранять разные дома, и временами каждый жил своей жизнью. Роберт и Дайан остались друзьями.

Де Ниро свойственна удивительная добросовестность в работе над ролью. Растолстеть на 30 кг, чтобы сыграть опустившегося боксера-алкоголика, для де Ниро абсолютно нормально. «Это составная часть работы», – считает он. Во второй половине «Бешеного быка» (1979), посвященного боксеру Джейку Ла Мотте, совершенно невозможно узнать в заплывшем жиром толстяке прежнего поджарого, по-спортивному подтянутого чемпиона. Все это время де Ниро обучался у самого Ла Мотты. Ветеран бокса заявил, что Бобби – боец первой величины, и если бы не кино, он сделал бы из него чемпиона.

За роль в «Бешеном быке» актер получил второй «Оскар».

1980-е годы обогатили творческую манеру де Ниро новыми стилистическими оттенками, и прежде всего – иронией. В «Короле комедии» (1982) Мартина Скорсезе он сыграл коммивояжера – типа с оловянными глазами и выражением глупого самодовольства на лице, ставшего звездой телевидения. А в «Бразилии» (1984) Терри Гиллиама в той же иронической манере он исполнил небольшую, но весьма важную для замысла роль водопроводчика, намеренно устраивающего аварии.

Лучшая же его роль была сыграна в 1984 году в фильме Серджо Леоне «Однажды в Америке». Роберт сыграл роль Лапши – роль человека, переполненного мучительным сознанием вины. Почти не меняясь внешне – лишь седеют виски да грузнеет походка, де Ниро показывает эволюцию своего героя на протяжении почти полувека. Только глаза – вначале живые, блестящие, искрящиеся радостью жизни, – к концу становятся усталыми и отрешенными, как у человека, который уже ничего от судьбы не ждет.

В 1987 году де Ниро создал достоверный образ короля преступного мира Америки Аль Капоне в фильме «Неприкасаемые» де Пальмы. Привлекла внимание зрителей и эпизодическая роль в картине «Сердце ангела» – о продаже человеком души дьяволу. Де Ниро играет Люцифера и делает это весьма иронично.

Всем известно, что на съемочной площадке Роберт де Ниро никому не делает поблажек. Репетирует он в одной манере, а во время съемок без

предупреждения меняет линию игры, чтобы «встряхнуть» партнера. «Я не всегда делаю то, что предусмотрено, – соглашается актер, – но я никого не хочу этим обидеть… Скорее, я делаю это для того, чтобы вернуть энергию сцене. Иногда после многих репетиций сцена теряет блеск. Режиссер нервничает, никто не может понять, почему ничего не получается. В таком случае нужно сменить ритм и интенсивность».

В «Хороших ребятах» (1990) Мартин Скорсезе как бы продолжил экранную историю итало-еврейской мафии в США. Однако герой де Ниро здесь уже не жертва, а палач, один из тех, кто стоит во главе преступной группы, человек циничный, жестокий, равнодушный к судьбам своих подчиненных. У этого с виду добродушного и компанейского человека – душа холодного и расчетливого убийцы.

И, наконец, один из самых нестандартных образов создан актером в «Пробуждении» (1990). Роберт показал возрождение к жизни лежачего больного, который после энцефалита прикован к больничной кровати и лишь изредка приходит в сознание. Благодаря новому лекарству, творящему чудеса, он обретает подвижность, речь, эмоциональность. К сожалению, ненадолго…

Съемки «Пробуждения» проходили в настоящей клинике. «Надо принимать жизнь как дар, – говорил взволнованный де Ниро. – Пусть у тебя какие-то эмоциональные проблемы – а тут у человека совершенно реальные, физические проблемы, и ему нужно преодолеть черт знает что, чтобы хотя бы двинуть рукой… Там я получил представление, какой это ужас, каково быть в таком положении… Не могу даже описать этого…»

Благодаря фильмам «Хорошие ребята» и «Пробуждение» карьера де Ниро оказалась на взлете, по крайней мере, в смысле кассового успеха. В 1991 году на экраны вышли сразу четыре фильма с его участием: «Виновен по подозрению» Уинклера, «Обратная тяга» Говарда, «Любовница» Примуса и «Мыс страха» Скорсезе.

Герой де Ниро в «Мысе страха» – маньяк и насильник, умело играющий на человеческих слабостях. Скорсезе долго не хотел браться за повторную экранизацию известного романа, но актер убедил его, увидев в хитром и изворотливом преступнике новые грани уже привычного образа.

Подойдя к пятидесятилетнему рубежу, де Ниро удивил своих поклонников еще одним превращением, совершив, казалось бы, невозможное для его характера. Он стал удачливым дельцом, продюсером, владельцем нью-йоркского Киноцентра, где снимают фильмы и ресторан которого считают за честь посетить самые известные деятели кино. Также он дебютировал как режиссер, поставив «Повесть о Бронксе» (1993) – добротную реалистическую «семейную» картину, где исполнил роль итальянца-отца, беспокоящегося за сына, находящегося под влиянием улицы.

В 1994 году де Ниро сыграл в фильме «Франкенштейн по Мэри Шелли» Паркера. Де Ниро согласился участвовать в проекте, который требовал более четырех месяцев напряженных съемок в Англии, Уэльсе и Швейцарии. Его облик на этот раз был изменен до неузнаваемости. Де Ниро провел в гримерном кресле 21 день!

Кульминацией совместного творчества Скорсезе и де Ниро явилась картина «Казино». Трехчасовый эпический фильм является естественным

продолжением «Хороших ребят» и заключительной частью трилогии, которая начинается со «Злых улиц».

Де Ниро сыграл Сэма Рофстейна – Туза, игрока, чьи способности сделали его в Вегасе настоящей легендой. «То, что было в характере персонажа, представляло огромный интерес для Боба, – утверждает Скорсезе. – Это было иначе, чем играть „наружу“. Рофстейн держит себя под контролем и не дает волю своим эмоциям. Чем холоднее он будет, тем лучше он сможет почувствовать температуру игры, эмоционально оставаясь вне ее. Это очень привлекало Боба».

После «Казино» де Ниро опять «преступает» закон в следующем своем фильме «Жара» (1996) Майкла Мэнна. Де Ниро впервые встречает лицом к лицу другого корифея, живую легенду американского кинематографа – Аль Пачино. Герой де Ниро, уголовник Маколей, грабит банки. Он, как всегда, невозмутим: бесстрастное лицо, ни единого лишнего жеста. Возмездие к нему приходит со стороны бывалого полицейского Винсента Ханна, которого играет Аль Пачино.

Как всегда, подготовка к фильму проходила крайне серьезно. Де Ниро провел немало времени в тюремных стенах, разговаривая с преступниками. Он должен был понять их мысли, поведение, логику, которой они следуют. Готовясь к сцене нападения на банк, он долго тренировался стрелять из пулемета с набитой деньгами сумкой на плече.

В 2000 году Роберт де Ниро снова снялся в комедии. Причем премьера картины «Познакомься с родителями» собрала 29 миллионов долларов, что стало личным рекордом актера.

Роберт де Ниро живет и работает в Нью-Йорке. Он владелец ресторана «Трибека», продюсерской студии и студии постпроизводства. Де Ниро хорошо знает этот район Манхэттена: его отец провел здесь всю свою жизнь, на чердаке, стены которого были увешаны его собственными картинами. Теперь его полотна украшают ресторан сына.

Помимо работы, его настоящей страстью являются цветные женщины. Имя Роберта де Ниро не раз связывали с именами многочисленных чернокожих старлеток, а также известных топ-моделей, среди которых была и Наоми Кэмпбелл. Последняя, утверждает молва, бросила де Ниро из-за того, что в один из совместных вечеров он слишком пристально разглядывал ее соседку. Не слишком удачно окончился и его долгий роман с цветной хористкой Хеленой Лизандрелло, пытавшейся доказать, что Роберт является отцом ее дочери Нины. Суд решил дело в пользу Роберта. В захватывающей личной биографии де Ниро значится, однако, эпизод, когда он согласился стать отцом близнецов из пробирки для 41-летней чернокожей манекенщицы Туки Смит.

Несмотря на такую бурную историю отношений с женщинами, актер не прерывает дружбы со своей первой женой, актрисой Дайан Эббот.

Когда де Ниро не занят в съемках, он встает на заре, в течение часа занимается физкультурой, затем отправляется в свой офис. Он может работать по 14 часов в сутки. Роберт де Ниро непрерывно снимается, подстегивая себя порциями двойного кофе и фразой: «Я отдохну после смерти».

ЧУРИКОВА ИННА МИХАЙЛОВНА

(р. 1943)

Российская актриса театра и кино. Снималась в фильмах: «Морозко», «Старшая сестра», «В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова», «Тема», «Валентина», «Военно-полевой роман», «Васса», «Мать», «Курочка Ряба», «Плащ Казановы» и др. Театральные роли: Неле («Тиль»), Сарра («Иванов»), Комиссар («Оптимистическая трагедия»), Аркадина («Чайка»), Антонида Васильевна («Варвар и еретик») и др.

Инна Михайловна Чурикова родилась 5 октября 1943 года в башкирском городе Белебей. Ее мать, Елизавета Захаровна, истинная театралка, считала, что Инна должна быть актрисой. "Мама мне всегда говорила, что я буду актрисой, – вспоминает Инна Михайловна. – Я не стала ее огорчать. Она в жизни все сама – трудом, напором, волей. Бабушка почти безграмотная была, а мама – химик, профессор. Она всегда говорила: «Дочка, если что задумаешь, так тому и быть».

Они жили в Чашниково, в каком-то странном бараке-сарае. Мать работала агрохимиком. Инна была еще школьницей, когда впервые оказалась на съемочной площадке, – снималась картина «Тучи над Борском» (1961). Роль была маленькая – несколько крупных планов. «Ничего об этих съемках не помню, кроме дыма, крика и артиста Владимира Ивашова».

Когда Инна заканчивала школу, к ней пришла подруга и сказала, что она прочла объявление: театральная студия при Театре Станиславского объявляет набор. Чурикова пошла туда вместе с ней и поступила.

После школы Инна сдавала экзамены в Школу-студию МХАТ. «Просто все вокруг говорили, что вот надо во МХАТ. И я согласилась, что действительно надо. Но не поступила. Вот как это произошло. Я читала стихотворение на экзамене. Педагог сидел в отдалении на кафедре, слушал, потом прервал и подозвал к себе. „А вы знаете, кто такая Афродита?“ – „Нет“, – говорю. „Афродита – это богиня красоты, девочка… вы посмотрите на себя… Ну, хорошо, читайте дальше“. Я хотела читать дальше, даже улыбнулась, но не удержала слез»…

Поступила Инна в Щепкинское училище, после окончания которого, в 1965 году, была принята на сцену Московского театра юного зрителя (ТЮЗ).

В кино она играла нескладных и неудачливых дурнушек – потешных в комедии или сказке («Стряпуха», «Морозко», «Тридцать три»); жалких – в драматических фильмах («Где ты теперь, Максим?», «Старшая сестра»).

Режиссер Георгий Натансон, снимавший фильм «Старшая сестра», вспоминал: «Все мы были заворожены удивительной и полной поглощенностью ролью, такой крошечной по объему и занимавшей так мало места в фильме. Сразу стало ясно, что эту актрису нельзя снимать привычными кинематографическими короткими „кусками“, что ее нужно снимать только на одном дыхании, одной сценой, иначе можно расплескать вот эту поразительную актерскую цельность…»

Инну Чурикову охотно приглашали на эпизодические роли. Режиссеры быстро оценили дар Инны – одушевлять самые неодушевленные лица, оживлять самые безжизненные персонажи.

В ТЮЗе Чурикова проработала три года. Играла зверей – и домашних, и хищных. Однажды ее увидел кинорежиссер-дипломник Глеб Панфилов – увидел случайно, на телеэкране, в крошечной роли.

В то время он приступал к съемкам фильма «В огне брода нет». Сценарий прочитал Ролан Быков и сразу сказал ему: есть такая актриса – Инна Чурикова, обязательно вызови ее на пробы. Панфилов поручил ассистентам разыскать Чурикову.

И вот настал день, когда второй режиссер Геннадий Беглов объявил Панфилову, что приехала Чурикова. Глеб Анатольевич вошел в комнату, где Инна готовилась к предстоящей кинопробе. Каково же было его удивление, когда в Чуриковой он узнал ту самую молодую актрису, которую видел по телевидению!

После долгих сомнений, колебаний руководство студии «Ленфильм» все-таки утвердило Чурикову на главную роль в фильме «В огне брода нет». Актриса блистательно сыграла неуклюжую санитарку Таню Теткину, волею судьбы оказавшуюся на дорогах гражданской войны. Свято верившая в идеалы революции, героиня погибает от пули белогвардейского офицера. «Таня Теткина была замечательным существом, любящим в природе все: и камень, и травинку, и собаку, и человека, – говорила Чурикова. – Она смотрела на мир глазами художника. Таня мне ближе всех…»

В Панфилова, как признается Инна Михайловна, она, наверное, влюбилась сразу. Глеб Анатольевич сначала показался ей старше своих лет. Серьезен, сосредоточен. «А когда он начинал говорить, я завораживалась». В результате Панфилов стал ее суженым.

В следующем фильме Панфилова «Начало» (1970) не о жизни и смерти и не о судьбах отечества шел разговор. Тут все было легче и проще. Молоденькая ткачиха Паша Строганова, как и многие тысячи ее сверстниц, рвалась в актрисы. Паша пробовалась на роль Жанны д'Арк. Эпизоды съемок фильма об Орлеанской деве перебивают ход фильма о зареченской ткачихе. Панфилов упивается контрастами, а Чурикова уверенно переходит от комедии к трагедии.

«Я давно мечтал о Жанне д'Арк, еще до первой картины, – вспоминает Глеб Панфилов. – А когда увидел Инну, сразу решил, что она и есть Жанна. Она могла бы ею стать в действительности – Инна и Жанна встретились для меня в одном образе. Именно от этого феноменального сходства я отталкивался, чтобы рассказать историю Паши Строгановой – фабричной девчонки, сыгравшей в народном театре Бабу Ягу, ставшей актрисой и Жанной, но по-прежнему оставшейся Пашей. Все вместе это и есть Инна Чурикова».

Именно Панфилову, как утверждает киновед С. Кудрявцев, принадлежит «открытие редкостного таланта актрисы, способной сочетать в себе склонность к острохарактерному рисунку, искренность и лиризм в раскрытии чувств, подлинный драматизм судеб, а подчас и трагическую самоотверженность неожиданно волевых женских характеров…»

С этим мнением согласна и сама Чурикова: «Актрисой меня сделало кино, а еще конкретнее – кинорежиссер Панфилов. Мне тогда по молодости лет безумно хотелось играть, просто играть, – Панфилов же

заставил понять, что играть надо только свое. Он поставил мне актерский „голос“ – пусть сначала робкий, слабый, срывающийся, но мой и больше ничей…»

Чурикова ушла из ТЮЗа и какое-то время не работала. Жили они с Панфиловым в скромной однокомнатной квартирке. У них был один диван, чемоданы вместо стульев, маленький стол. За этим столиком Глеб Панфилов написал сценарии «Начало», «Прошу слова». Единственная роскошь, что была у него, – ручка с золотым пером, да и ту сгрызла собака Николь.

И вот однажды раздался звонок. На пороге – режиссер театра имени Ленинского комсомола Марк Захаров и директор театра Рафик Экимян. Они разыскали Инну, чтобы предложить роль Неле в новом спектакле «Тиль» по Шарлю де Костеру в пьесе Григория Горина…

Так, в 1973 году, Чурикова оказалась в Театре имени Ленинского комсомола (ныне – Ленком).

«Тиль» задумывался Захаровым как спектакль музыкальный, у каждого персонажа была своя, четко разработанная режиссером ритмо-пластическая линия поведения на сцене. Однако Чуриковой вовсе не хотелось бегать, прыгать. И лишь через некоторое время режиссер и актриса пришли к взаимопониманию. Так появилась луноликая Неле – воплощенное терпение.

После Неле актриса удивительно сыграла Сарру в «Иванове» Чехова и буквально потрясла театральный мир. Она словно сжигала себя в этой роли, и от ее героини шел особый свет.

«Помню, как Захаров неожиданно решил сцену семейной ссоры, когда два любящих человека убивают друг друга словом, унижают, оскорбляют, – рассказывает актриса. – Никто не может так больно ранить, как самый близкий человек. Любимый муж, а его играл Евгений Павлович Леонов, кричит Сарре в ослеплении: „Жидовка! Ты скоро умрешь!“ В этот момент я физически испытывала чудовищную вину перед мужем, которого вынудила дойти до такого состояния. Я медленно и долго шла к нему, чтобы хоть как-то утешить. У Евгения Павловича было мученическое, искаженное страданиями лицо. В зале мертвая тишина…»

Евгений Леонов в «Письмах к сыну» отмечал: «Инна Чурикова – большая актриса, поэтому комплиментарную часть опускаю. Видишь ли, эта женщина одарена природной гигантской артистической энергией, а это и есть подлинно театральное чудо. Она убедительна. Она не действует на сцене, она живет. Каждый жест ее, взгляд, каждое слово в такой мере насыщены чувственной энергией, что вся она на сцене обнаженное сердце, пульсация которой меня иногда пугает. И эта ее чрезмерная сердечность, ее особый ни с кем не совпадающий сердечный ритм приковывают внимание, я думаю, гипнотизируют зрителя. Рядом с ней никакой иной человеческой правде места нет, все оценивается в связи с ней. Это, я бы сказал, какой-то мощный центростремительный механизм».

В двухсерийном фильме «Прошу слова» (1975) Панфилов поставил перед Чуриковой задачи с виду самые простые, но по сути – самые сложные. После трагедии и комедии ей предстояло войти в драму. Инна Чурикова исполнила роль председателя горисполкома Елизаветы Уваровой. Общественное благо для нее выше любых, даже трагических

личных переживаний.

Уже после того как фильм «Прошу слова» вышел на экран, Чурикова говорила: «Многое в Уваровой не совпадало с моим характером. Ее манера поведения, умение обуздать свои чувства в самые драматические моменты… Ее почти фанатическая одержимость… Я до сих пор познаю ее, и эта тайна характера делала для меня эту женщину еще более интересной и притягательной. Я росла до нее и одновременно страдала от нее. Она во всем – в достоинствах и недостатках – подлинная, и это для меня очень важно. Подлинность – вот чего нам порой так не хватает!»

А что помимо кино и театра согревает Чурикову?

В живописи Инну Михайловну, по ее словам, увлекает все талантливое. Ей близки русские художники, «глубокие» реалисты XVII—XVIII веков. И в то же время она очень любит художников, которые точно чувствуют форму, – Шагала, Кандинского. Близки также Петров-Водкин и Филонов, Мемлинг, Брейгель и Босх… В музыке – Моцарт («Его гармония утешает»). В литературе – Достоевский. Когда у Инны и Глеба родился сын, они хотели назвать его Федей в честь великого писателя. Но победило все-таки другое имя – Ваня…

Спустя десять лет после Тани Теткиной в телевизионном спектакле Чурикова сыграла Любовь Яровую. По отношению к классической работе актрисы Пашенной работа Чуриковой была полемична: простоте и демократизму Пашенной она противопоставила подчеркнутую интеллигентность, суховатой мужественности – ранимую женственность героини. В диктуемом конфликте между чувством и долгом Инна Михайловна сделала ставку на всепоглощающее чувство.

Чурикова часто выступает своеобразным адвокатом своих героинь. Но были роли, где это ее качество и не требовалось, где ее героиням зритель сочувствует изначально – как, например, нежной и сильной Сашеньке из запрещенной когда-то панфиловской «Темы» (1979, выход на экран 1987).

Одной из любимых у Чуриковой была роль в пьесе «Три девушки в голубом» Петрушевской.

В фильмах «Валентина» (1981), снятом Панфиловым по пьесе Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», и «Военно-полевой роман» (1984) Петра Тодоровского Чуриковой достались вторые роли, и в обоих случаях она исполнила их безукоризненно, филигранно.

За роль в «Военно-полевом романе» Чурикова получила «Гран при» фестиваля в Западном Берлине. Она играет женщину, сраженную изменой, от которой любимый уходит к другой.

А как сама Чурикова относится к своим героиням? «Я никогда не играла плохих женщин. Ведь каждая вмещает в себя множество ипостасей, бывает и доброй, и злой, и нежной, и грубой. Думаю, женщина вообще от природы больше расположена к угрызениям совести, к душевному самоанализу, нежели мужчина. Распознать это в каждом образе, выявить – может быть, самое интересное. И пути тут разные».

В «Оптимистической трагедии» (1983) на сцене театра имени Ленинского комсомола Чурикова сыграла Комиссара. Ее героиня жила романтикой революции, идеями справедливости и благородства.

Когда Глеб Панфилов предложил Чуриковой сыграть Вассу Железнову, она сначала отказалась. «После того как мы начали фантазировать, после того как я поняла, что Васса любит своего мужа единственной сильной любовью, что она любит свой дом, своих девочек, после того как мы стали слушать романсы, которые слушала Васса, я сказала: давай попробую…»

Васса, вообще, одна из лучших ролей Чуриковой. Молодая (по пьесе-то ей всего 42 года), любящая, женственная, несчастная. Невольно ставшая «железной»: жестокая, грязная, пошлая жизнь втянула ее в круговорот. Святая душа, ставшая жертвой распутного и корыстногомира…

Легендарная Ф.Г. Раневская писала: «Мне хотелось объясниться в любви актерам, которые играли в фильме „Любовь Яровая“. В Инне Чуриковой мне интересна ее неповторимость. Она необыкновенно достоверна. Я верю каждому ее движению, взгляду. Верю ее глазам…»

Панфилов также занял Инну Михайловну в двух спектаклях – в «Гамлете» в роли Гертруды (ранее в постановке А.А. Тарковского она исполнила Офелию) и «Сорри» по пьесе Александра Галина.

В «Сорри» Чурикова играла с Николаем Караченцовым. Вдвоем на сцене весь спектакль, который отнимал столько сил, что, по признанию актрисы, ей потом требовался целый день отдыха.

В своем творчестве Инна Михайловна привыкла удивлять публику. Удивила она и в фильме «Мать», снятом Панфиловым по одноименному роману Горького. Сколько было сомнений: нужен ли сегодня этот соцреалистический хрестоматийный роман? Панфилов снял отличный фильм и убедил в том, что Чурикова может действительно все. «Лицо Инны Чуриковой – это особый, от Бога, талант, как голос певца, руки виртуоза, зрение художника, слух композитора, – пишет биограф Алла Гербер. – Ее же судьба одарила лицом, которое все может. Все сложнейшие „пассажи“ человеческой души в состоянии „услышать“ и „выполнить“ это лицо».

В 1991 году Чурикова стала народной артисткой СССР. В 1993 году Чурикова снялась сразу в трех фильмах. «Год собаки» Семена Арановича получил «Серебряного медведя» на Берлинском кинофестивале. «Курочка Ряба» Андрея Кончаловского побывала в Канне. За роль Хлои в «Плаще Казановы» Александра Галина Чурикова удостоена приза Открытого российского кинофестиваля.

Наиболее запоминающейся для актрисы стала работа с Кончаловским, потому что «там у меня была такая роль, какую я никогда не играла раньше: очень эксцентричная, острая».

«Плащ Казановы» (премия на фестивале «Кинотавр») – картина Александра Михайловича Галина, его режиссерский дебют. «Фильм с таким чудным светом. Он освещен юмором Александра Михайловича, его индивидуальностью, – говорит Инна Михайловна. – Очень хорошо снят Михаилом Аграновичем. Замечательные там актрисы играют – Лена Майорова, Катя Граббе, Тамара Котикова удивительные, очень талантливые, самобытные. Очень теплый фильм».

Следом вышли «Ширли-мырли», где Чурикова сыграла мать главного героя.

А на сцене актриса играла Гертруду в «Гамлете», Мамаеву в «Мудреце», Аркадину в «Чайке»…

Аркадину режиссер Захаров решил гротескно, на сломе жанров. Ведущий театральный критик А.П. Свободин писал: «…то, что актриса обнаруживает в своей героине, непривычно. Феноменальное открытие. Аркадина просто глупа! С таким восторгом, с такой отдачей, с такими круглыми глазами, с таким полуоткрытым ртом она отдается текущей минуте, так по-детски беззаботно ставит себя в центр всего происходящего, что не залюбоваться невозможно. И уж совсем не возникает вопроса, за что ее в Харькове триумфально принимали и каким образом сия завораживающая пустота играет „Даму с камелиями“? Притягательная прелесть эгоизма – вот что такое эта Аркадина».

«Мне кажется, и Чехов ее такой видел, – замечает Чурикова. – Прошлое всегда кажется более благородным. А тогда жили такие же живые, любящие, страдающие, нелепые, смешные и не всегда умныелюди».

В 1996 году Чурикова была удостоена Государственной премии России. А через год она получила вторую «Хрустальную Турандот» – за роль Антониды Васильевны в спектакле Марка Захарова «Варвар и еретик» (1997), поставленном по мотивам романа Достоевского «Игрок».

Чурикова не сразу согласилась играть Антониду Васильевну. Работа была трудной, напряженной. Чурикова сыграла трагедию неожиданного, не предсказанного греха по неведению. С ней тихо вошли в спектакль мотивы христианских заповедей…

Чурикова редко снимается в кино. Нет интересных ролей. А на спектаклях с ее участием все время аншлаги…

В фильме Глеба Панфилова «Романовы. Венценосная семья» (2000) Инна Михайловна озвучивала роль императрицы Александры Федоровны, а также выступила соавтором сценария. Чурикова могла сама сыграть императрицу, но кредиторы почему-то решили, что если ее будет играть западная или американская актриса, это поможет коммерческой судьбе фильма. В итоге в роли Александры Федоровны снялась Линда Беллиндхем из Англии…

Гениальной актрисе Инне Михайловне Чуриковой подвластно, кажется, все: трагедия и комедия, гротеск, эксцентрика и тончайшая психологическая вязь на сцене. Бывает, ее неузнаваемо меняют грим, парик, платье, но глаза смотрят так же пристально и доверчиво, звучит тот же негромкий, необычайно выразительный, с теплыми грудными интонациями ее голос…

ДЕНЕВ КАТРИН
(р. 1943)

Французская киноактриса. Снималась в фильмах «Шербурские зонтики», «Дневная красавица», «Тристана», «Дикарь», «Последнее метро», «Индокитай», «Вандомская площадь» и др.

Катрин Дорлеак (Денев) родилась 22 октября 1943 года в Париже. Ее бабушка, мать и отец были преданы театральному искусству. Отец, Морис Дорлеак, сначала был актером, потом возглавлял парижскую студию дубляжа американской компании «Парамаунт». В детстве Катрин участвовала в домашних спектаклях. Читала стихи на школьных вечерах.

В 1959 году она, по просьбе старшей сестры Франсуазы, уже имевшей некоторый актерский опыт, согласилась сняться в картине Ж.Р. Вилла «Котята». Дебют прошел успешно, и через несколько месяцев Катрин сыграла небольшую роль в фильме Ж. Пуатрено «Двери хлопают». Чтобы ее не путали с сестрой, она взяла для кино фамилию матери –Денев.

В семнадцать лет Катрин познакомилась с 32-летним режиссером Роже Вадимом. Он пообещал ей роль в одной из своих картин. И в 1962 году снимает Катрин в роли Жюстины в ленте «Порок и добродетель» (1962) по мотивам произведения маркиза де Сада.

А 18 июля 1963 года у Катрин родился сын от Вадима. «Когда я приняла решение родить ребенка, я уже знала, что мы расстанемся с Вадимом, но это не имело никакого значения… – утверждала Денев. – Мне важен был Вадим не как муж, а как отец будущего ребенка. После долгих раздумий я решилась. И могу сказать, что счастлива. Я мать, а мать никогда не бывает одинокой. Материнство приносит радость…»

Франсуаза Дорлеак познакомила сестру с режиссером Жаком Деми, который собирался снимать музыкальный фильм «Шербурские зонтики». Денев получает в этой картине главную женскую роль.

Фильм «Шербурские зонтики» (1964) был показан на Международном кинофестивале в Канне и получил Золотую Пальмовую ветвь. В этой музыкальной мелодраме Катрин Денев и Нино Кастельнуово говорили очень мало, но зато много пели, правда, не своими голосами. С экрана звучал романтический гимн любви композитора Мишеля Леграна. Фильм имел огромный успех во всем мире, а Денев получила известность.

В картине Романа Поланского «Отвращение» (1965) Денев играла болезненный женский характер. Ее героиня, Кэрол, фригидна и больна шизофренией. Она нравится мужчинам, они же внушают ей ужас и отвращение. В книге воспоминаний Поланский писал: «Когда я работал с Катрин Денев, я чувствовал себя так, словно танцевал с великолепным партнером. Она точно знала, что я от нее жду на съемочной площадке, и сразу входила в образ, причем настолько органично, что, когда все было закончено, она и сама стала молчаливой и немного не в себе». На Берлинском фестивале фильм получил «Особый приз» жюри.

Однажды Поланский пригласил на съемку модного английского фотографа Дэвида Бейли. Через несколько месяцев все с удивлением узнали, что он женился на Катрин Денев. Но этот брак был обречен с самого начала. Бейли жил в Лондоне, а Катрин разрывалась между английской столицей, Парижем, где у родителей жил сын Кристиан, и работой (она начала сниматься у Марселя Камю в роли слепой девушки Клары в картине «Песня мира», 1965). Через пять лет Денев официально разведется с Бейли.

В 1966 году сестры Дорлеак блистательно сыграли в музыкальной комедии Жака Деми и композитора Мишеля Леграна «Девушки из Рошфора». Это была их последняя совместная работа. 26 июня 1967 года Франсуаза Дорлеак сгорела в автомобильной катастрофе. Денев в это время снималась у Девиля в костюмной мелодраме «Бенжамен, или Дневник девственника». Для нее смерть сестры явилась тяжелейшим ударом. Тем не менее сразу после похорон она продолжила съемки – не

хотела подводить людей.

Луис Бунюэль и Катрин Денев… Блистательный творческий союз дал миру знаменитые картины «Дневная красавица» (1966) и «Тристана» (1969).

В «Дневной красавице» (так называется вид бабочек, которые живут несколько часов днем) Северина – Денев для удовлетворения своих эротических мечтаний становится клиенткой дома свиданий «Дневная красавица». По мнению критиков, Северина в исполнении Катрин Денев внешне выглядела как девочка, которая постепенно превращается в символ моральной деградации и извращенности… Такой ее и задумал режиссер.

«Вначале я думала, что мне никогда не удастся понять Луиса Бунюэля, уловить ход его мысли, – признается Катрин. – Но он настолько точен, он больше показывает, чем говорит. Он всегда придает значение движению, ритму… Для него тело и его перемещения гораздо важнее лица и слов».

На Международном кинофестивале в Венеции «Дневная красавица» получила «Гран при» «Золотого льва Святого Марка».

«Тристана» – экранизация романа в письмах Переса Гальдоса, переосмысленного режиссером. «Мне предстояло сыграть сначала подростка, затем молодую женщину, наконец, сварливую бабу, озлобленную одноногую калеку», – говорит актриса. Совращенная опекуном, она несет всю жизнь печать проклятия. С годами ненависть к опекуну становится смыслом ее жизни и логически завершается убийством.

В конце 1968 года Денев приступила к съемкам в картине «Сирена с „Миссисипи“» Франсуа Трюффо. Очень скоро ни для кого не было секретом, что между актрисой и режиссером завязался роман. Трюффо позже скажет: «Катрин так красива, что фильм с ее участием не обязательно должен иметь сюжет… Я уверен, что зритель будет счастлив от одного того, что видел ее лицо… Мне нравится в ней ее загадочность. Она охотно берется за роли, содержащие загадку, двойное дно. Катрин Денев добавляет двусмысленность в любую ситуацию, в любой сценарий, создавая впечатление, что ее героини скрывают множество тайных мыслей, которые, однако, сами вылезают на первый план».

Денев и Трюффо сняли квартиру в районе Сен-Жермен-де-Пре. Франсуа признается одному из друзей: «Я самый счастливый мужчина на свете». Но Катрин хочет от него ребенка. Трюффо же не склонен обременять свою жизнь новым отцовством: у него уже есть две девочки. Почти весь 1970 год они проведут вместе, и только в конце ноября на отдыхе в Тунисе Катрин объявит Франсуа, что между ними все кончено.

В 1969 году по совету своего импресарио Денев сыграла в американском фильме «Апрельские безумства» Розенберга, где ее партнером был знаменитый Джек Леммон. В Америке Катрин Денев принимали как звезду. Журналист «Нью-Йорк таймс» сравнил ее с Гретой Гарбо, а критик из «Ньюсуик» написал: «Французские актрисы, как хорошие вина – нетранспортабельны. Кроме Катрин Денев». Все это могло вскружить голову. Но только не Денев. Она вернулась в Европу.

На съемках картины Надин Трентиньян «Это случается только с другими» (1971) актриса познакомилась с Марчелло Мастроянни.

Итальянец оказался поразительным рассказчиком, нежным возлюбленным. Катрин потеряла голову. Она не ощущала разницу в годах. Перед ней был совершенно обворожительный, остроумный, веселый человек. Марко Феррери дает им роли в фильме «Лиза» (1971), Жак Деми – в «Самом важном событии с тех пор, как человек вступил на Луну» (1972).

Несколько лет Марчелло метался между Римом и Парижем, пока, наконец, не решился осесть во французской столице. Но Катрин проявила редкое упрямство и наотрез отказалась выходить за него замуж. И даже появление на свет дочери Кьяры-Шарлотты 28 мая 1972 года ничего не изменило в их отношениях. Марчелло был вынужден вернуться в Италию. Без скандала. Французская писательница Франсуаза Саган заметила: «На моей памяти эта белокурая красивая женщина за двадцать лет ни разу не позволила себе хотя бы ничтожного проявления дурного вкуса. Никогда не говорила об искусстве голосом, дрожащим от волнения… Никогда на страницах журналов и газет она не сравнивала Роже Вадима и Марчелло Мастроянни, а из ее сердечных привязанностей ни один журналист, жаждущий сенсации, не сумел извлечь пользы…»

В 1970-е годы Катрин Денев снимается у Деми, Трюффо, Феррери, Лелуша, Мельвиля, Робера, Сабо, де Шалонжа, Бунюэля-младшего, Пиреса, Уго Сантяго… Каждый из этих режиссеров был ей по-своему интересен. Подчас ее согласие на участие в той или иной картине объяснялось необычным сюжетом, неожиданной ролью, подчас – любопытством. Жан-Луи Трентиньян, ее партнер по фильму «Чужие деньги», говорил: «Ее талант составляют требовательность, честность, заинтересованность, четкость и чуточку безумия. Таланта без безумия не бывает».

В начале 1976 года Катрин Денев с удовольствием снимается в комедии «Дикарь» Жан-Поля Раппено. Ее героиня все время вынуждена изворачиваться, чтобы отбиться от преследователей, и по ходу действия влюбляется в небритого мужчину, бежавшего от цивилизации на природу. Эта приключенческая комедия вышла в лидеры проката. Через шесть лет Филипп де Брока предложит ей похожую роль в картине «Африканец».

В 1980 году Катрин Денев снова встречается с Франсуа Трюффо. Фильм «Последнее метро», как писали критики, – песня во славу моральной силы парижан, песня, пропетая силами маленькой театральной труппы во главе со своеобразной Жанной д'Арк – Марион Штейнер, сыгранной Катрин Денев. В оккупированном Париже Штейнер вынуждена руководить театром, играть в нем, прятать в подвале «неарийца»-мужа. Раздираемая привязанностью к мужу и чувством к актеру труппы Бернару, она тем не менее сохраняет достоинство и вызывает уважение к себе…

Позднее, отвечая на вопрос, почему он поставил «Последнее метро», Трюффо скажет: «Я хотел удовлетворить три желания: показать кулисы театра, воскресить атмосферу оккупации и дать Катрин Денев роль ответственной женщины».

Картина «Последнее метро» получила десять «Сезаров» из двенадцати номинаций. Денев была награждена призом за лучшую женскую роль.

«К своим работам подхожу с исключительными мерками, – говорила в то время актриса. – По моему мнению, удались фильмы „Шербурские зонтики“, „Дневная красавица“, „Дикарь“, „Последнее метро“. Да, таких

необыкновенных картин в моей жизни было четыре. А вообще я считаю, что кино – коллективная работа. Или работают все, или ничего не получается. Фильм – это своеобразная мозаика, где у каждого – особенная клеточка…»

Сотрудничество Денев с Режисом Варнье началось с прекрасного фильма «Отель „Америка“» (1981) и продолжилось в картине «Место преступления» (1985). В 1992 году на экраны вышел «Индокитай». Фильм привлек внимание не только экзотическими съемками, романтической любовью и трагической развязкой, но прежде всего сильной, яркой и красивой личностью, которую воплотила на экране Катрин Денев. «Я счастлива, что сыграла роль Элианы, – заметила актриса. – За последнее время – это одна из самых дорогих мне ролей. Она далась мне нелегко. Но это не главное… Главное то, что я вновь участвовала в создании высокого искусства…»

Картина имела огромный успех во всем мире. Катрин Денев получила «Сезар» как лучшая актриса и претендовала на «Оскар».

Затем она снимается у Андре Тешине в фильмах «Мое любимое время года» и «Лето».

Режиссер Мартин Скорсезе писал: «Я видел ее недавно в фильме „Воры“ Андре Тешине. Какая другая актриса ее калибра решится взять роль профессора философии, которая из-за любви к явно нестабильной девушке решится покончить с жизнью? Успех ей обеспечило то, что она сыграла свою роль с физическим мужеством и психологической искренностью. Само собой разумеется, она – одна из самых красивых женщин в кино. Но, обладая острым пониманием того, как выглядит ее красота на экране, она достигает поразительного результата в ее ниспровержении, одновременно оставляя в неприкосновенности и блеске. В этом смысле она – уникальна. Великая звезда, великая карьера, великая актриса».

Словно бросая вызов своим годам, Денев не перестает сниматься. Корреспондент «Фигаро» спросил, не льстит ли ей такое внимание режиссеров. Катрин ответила, что «подобный ритм отнюдь ее не радует», она ведь «не отличается ненасытностью». Но раз ее приглашают, значит, она что-то стоит!

В 1998—1999 годах Катрин Денев снялась в фильмах: «Восток – Запад» Режиса Варнье, «Утраченное время» чилийского эмигранта Рауля Руиса, «Вандомская площадь» Николь Гарсиа, «Ночной ветер» Филиппа Гарреля, «Теща» Габриеля Агиона и «Пола икс» Леоса Каракса.

Героиня «Вандомской площади» только что прошла курс лечения от алкоголизма. Фильм рассказывает о ее трудном пути к полному выздоровлению. Режиссер Николь Гарсиа говорила о Денев: «В ней поражает умение, передавая смятение чувств героини или состояние полного расстройства психики, сохранять некое, присущее только ей благородство. Ее Марианна не впадает в патетику, не ищет снисхождения к себе. С другой, более хрупкой актрисой, не обладающей присущей самой Катрин врожденным благородством, сделать фильм было бы значительно сложнее».

На фестивале в Венеции (1998) Денев получила Кубок Вольпи – приз за лучшую женскую роль. Однако во Франции «Вандомская площадь» не получила ни одного «Сезара». Денев, обидевшись прежде всего за

режиссера Николь Гарсиа, заявила, что так поступать «крайне бесчестно».

В 1999 году Катрин снялась в музыкальном фильме датского режиссера Ларса фон Трира «Танцующая в темноте» (2000).

Но Денев интересует не только кино. Одно время она выпускала духи «Денев», затем увлеклась эскизами ювелирных украшений (она считает себя большим специалистом в этой области). Многие годы ее связывает дружба с кутюрье Ивом Сен-Лораном. Ее дочь Кьяра-Шарлотта Мастроянни и сын Кристиан также снимаются в кино. В фильме «Обретенное время» (1999) по Прусту Катрин сыграла вместе с дочерью и сыном…

БРАНДАУЭР КЛАУС-МАРИЯ
(р. 1944)

Австрийский актер театра и кино. Снимался в фильмах: «Мефисто», «Полковник Редль», «Хануссен», «Никогда не говори „никогда“», «Из Африки», «Семь минут», «Французская революция», «Марио и волшебник» и др.

Клаус-Мария Брандауэр родился 22 июня 1944 года в австрийском селе Альт-Аусзее. Окончив школу, он поступил в Штутгартский институт музыки и кино. Но до конца не доучился – ему казалось, что слишком много времени уходило на фехтование, уроки дикции и прочую технику.

В середине третьего курса Клаус-Мария устроился на работу в небольшой провинциальный театр. Здесь он встретил Карин, которая стала ему женой.

Вскоре Брандауэр переехал в Дюссельдорф, где он получил главные роли из Шекспира, Шиллера, Гете, Мольера… И партнеры оказались подарком судьбы, – к примеру, Элизабет Бергнер. Брандауэр выходил с ней на сцену и завидовал: ему хотелось такой же власти над зрителями.

Потом в его театральную карьеру вписались Вена, Мюнхен, Гамбург, Зальцбург, Западный Берлин, Цюрих и снова Вена. С 1971 года он – ведущий актер и режиссер старейшего, с глубокими традициями Бургтеатра.

Тогда же Брандауэр дебютировал в кино – в картине американца Ли Кечина «Зальцбургская банда» (1972) – о неофашизме. Из венгерских режиссеров первым его представил кинозрителям Андраш Ковач – Брандауэр сыграл у него в «Октябрьском воскресенье» (1979), хронике времен войны, хитрого немецкого дипломата. Перед этим Брандауэр исполнил главную роль в многосерийном телефильме «Жан-Кристоф» по одноименному роману-эпопее Ромена Роллана. «Меня всегда волновала мысль: что важнее – творчество или гражданская активность? – рассуждал актер. – И можно ли их соединить, совместить? Жан-Кристоф – музыкант, композитор, но он ощущает потребность участвовать в жизни общества, влиять на нее. Однако не может всецело отдаться общественной деятельности, поскольку не мыслит себя без музыки, и в то же время терзается вопросом: а есть ли вообще смысл ее сочинять, когда столько людей живут в бесправии?..» Но самый громкий успех ждал Брандауэра в «Мефисто»… Венгерский режиссер Иштван Сабо, наткнувшись на фото незнакомого ему актера, вдруг именно в нем увидел исполнителя главной

роли в своем будущем фильме. Предстояла работа над интереснейшей литературной первоосновой – романом «Мефисто». Немецкий антифашист Клаус Манн написал эту книгу в 1936 году в эмиграции. У героя романа был реальный прототип: знаменитый актер и режиссер Густаф Грюндгенс, ставший баловнем меценатствующих нацистов. Считается, что он был лучшим Мефистофелем немецкого театра. Случайное, но по-своему выразительное совпадение. Густав Грюндгенс умер в Маниле в 1963 году, в тот самый день, когда Брандауэр впервые в своей жизни вышел на профессиональную сцену – в пьесе Шекспира «Мера за меру». Книга Клауса Манна, в которой под именем Хендрика Хефгена выведен Грюндгенс, произвела на Брандауэра сильнейшее впечатление… Спустя семнадцать лет, когда Иштван Сабо позвонил ему с предложением, Брандауэр закричал в трубку: «Это моя роль, я твой человек». Так режиссер и актер нашли друг друга.

Из признаний Брандауэра: «Как актер Хефген немножко сродни мне. Я тоже жажду быть всеми любимым, почитаемым, иметь успех. Поэтому играть в этом фильме было для меня словно терапией… Мне одинаково чужды как образ мыслей Хефгена, так и его поступки: актер не может и не должен жить „при обществе“, долг каждого – помнить, что ты – человек и гражданин».

В 1981 году «Мефисто» отправился в триумфальное шествие по экранам мира, собирая почетные награды и титулы. Кажется, всю мировую прессу обошла фотография, на которой Иштван Сабо и Клаус Мария Брандауэр, сияя от гордости, держат в руках «Оскара». Следом – Сабо держал золотую фигурку «Давида» Донателло, по традиции присуждаемую в Риме лучшему иностранному фильму года. И точно такую фигурку – Брандауэр, за исполнение главной роли. Это совпало с пиком мирового проката картины.

Итак, «Мефистофель» открыл в биографии актера новую главу, ее название – слава. Клаус-Мария Брандауэр стал буквально нарасхват. Он получил по меньшей мере двадцать предложений из Голливуда сыграть роли нацистских генералов и охранников концлагерей. При этом ему сулили большие гонорары. Но Клаус-Мария их отверг: фильмы замышлялись поверхностные.

Брандауэр финансирует экранизацию антивоенного романа писателя из ФРГ Ганса Гельмута Криста «Фабрика офицеров». Сам снимается в телефильмах: «Пятая женщина» (Италия, 1982), «Сноб» (1983), «Путь за город» (1983).

Первое предложение, которое Брандауэр принял в Соединенных Штатах, был фильм из серии о Джеймсе Бонде «Никогда не говори „никогда“» (1983). «Это было что-то вроде провокации с целью привлечь к себе внимание, чтобы участвовать в следующем, уже серьезном фильме, – улыбается актер. – В некотором смысле идея сработала. Думаю, то, что я стал работать в Америке, неплохо. Если я просто встречаю хорошего человека, и то уже считаю, что стал богаче. А здесь я встретился с целым кинематографом».

Затем Брандауэр рискнул надеть тогу кровавого императора Нерона в многосерийной экранизации романа Генриха Сенкевича «Камо грядеши?» (1984), которую осуществил для итальянского телевидения Франко Росси.

В том же году Брандауэр снялся в фильме Евгения Евтушенко «Детский сад», создав образ офицера вермахта, который в оккупированной и разоренной Ясной Поляне допрашивает пленного советского солдата. «Меня привлекла неординарность этого персонажа, и мне вообще нравится фильм. К тому же благодаря съемкам я получил возможность поездить по Советскому Союзу, узнать вашу страну. Я рад, что побывал у вас, что вновь и вновь могу к вам приезжать».

А впереди была новая встреча с Иштваном Сабо. Фильм «Полковник Редль» (1984) – еще одна «история одной карьеры».

«Загадку» полковника Редля, офицера генерального штаба, начальника разведки австро-венгерской армии, уличенного в измене отечеству, разгадывают до сих пор. Иштван Сабо и Клаус-Мария Брандауэр предложили свою точку зрения на известное событие. Их интересует не сам поступок, а пути к нему – вся цепь переживаний человека, который начал с верноподданнических чувств и ревностного служения императору и Австро-Венгерской монархии, а кончил предательством, даже серией предательств: друга, родных, идеи, которой себя посвятил, отечества, олицетворявшего эту идею.

О своем герое говорит Клаус-Мария Брандауэр: «Он был одарен, даже талантлив, однако с ранних лет ему привили уверенность, что принадлежит он не самому себе, а человеку с красивой бородой, чей портрет висит в его кабинете, – императору Францу Иосифу. Но вот, вконец запутавшись в своем безграничном верноподданничестве, он вдруг осознает, что шел неправильным путем. Что в жизни недостаточно проповедовать лишь лояльность властям, что каждый обладает правом быть личностью, иметь мечты, желания и требования».

«Редль» закрепил кинематографическую репутацию Клауса-Марии Брандауэра. И снова у него нет недостатка в предложениях. Он играет Бетховена во французско-австрийском фильме «Племянник Бетховена» (1985). Известный американский режиссер Сидней Поллак пригласил австрийскую звезду в свою картину «Из Африки» (1985). И не прогадал: фильм удостоился нескольких «Оскаров». Вместе с Брандауэром в этом экзотическом фильме блистали Роберт Редфорд и Мэрил Стрип.

И все равно душа его – в театре. На сцене Бургтеатра он начинает играть сложнейшую роль – Гамлета в одноименной пьесе Шекспира. На съемках фильма «Из Африки» Брандауэр по пятницам садился в Найроби в самолет, а в субботу и воскресенье играл Гамлета в Бургтеатре. И в понедельник снова возвращался в Найроби. Актер прилетал из Найроби или Лос-Анджелеса на восемьдесят из ста спектаклей «Гамлета»!

В одном из интервью того времени Брандауэр заявил: «Я был и остаюсь театральным актером. Двадцать лет назад я женился не только на своей жене, но и на театре. В то же время я дитя этого века, в жизни которого заняли место кино, телевидение, радио. Я совершаю прогулки в эти сферы, но всегда возвращаюсь на сцену». А когда Брандауэра спросили, не мешает ли его личной жизни этот постоянный в нем «театральный» накал, он ответил: «…что касается личной жизни, то моя жена тоже режиссер – в театре и на телевидении, так что у нас есть некоторый опыт понимания проблем друг друга».

В 1988 году Иштван Сабо ставит еще один фильм с Брандауэром в главной роли. Картина, получившая название «Хануссен» по имении главного героя, рассказывает о ясновидящем, прорицателе. Такой человек действительно существовал – он был учеником Зигмунда Фрейда. В картине Хануссен приходит к убеждению, что наделен даром заглядывать в будущее. И ему начинает казаться, что он – центр мироздания, что все окружающие обязаны подчиниться его стремлению к самореализации… Брандауэр выводит на экране образ крайнего индивидуалиста, показывая, что его герой не является носителем конструктивной жизненной позиции…

Казалось бы, трилогия Иштвана Сабо, в которой персонажи Брандауэра втянуты в водоворот нацизма, должна была исчерпать его интерес к этой теме. Но в 1989 году появляется первая работа Брандауэра как режиссера «Семь минут» («Георг Эльзер – один из немцев»), и снова – фюрер и люди вокруг него. Этот фильм, снятый по новелле Стива Шеперда «Мастер», поведал историю простого провинциального плотника, покушавшегося на Гитлера. «Семь минут» посмотрело около полумиллиона зрителей. Для такой картины это очень большой успех. Кроме того, фильм получил многочисленные призы.

В 1988 году продюсер Юрген Хаазе спросил Брандауэра, не возьмет ли он на себя режиссуру экранизации новеллы Томаса Манна «Марио и волшебник»? «Как сейчас помню: сижу в гостинице „Атлантик“ в Гамбурге и читаю моей жене Карин новеллу Томаса Манна, – вспоминает Клаус-Мария. – Это заняло 1 час и 15 минут. Тот вечер, проведенный за чтением, был просто прекрасен. После разговора с Карин я решил сделать фильм».

В новелле Манна речь идет об одном немецком писателе, который в конце 20-х годов вместе с семьей проводит свой отпуск в Италии, где господствует Муссолини. Там он сталкивается с национализмом и враждебным отношением к иностранцам. Воплощением этих роковых настроений становится маг и гипнотизер Киполла, который на своих сеансах лишает воли своих слушателей.

Клаус-Мария Брандауэр не только поставил картину, но и сыграл в ней главную роль, хотя сниматься в этом фильме не хотел. («Я собирался, – говорил актер, – сознательно нарушить общепринятое представление: „Брандауэр снимает только фильмы, в которых играет сам и может позволить себе все“».) Но исполнитель роли Киполлы отказался от участия в картине, и Брандауэру пришлось рассчитывать только на самого себя.

В «Марио и волшебнике» Клаус-Мария, как обычно, снимался без грима. «Кроме маски в „Мефисто“ я никогда не пользовался гримом в кино, – утверждает он. – В фильме о Джеймсе Бонде „Никогда не говори „никогда““ на мне в течение всего фильма были даже мои собственные черные брюки и моя майка. Мне нравится все незагримированное, натуральное. На мне виден пот, признаки старения, красные точки на коже, отекшие щеки…»

В 1992 году Брандауэра постиг тяжелый удар: в возрасте 49 лет умерла от рака его жена Карин. Сразу после ее смерти в газетах появились статьи с заголовками типа: «Мировая звезда говорит со своей мертвой женой» или «Брандауэр не вынесет смерти жены». В своей жизни и в своей работе Клаус-Мария делал немало вещей только для того, чтобы

порадовать Карин…

Все лучшие роли Брандауэра – исторические. В фильме «Французская революция» (1989) он играл Дантона. Критиков поразил контраст между приватным Дантоном и профессиональным революционером. Отмечали также, что французские актеры играли в романтической традиции, а он в острой современной технике. Самому же Брандауэру «было просто смешно, что во французском фильме о французской революции Дантона играет австриец». А затем он создал незабываемый образ Рембрандта.

В театре Брандауэр продолжает играть роль Гамлета. «Мой Гамлет говорит о том, что лучше бы он был актером, чем принцем датским. Если он хорошо играет, то ничего не делает, а если что-то делает, то не подумав, то есть спонтанно».

У него есть опыт, всемирная слава, а Брандауэр все равно каждый вечер, в любой пьесе волнуется, как честолюбивый дебютант, и максимально выкладывается в игре.

На вопрос, что он предпочитает играть – классику или современность, Клаус-Мария отвечает так: «В искусстве нет классики и современности. Искусство есть искусство. Для меня искусство – это то, что могут понять все люди. Многое, конечно, зависит от точки зрения. Искусство должно быть для всех, а не для гетто, состоящего из интеллектуалов. Если нас кто-то не понял, значит, искусство пропало».

Клаус-Мария Брандауэр редко дает интервью. Любой, кто желает его сфотографировать, должен подписать заявление, что фотографии будут использованы только в связи с его новым фильмом. В случае нарушения этого соглашения виновнику грозит штраф в 250000 марок. «Не хочу, чтобы на рынке гуляли мои фотографии для раздела светской хроники, – поясняет свой шаг актер. – Я никогда этого не хотел, а теперь защищаюсь от этого с помощью адвоката».

Каким Брандауэр представляет себя в старости? «Я сижу с друзьями в моей излюбленной пивной в моем родном городке и рассказываю: „А потом, ребята, я снялся в голливудском фильме о Джеймсе Бонде“. Это звучит неплохо даже из уст беззубого старика»…

МИННЕЛЛИ ЛАЙЗА
(р. 1946)

Американская актриса. Снималась в фильмах: «Чарли Бабблз», «Бесплодная кукушка», «Скажи, что ты меня любишь», «Джуни Мун», «Кабаре» (премия «Оскар»), «Счастливица», «Нью-Йорк, Нью-Йорк», «Полицейский по найму», «Начиная танцевать» и др.

Лайза Миннелли родилась 12 марта 1946 года в Лос-Анджелесе в семье голливудского постановщика музыкальных комедий, мюзиклов и ревю Винсента Миннелли и Джуди Гарланд, которая в 1930—1950-е годы была не только «поющей кинозвездой», но и актрисой яркого драматического дарования.

Маленькой Лайзе ни в чем не отказывали, у нее был даже свой маленький ослик. Отец видел дочь актрисой. В три года она снялась в эпизоде в фильме «Чудесным летом».

Безоблачное счастье в семье Миннелли и Гарланд оказалось недолгим. Джуди начала принимать наркотики и вскоре попала в больницу с тяжелым психическим расстройством. Когда же Винсент в 1950 году ушел из семьи, Гарланд пыталась покончить с собой.

Суд постановил, что ребенок должен проводить с каждым из родителей по полгода. Отец читал ей книжки, рассказывал сказки, учил. Он приводил Лайзу на съемочную площадку; по его просьбе Фред Астер давал ей уроки танца. Лайза, обнаружившая абсолютный слух, унаследовала неистощимое остроумие, жизнелюбие, азарт отца.

В поисках семейного счастья Джуди Гарланд вышла замуж за актера Сида Люфта, от которого родила сына и дочь. Но и второй муж не смог побороть ее пагубную страсть.

В семь лет Лайза впервые вышла на сцену вместе с матерью и подтанцовывала ей в зале «Палас тиэтр», пока Джуди Гарланд пела свою любимую песенку «Лебеденок».

В 1961 году Лайза поступила в Высшую школу искусств в Нью-Йорке, а летом впервые вышла на подмостки профессиональной сцены в Массачусетсе, играя небольшие роли в мюзиклах. После нью-йоркской школы искусств родители решили перевести ее в престижную школу. Здесь в любительском спектакле она сыграла главную роль в пьесе «Дневник Анны Франк». Джуди Гарланд и Сидней Люфт были поражены талантом Лайзы. «Она не только профессиональна. Мне показалось, что девочка опередила Время, столько страдания аккумулировалось в ней», – писала Джуди Винсенту.

С этим спектаклем Лайза съездила на гастроли в Италию и Израиль. Она решила брать уроки пения у известного педагога Дэвида Сорайн-Коллье. Вскоре Миннелли успешно дебютировала на сцене офф-бродвейского театра, а пластинка с песней «Вы созданы для любви» разошлась огромным тиражом. Неплохо для начинающей семнадцатилетней певицы!

В Лондоне, после одного из концертов в зале «Палладиум», Джуди Гарланд познакомила дочь с 20-летним Питером Алленом, талантливым музыкантом, правда, с гомосексуальными наклонностями. Он не скрывал своей нетрадиционной сексуальной ориентации.

В ноябре 1964 года Питер с Лайзой объявили о помолвке. Почти тут же Миннелли вылетела в Нью-Йорк для участия в конкурсе на главную роль в мюзикле Джорджа Абботта «Флора, Красная опасность». Автор песенок Фред Эбб впоследствии вспоминал: "Джордж Абботт, написавший этот мюзикл еще в 1933 году с Лестером Этвеллом, не был настроен в пользу Лайзы Миннелли. Помню, когда она появилась, неуклюжая, застенчивая, выглядела ужасно, нельзя было предположить, что из этой затеи что-нибудь получится. Это уже потом Джордж Абботт писал о ней: «Она не только очень талантливая, она – замечательный человек».

Премьера мюзикла «Флора, Красная опасность» состоялась 11 мая 1965 года на Бродвее. Успех был большой. Спектакль прошел 87 раз. Рецензии были разные, но Лайзу Миннелли представляли как новую знаменитость. Дебютантка обнаружила редкую внутреннюю свободу, отсутствие усилия и фантастическую природу песенного дарования. Она

была награждена премией Тони за исполнение роли Флоры и была первой актрисой, получившей эту награду в 19 лет. В сентябре 1965-го она начала свое первое концертное турне по ночным клубам США.

Свадьбы с Питером все еще не было. Хотя уже была приготовлена роскошная квартира на 57-й стрит, с голубыми стенами, великолепной живописью и скульптурами. Питер проводил время в ночных гей-клубах, Лайза много выступала с концертными программами в самых модных ночных клубах.

В октябре 1965-го вышел альбом пластинок «Джуди Гарланд и Лайза Миннелли в зале „Палладиум“ в Лондоне».

С французским шансонье Шарлем Азнавуром Миннелли познакомилась в Париже, когда ей было семнадцать лет. Он по достоинству оценил талант Лайзы. «Ей не хватает дисциплины, она слишком отдается любой эмоции и очень нуждается в человеке, который удержит ее от ошибок и соблазнов. Но она будет настоящей звездой», – заметил французский певец, ставший на долгие годы ее ближайшим другом. Шарль Азнавур способствовал тому, чтобы в июне 1966 года Миннелли выступила в «Олимпии», и ее веселое сценическое нетерпение, комический темперамент зажигали французских зрителей. «Все в ней преувеличено: маленькие боли выглядят большими, маленькие радости – грандиозными», – говорил французский продюсер Бруно Кокатрикс.

В 1966 году Лайза Миннелли впервые снялась в кино. В фильме «Чарли Бабблз» она играла молоденькую американку-секретаршу «в документальном стиле». На экране Лайза была изящна и абсолютно достоверна, хотя по-прежнему добивалась результата не только через слово, а через движение, ритм, пластику. Она весьма непринужденно сыграла эксцентричную, раскованную и «естественную» в вопросах секса мимолетную подружку главного героя – благополучного писателя, которому наскучила размеренная светская жизнь…

В марте 1967-го она наконец вышла замуж за Питера Аллена. Для Лайзы, пишет ее биограф Уэнди Ли, он был скорее братом, чем мужем, компаньоном – не любовником. Но для Джуди Гарланд он был идеальным зятем. Питер не только оплачивал ее счета, но и помогал ее детям переживать кризисные ситуации в семье.

В начале карьеры в кино Лайза избегала вокально-танцевальных «партий» и исполняла сугубо драматические роли. Особенно удался актрисе образ Пуки Адамс в «Бесплодной кукушке» (1969) Пакулы. В этой грустной, во многом автобиографической истории она играла студентку, чье непредсказуемое поведение и чрезмерная откровенность постоянно шокируют ее избранника – наивного и робкого первокурсника. За ее чудачествами, уничижительным юмором и агрессивностью кроется жажда признания и любви. Лайза играла здесь столь выразительно, что была выдвинута на премию «Оскар», а это считается большим достижением.

Три месяца спустя, 22 июня 1969 года, 47-летняя Джуди Гарланд умерла от передозировки снотворного. На следующий день после похорон Лайза Миннелли вернулась в Бостон на съемки фильма «Скажи, что ты меня любишь, Джуни Мун». В картине Отто Преминджера она играла роль несчастной девушки, которой ревнивый ухажер плеснул серной кислотой в лицо.

Мать оставила одни долги, их сумма доходила до 200 тысяч долларов. Лайза уплатила все до пенни, хотя это было нелегко. К тому времени ее брак стал распадаться: она не переносила друзей Питера, он не любил ее окружение. В свободное от съемок время они жили в доме Винсента Миннелли, каждый вечер там собирались его друзья: Джимми Стюарт, Кэри Грант, Грегори Пек. Все они знали Лайзу с детства, их мир, вкусы, их разговоры раздражали Питера. В апреле 1970 года они решили расстаться.

В искусство Миннелли пробивается с невиданным упорством: 14 раз прослушивается на роль Салли в мюзикле «Кабаре» на Бродвее! И все-таки роль отдали Джилл Хейуорт. Однако Лайза не сдается и включает песню «Кабаре» в свои выступления в ночном клубе. Через пять лет ее агент все-таки подписал контракт на участие в фильме «Кабаре», и Миннелли вылетела в Германию.

Режиссер Боб Фосс и Лайза работали над «Кабаре» как одержимые. Ей было 26 лет, когда лента «Кабаре» появилась на экранах мира. Премьера состоялась в Нью-Йорке 13 февраля 1972 года. Лайза Миннелли в роли взбалмошной, эксцентричной и в то же время глубоко лиричной певицы кабаре 1930-х годов Салли Боулз покорила весь мир. Как отмечали восторженные критики, «песни, танцы, пластичность, естественность Лайзы Миннелли не с чем сравнить и невозможно описать – надо видеть, какая это „от Бога“ актриса». По воле Боба Фосса, героиня поет и танцует только в кабаре. Лайза получила возможность в полной мере проявить свое «полифоничное» дарование – острохарактерной драматической актрисы, певицы, танцовщицы.

Вся ее изломанная и в то же время пластичная фигурка в экстравагантных нарядах, чуть хрипловатый голос, незабываемая манера исполнения шлягеров, среди которых на первом месте – знаменитые «Деньги, деньги, деньги», удивительно органичное сочетание лживости с искренностью.

Ее пронзительный взгляд на Майкла Йорка в финале картины (он играл студента Брайана Робертса) и знаменитый прощальный жест обнаруживал скрытые второй и третий планы. Сломленная, но сохранившая свой трезвый ум, очарование и жизненные силы – такой уходила с экрана Салли Боулз.

За исполнение этой роли Лайза получила премию «Оскар», «Золотой глобус» Британской киноакадемии. И в том же, столь счастливом для нее году она получила премию «Эмми» за лучшее телевизионное представление «Лайза пишется через „з“». После «Кабаре» имя Лайзы стало легендарным. Началась серия триумфальных выступлений в Канаде, Лас-Вегасе, Париже.

Актриса на всю жизнь осталась благодарна Бобу Фоссу, который стал ее учителем, другом, возлюбленным. Боб многое дал Миннелли, но, к сожалению, именно он приобщил ее к наркотикам.

Вскоре брак Лайзы и Питера распался. По словам Лайзы, причиной послужило не что иное, как ее все возрастающий успех на фоне неудач Питера. Хотя надо думать, что поводом послужил ее бурный роман с гитаристом Рексом Крамером.

В Европе Лайза встречается с бароном Алексисом де Реде, и многие предсказывают скорый брак. Но другой потомственный аристократ, Дэзи Арнас-младший, вытесняет барона из ее жизни, и именно он стоял рядом с ней на церемонии вручения Лайзе «Оскара» за фильм «Кабаре». То было время бурных романов, развивающихся почти одновременно: Бен Вереен – исполнитель роли Иуды в нашумевшем «Иисус Христос – суперзвезда», богатый плейбой бразилец Педро Аквинага, режиссер Петер Селлерс, затем Дайсон Ловелл, Эдди Альберт и… возвращение к Дэзи Арнасу. Кажется, нет никого, кто смог бы удержать ее от любовного водоворота…

Летом 1974 года Миннелли вышла замуж за знаменитого телевизионного продюсера Джека Хейли-младшего, у которого комментировала фильм «Вот это развлечение!» – монтаж отрывков из знаменитых мюзиклов прошлых лет, где было много фрагментов с участием Джуди Гарланд.

В кино Миннелли предлагали играть саму себя, чего в Голливуде удостаивались лишь самые популярные звезды. Лайза снялась в ленте «Немое кино» (1976) Брукса.

Винсент Миннелли пригласил ее в свой фильм «Это покажет время» (1976) на роль провинциальной девушки, приехавшей в Рим в 1949 году и поступившей горничной к старой графине (Ингрид Бергман). В финале героиня становится знаменитой актрисой. Фильм снимали в Риме. Винсент Миннелли шесть лет не работал, поэтому ему приходилось трудно, к тому же Лайза прерывала съемки, поскольку в Лондоне состоялась премьера приключенческой комедии Стэнли Донена «Счастливица» (1975) с ее участием. Фильм успеха не имел, и Лайза была расстроена. Она очень тревожилась, что и с новой лентой будет неудача, и оказалась права. Для нее это был еще один удар, для отца – трагедия. Больше он ничего не снимал.

Лайза Миннелли приступила к съемкам в музыкальной драме «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977) с режиссером Мартином Скорсезе. В сценарии ощущалась ностальгия по старым временам, для певицы была написана специальная песня, партнером был великолепный Роберт де Ниро. Играя начинающую певицу, которая так и не нашла счастья в личной жизни, но стала суперзвездой, Лайза рассказывала не столько о себе, сколько о судьбе своей матери. Роль была выдержана в лирико-драматическом ключе.

Казалось, все предвещало грандиозный успех. Лайза выглядела превосходно, хотя ее мучили головные боли. Работала, как всегда, интенсивно; выступила в гала-концерте, в котором принимали участие Шарль Азнавур, Поль Ньюмен и Ракел Уэлч. А вокруг все настойчивее повторяли, что она злоупотребляет наркотиками.

Последнее обстоятельство стало причиной того, что «Нью-Йорк, Нью-Йорк» встретил прохладный прием. Лайза Миннелли горько заметила, что Голливуд не прощает трех неудач подряд. Но для Мартина Скорсезе это не имело никакого значения. Он был влюблен в Лайзу и еще до выхода фильма на экран начал репетировать с ней мюзикл под названием «Акт». Он шел два с половиной часа, и Лайза Миннелли пела в нем 12 номеров, специально написанных для нее. Слухи о любовном романе Мартина

Скорсезе и Лайзы Миннелли распространились с молниеносной быстротой. Жена Скорсезе подала на развод, открыто объявив, что он тратит чудовищные средства на покупку наркотиков, которые он употребляет вместе с Лайзой. Премьеру мюзикла сыграли в Чикаго.

Премьеру на Бродвее назначили на конец октября 1977 года. Несмотря на отрицательные отзывы, билеты раскупались очень быстро, публика стремилась посмотреть Лайзу Миннелли. За кулисы поздравить актрису приходили Джекки Кеннеди-Онассис и король Саудовской Аравии.

Однако увлечение наркотиками привело к тому, что спустя два месяца Лайза отменила спектакли на неделю. Она попала в клинику и была настолько слаба, что не могла и подумать о выходе на сцену. Потом снова появилась на подмостках, но ненадолго. К марту 1978 года она пропустила 28 представлений. Ущерб составлял более 330 тысяч долларов. Пресса наперебой писала, что она повторяет путь своей матери.

К этому времени она уже разошлась с мужем. Ее спутником стал Михаил Барышников. Потом, уже расставшись, они выступили вместе в знаменитом шоу «Барышников на Бродвее». Премьера состоялась 24 апреля 1980 года. Успех был огромный. Телевизионная компания ABC показала программу по телевидению.

А Лайза снова выходит замуж, ее избранник – Марк Геро, продюсер бродвейской сцены, чуть моложе ее. Миннелли с успехом выступала в Карнеги-холл в шоу «Лайза в концерте», с этим же шоу в лондонском «Ковент-Гарден» в присутствии принцессы Маргарет, в «Метрополитен» в спектакле Марты Грэхем «Сова и кошечка». Триумфально прошли гастроли Лайзы в Германии, Бразилии, Голландии, Франции. Но сама она была убеждена в одном: в кино у нее нет больше достижений после «Кабаре», и это огорчало ее.

У нее появилась мечта: родить ребенка. «Хочу иметь ребенка больше всего на свете», – признавалась она и дважды теряла эту возможность. Это было тяжелейшее переживание. Оставалась сцена, и Лайза продолжала ездить по свету, выступая в концертах и обнаруживая стойкость и минутные слабости.

В феврале 1984 года она выступила на Бродвее в «Мартин-Бек тиэтр» в мюзикле «Каток». Комедия была написана Терренсом Макнелли. Критика была резкой, но не по отношению к ней: все отмечали ее феноменальное мастерство. Однако Лайза опять стала болеть, спектакли отменялись. Лайза Миннелли была выдвинута на премию Тони, но ее не получила. Лайза отнеслась к этому легко, ее больше заботило, что жизнь с Марком Геро начинает разлаживаться.

В середине 1980-х годов Лайза попадает в клинику Бетти Форд. Марк считал, что ей надо срочно лечиться и избавиться от алкоголизма и пристрастия к наркотикам, хотя она стала принимать их гораздо меньше, чем раньше. Лечение помогало.

В марте 1986 года она совершила триумфальный тур по английским городам и вернулась в США, чтобы выступить в концертах вместе с Фрэнком Синатрой. Во время гастролей в Атланте она по радио услышала о смерти своего отца и немедленно вылетела в Лос-Анджелес. Это был еще один страшный удар. Она обожала его и долго не могла прийти в себя. Пить она перестала сразу, наркотики были отброшены в сторону.

Лайза погрузилась в работу. О ней писали, что она создала свой жанр – жанр Лайзы Миннелли. Актриса выступала по телевидению в программах «Миннелли о Миннелли», «Вечера с Роджерсом», пела в концертах. В мае 1987 года она подписала контракт на трехнедельные выступления в Карнеги-холл и после окончания этих концертов, прошедших с невероятным успехом, сразу вылетела в Атлантик-сити, потом в Лондон. Записи ее выступлений, альбом «Лайза в Карнеги-холл» (первый за последние восемь лет) имели большой успех.

В 1987-м Миннелли сыграла в кинокомедии Джерри Лондона «Полицейский по найму». Лайза была смешна и убедительна в роли проститутки с «золотым сердцем», нанявшей полицейского для защиты от угрожающего ее жизни таинственного преступника. Игра Миннелли, как всегда, полна ярких и сочных красок. Интерес к ленте поддерживается за счет экстравагантных выходок ее героини.

В 1989 году в Нью-Йорке был поставлен спектакль «Развлекаясь» в двух частях: «Лайза на концерте» и «Лайза и друзья». Это шоу принесло актрисе не только новый небывалый успех, но и новый роман. На репетиции она познакомилась с пианистом Билли Стретчем, который был моложе ее на 13 лет.

Она все еще жила с Марком, пыталась родить; надумала усыновить ребенка, но Марк был против. Он хотел иметь собственного сына. В 1991-м они разошлись, прожив вместе почти 11 лет. Но и Билли Стретч не принес ей семейного счастья.

В 1991 году Миннелли снялась в фильме Гилберта «Начинаятанцевать».

Лайза продолжала заниматься своими племянниками, выступала, записывала альбомы, снималась в кино, но чувство одиночества все чаще посещало ее. В марте 1996 года Лайза отметила свое 50-летие. В это же время выходит ее новый альбом «Ласково». Актриса призналась, что в нем раскрыла себя.

И снова ее настигла депрессия.

Фотографии располневшей, порой страшной, утратившей форму актрисы, время от времени появлялись на страницах журналов и газет. Она поглощала килограммами конфеты, запивая кока-колой.

В последний раз она выступала на Бродвее в 1997 году – Лайза заменила Джулию Эндрюс, исполнительницу главной роли в спектакле «Виктор – Виктория». Отзывы критики были противоречивыми, а вскоре Миннелли снова оказалась в больнице.

Весной 2000 года она заявила, что возвращается на сцену. На Бродвее в «Палас тиэтр» Лайза вышла на сцену в своем шоу. Оно посвящено отцу Винсенту. Миннелли выглядела блестяще. Черное платье подчеркивало идеальную фигуру. Лайза исполняла песни в манере Джуди Гарланд, рассказывала об отце Винсенте Миннелли, она словно перелистывала семейный альбом. Ее голос, пусть не такой сильный, как в молодости, по-прежнему завораживает публику. Трудно поверить, что она перенесла операцию на горле.

Сама Лайза рассказывает, что идея создания такой программы появилась у нее в больнице, а именно после просмотра фильма своего отца: «Я вдруг услышала голос Господа, который сказал мне: „Остановись! Ты

должна сделать нечто важное“». Лайза пришла к Фреду Эббу, с которым прежде много работала, и объявила, что хочет вернуться на сцену. Эбб поставил условие, это возможно лишь в том случае, если она возьмет себя в руки. Лайза пообещала…

ДЕПАРДЬЕ ЖЕРАР
(р. 1948)

Французский актер. Снимался в фильмах: «Вальсирующие», «Последнее метро» (премия «Сезар») «Дантон», «Камилла Клодель», «Сирано де Бержерак» (премия «Сезар»), «Мой американский дядюшка», «Зеленая карточка», «Богус», «Железная маска», «Граф Монте-Кристо», «Наполеон» и др.

Жерар Депардье родился в Шатору 27 декабря 1948 года Отец, Рене, был разнорабочим и много пил, мать, Алиса, часто рожала (всего в семье было шестеро детей). Родители бесконечно ссорились и мирились. В детстве Жерар заикался, но со временем от этого дефекта речи он избавится.

В Шатору располагалась база НАТО. Жерар вовсю занимался мелкой спекуляцией, процветавшей благодаря его красноречию. Он продавал виски и сигареты. «В тринадцать лет чего я только не пил, – вспоминает актер, – водку, виски, красное, белое, розовое вино… Стоял на стреме, но кражи были мелкие… Это был мой мир, и таким он остался. Я входил в большую семью улицы. Я все еще принадлежу к ней. Детство держит тебя долго в своей власти, и это то, что в тебе есть лучшего».

Заскучав в Шатору, Депардье отправляется путешествовать автостопом. Он попадает на юг, где обслуживает на пляже отдыхающих. Затем, изображая слепого, торгует мылом. Вернувшись домой, Жерар, по настоянию матери, идет учиться на печатника. Однажды, после очередного запоя, оказавшись в коматозном состоянии в больнице, он услышал от врача, что если не бросит пить, то пропадет. Приятель уговаривает Депардье вместе с ним отправиться в Париж, чтобы учиться там на актера.

Поступив в 1965 году сначала на курсы Дюлена при Национальном народном театре, Жерар некоторое время занимался под руководством педагога Арно, а затем девять месяцев провел в частной школе Жана-Луи Коше. Депардье убирал помещение, ставил декорации в учебных спектаклях и за это освобождался от платы за учебу. Коше отмечал феноменальную память шестнадцатилетнего парня, его природный артистизм.

Впервые Жерар Депардье снялся в 1965 году в фильме Роже Леенхардта о битниках, затем стал работать на телевидении.

Еще во время учебы Жерар Депардье с успехом сыграл в нескольких спектаклях. В 1968 году он выступал в учебных театральных постановках. Среди других его вполне успешных появлений на сцене – в пьесе Фрисдея «Обманутая девушка» (1970), а через несколько месяцев он сыграл вместе с Натали Бай и Бернаром Блие в «Галапагосе».

В 1970 году Депардье женился на Элизабет Гиньо, которая была старше его на шесть лет. Она окончила психологический факультет Парижского университета и какое-то время посещала курсы Коше. «Едва я

только начал работать по-настоящему, я тотчас завел семью. Мне нужна была женщина, которая могла бы мне помогать, такой женщиной стала моя жена», – говорил Жерар. В семье родились сын Гийом и дочь Жюли.

Депардье участвует в постановке Клода Режи «Савед». Режиссер знакомит его с системой Станиславского, вводит в среду парижской интеллигенции, увлекающейся экзистенциализмом. Именно Режи свел Депардье с известной писательницей и кинорежиссером Маргаритой Дюрас. В ее фильме «Натали Гранжье» (1973) Депардье удачно сыграл большую роль коммивояжера. Вслед за этим он снимется у Дюрас в лентах «Жена Ганжа» (1974), «Бакстер, Вера Бакстер» (1977), «Грузовик» (1977).

Депардье некоторое время работал в авангардистском театре «Кафе де ля Гар» («Кафе у вокзала»), где тогда выступали будущие знаменитости Девэр, Миу-Миу, Колюш, Рюфюс и другие. Особенно сближается он с Патриком Девэром. Вместе с ним и Миу-Миу Депардье снялся в 1973 году в нашумевшей картине Бертрана Блие «Вальсирующие». Фильм рассказывал о нескольких месяцах в жизни двух друзей из пригорода Тулузы. О своей роли Жерар Депардье говорил еще в ходе съемок: «Это прекрасная роль. Я сразу вошел в нее целиком, играя парня, который никоим образом не хочет жить скучно. Ему охота познать как можно больше эмоций и жить со скоростью сто километров в час. Но, чтобы удовлетворить подобную жажду, приходится нарушать законы и взламывать созданные обществом табу».

Рецензии на фильм были противоречивыми. Старый критик Жан де Баронсели писал в вечерней «Монд»: «Мало сказать, чем обязан фильм актерам, Жерару Депардье в особенности. Природная сила этого здоровяка с разбитым носом ярко проявляется на экране. Он умеет одним взглядом, одним жестом выразить всю хрупкость персонажа Жан-Клода».

После «Вальсирующих» Депардье активно предлагали роли симпатичных подонков. Но ему не хотелось становиться актером одного амплуа. Поэтому Жерар играет молодого боксера в картине Сотэ «Венсан, Франсуа, Поль и другие» (1974), вожака итальянских крестьян в «1900» («Двадцатый век») (1975) Бертолуччи, безработного инженера в «Последней женщине» (1975) Феррери, врача Берга, затравленного врачебной мафией, в фильме Руффио «Семь смертей по одному рецепту» (1975).

Депардье знакомится с режиссером Андре Тешине. В его фильме «Барокко» (1976) Жерар создал два разных мужских характера – слабовольного неудачника и зловещего убийцу. Действие разворачивается на фоне романтической любви. Жерар составил гармоничный дуэт с восходящей звездой французского кино Изабель Аджани.

В конце 1970-х Депардье успешно снимается в картинах «Скажите ей, что я ее люблю» (1978), «Сахар» (1979) Руффио (за роли в этих фильмах Депардье был номинирован на премию «Сезар»), а также в получившем «Оскар» фильме «Приготовьте носовые платки» (1979) Бертрана Блие.

Жерар теперь нарасхват. Элизабет взяла на себя все заботы по воспитанию детей и содержанию дома в Буживале, где они поселились. Депардье может всецело отдаться любимому делу.

Морис Пиала дает ему очень разные, но интересные роли – «Пулу» (1980), где он играет «симпатичного» подонка, привлекательного для женщины из буржуазной среды своими мужскими достоинствами и которая ради него бросает свой налаженный быт и мужа, затем в картине «Полиция» (1985), где герой Депардье, честный полицейский, становится жертвой любви к проститутке-наркоманке.

«Никто не знает, что такое талант, но, наверное, он у меня действительно есть, – рассуждает Жерар Депардье. – По крайней мере я уверен: человеку с талантом жить куда интереснее, небанальнее. Я до сих пор гляжу на вещи с точки зрения непослушного, любопытного ребенка, который все время подслушивает и подглядывает. По моему разумению, талант – как раз умение подглядывать и подслушивать…»

В 1980 году выходит картина Алена Рене «Мой американский дядюшка». Депардье создал образ напуганного, жалкого молодого инженера Жана, к тому же не встречающего понимания со стороны жены. «Главное, – отмечал Депардье, – было оставаться не столько естественным, сколько достоверным. Нет ничего труднее, как играть роль переживающего стресс парня, не выглядя таковым. Играть таких повседневных героев – для меня самое трудное».

Постепенно происходит поворот Жерара Депардье в сторону авторского психологического кино. У Франсуа Трюффо он снялся в «Последнем метро» (1980) и «Соседке» (1981).

Фильм «Последнее метро» получил несколько «Сезаров». Депардье сыграл в нем роль молодого актера Бернара Гранже, в которого влюбляется актриса Марион Штейнер (Катрин Денев). Как писал Пол Шутков в своей книге о Депардье, «электрический ток, идущий от Катрин к Жерару, делал фильм Трюффо одним из лучших у него». Не случайно за эту роль Депардье получил своего первого «Сезара». Наконец-то критики признали выдающийся талант актера.

Катрин Денев сказала о своем партнере немало теплых слов: «Жерар Депардье – само благородство во время работы. У него всегда ровное настроение, он помогает не только партнерам, но и техническому составу. Он любит рисковать. Гранже очень похож на Жерара».

Их отношения с Катрин Денев закрепятся в фильмах «Я вас люблю» (1980), «Выбор оружия» (1981), «Форт Саган» (1984).

Польский режиссер Анджей Вайда рассказывал, что впервые увидел Депардье в театре и подумал: вот актер, с которым он должен работать. "Я встречал многих актеров кино, но никогда не ощущал так остро эту потребность, – пояснил Вайда. – Из плохого актера можно сделать хорошего киноактера. Театр – это всегда хорошая проверка на правду. Услышав, как Депардье двадцать минут читает монолог, я подумал: с таким актером мне будет интересно работать. Он играл в пьесе Петера Хандке «Неблагоразумным людям грозит уничтожение». Я стал думать о том, какую роль мог бы ему предложить, и сказал: «Я могу тебе предложить самую лучшую – роль Дантона». И Жерар прекрасно сыграл этого деятеля Великой французской революции.

«Существует два Депардье, – говорит о себе актер. – Один из них артист, а другой – самый обыкновенный человек. Образы, которые я создаю на экране, находятся где-то посередине. Интересно, что я чувствую

себя наименее уютно, когда мне приходится играть героев, близких моему характеру, например, Дантона».

Дружба Депардье со сценаристом и режиссером Франсисом Вебером и актером Пьером Ришаром дает яркие комедии «Невезучие» (1982), "Папаши (1983) и «Беглецы» (1986). Только отъезд в США Вебера прерывает это содружество, столь много обещавшее для развития комедийного жанра во Франции.

В 1984 году Депардье принял предложение театрального режиссера Жака Лассаля участвовать в постановке знаменитой пьесы Мольера «Тартюф». На сцене страсбургского Национального театра Жерар играл не только самозванца, обманывающего своего благодетеля и стремящегося соблазнить его жену. Он красив, красноречив и вполне может увлечь Эльмиру. Это романтик в личине борца за «высокую мораль».

Депардье перенес спектакль на пленку. В готовой картине он значится как режиссер. «Я хотел, – говорил Жерар, – с помощью фильма проникнуть на сцену. Немного в духе Бергмана, где он снимал „Волшебную флейту“. Я хотел сделать фильм об актере, об актерах, которые играют пьесу».

В 1985 году Депардье принимает участие в музыкальном спектакле эстрадной певицы Барбары «Лили – моя страсть». Это история знаменитой певицы, у которой есть многочисленные поклонники (среди них Давид – Депардье). Спектакль, в котором Жерар исполнял две песни, пользовался огромным успехом. До лета 1986 года Депардье вместе с Барбарой гастролировал по Франции, Швейцарии, Бельгии, после чего вернулся в кино.

В философской притче Пиала «Под солнцем сатаны» (1987) Депардье изображает аббата Дониссана в его столкновении с дьявольским искушением. Жерар продолжает сниматься у Бертрана Блие – с блеском исполнил роль гомосексуалиста, совращающего благонамеренного семьянина в «Вечернем туалете» (1988).

«Что бы я ни делал, я делаю с удовольствием», – говорит Депардье. Он любит цитировать Огюста Родена, образ которого воплотил в фильме «Камилла Клодель» (1988) Бруно Ньюттена: «Человечество не станет счастливым, пока люди не почувствуют себя артистами в душе». У Депардье нет экранного имиджа. Он может с одинаковым артистическим блеском и безукоризненной достоверностью сыграть рецидивиста и мучимого угрызениями совести сельского священника, простодушного итальянского крестьянина и коварного, омерзительного Тартюфа.

В «Камилле Клодель» Жерар Депардье и Изабель Аджани сыграли любящих, но мучающих друг друга людей.

В 1989 году Депардье после долгих размышлений соглашается сыграть любимого героя французской литературы Сирано де Бержерака. Жерар не привык читать александрийский стих, ему надо было осваивать его. Но, как говорил о нем режиссер Жан-Поль Раппено, обладая потрясающим инстинктом, актер быстро ухватил то, к чему стремился постановщик. А Жерар Депардье заметил: «Я горжусь, что француз, когда смотрю „Сирано“. Фильм несет на себе отпечаток этой любви его создателей, заражает своим романтическим пафосом».

«Сирано де Бержерак» вышел на экраны Франции 28 марта 1990 года. Критика не скупилась на комплименты. Фильм получил восемь «Сезаров», в США завоевал приз нью-йоркских кинокритиков «Золотой глобус» и стал уверенно лидировать среди номинантов на премию «Оскар». За минувшее десятилетие Депардье снялся почти в двадцати картинах, и ни одна из них не была лично для него провальной. Французы признали его лучшим актером 1980-х. Все складывалось как нельзя лучше, он спокойно отправился сниматься в новом фильме режиссера Жерара Лозье «Мой папа – герой». Но тут неожиданно разразился громкий скандал.

Сотрудник журнала «Нейшнл эсквайер» разыскал интервью, которое в 1978 году Депардье дал журналу «Фильм коммент». Жерар, вспоминая о своем трудном детстве, заметил, что уже девяти лет принял участие в изнасиловании девушки.

После опубликования «скандальной фразы» из старого интервью в американской прессе появляются заголовки типа – «Бывший насильник не может быть удостоен „Оскара“». Тщетно Депардье заявлял о своей невиновности, о том, что его слова не так истолкованы. Лучшим актером был признан Айронс, а лучшим зарубежным фильмом – «Путешествие надежды».

Сразу после картины «Мой отец – герой» Лозье Депардье приступает к картине Алена Корно «Все утра мира» по одноименному роману Паскаля Киньяра. Жерару нравиться играть исторических персонажей. «Только очень важно не стараться походить на них внешне, не создавать „исторически точный образ“», – замечает актер.

Фильм «Все утра мира» рассказывал о жизни знаменитого музыканта Марене Марэ, жившего на рубеже XVI и XVII веков, исполнителе на виоле-де-гамба (молодого музыканта играл сын Жерара Депардье – Гийом).

В 1990 году Депардье отправился к Питеру Уиру, снимавшему «Зеленая карточка» («Вид на жительство»). Сценарий заинтересовал Жерара жизненностью ситуации. Его герой, молодой французский композитор, чтобы получить вид на жительство в Америке, вынужден заключить фиктивный брак с молодой и привлекательной, но ужасно практичной женщиной (Энди Макдауэл). Однако вскоре он понимает, что ему нужна она, а не «зеленая карточка».

Фильм имел шумный успех. Французский акцент Депардье очаровал его старых поклонниц. Он играл романтика, восторженную натуру художника, выгодно оттеняя практицизм молодой женщины. Нью-йоркские критики присудили ему «Золотой глобус».

В 1996 году другой американский режиссер Джуисон снял Жерара в фантастической комедии «Богус» вместе со знаменитой негритянкой Вупи Голдберг. Эта семейная картина также пользовалась большим успехом у зрителей.

Депардье был произведен в чин рыцаря ордена Почетного легиона. Награду актеру вручал президент Ширак.

Жерар все больше времени отдавал виноделию. Всегда любивший вино, свой первый шаг на этом поприще он сделал вначале 1990-х годов, купив в Анжу имение «Тинье». 50 гектаров виноградников ежегодно дают ему 250 тысяч бутылок белого, красного и розового вина, ныне они

продаются по всему свету, во всех ресторанах сети «Планета Голливуд».

Любопытно, что при этом он явно стал отдавать предпочтение костюмным фильмам, экранизациям. В картине американского режиссера Рэндела Уоллеса «Человек в железной маске» Депардье сыграл роль Портоса. Затем последовала еще одна лента по роману Дюма – «Граф Монте-Кристо», где он появился в образе сорокалетнего Эдмона Дантеса, то есть мстителя, а молодого Дантеса, то есть жертву подлости, сыграл его сын Гийом.

«Мои интересы, – утверждает Жерар, – по большей части человеческие, а не материальные».

Очарованный индийским кинорежиссером Сатьяджитом Реем, Депардье участвует в постановке одного из его фильмов. Заинтересовавшись работами английского актера и режиссера Кеннета Брана, он покупает права на видео и сам дублирует его «Генриха V». Большой почитатель творчества Джона Кассаветеса, Жерар организует во Франции ретроспективу этого голливудского режиссера и финансирует кинематографический проект его сына Ника.

Жерар Депардье стал акционером «Ашетт Премьер». Его собственная кинокомпания «Д.Д. Продюсьон» приобрела особняк в стиле Директории в Париже.

Депардье работает на всех фронтах. Он обожает скорость. Его любимое средство передвижения – мощный мотоцикл. Появление на публике в пьяном виде становится для него нормой. 18 мая 1998 года Депардье неподалеку от Парижа попал в аварию. Актер отделался трещинами в бедренной кости и травмой колена. Полиция сообщила, что он был на волосок от смерти. Прежде чем отправиться на съемки самого дорогостоящего в истории французского кино фильма «Астерикс», Жерар выпил 12 стаканов вина! Но по дороге он не справился с управлением и его мотоцикл занесло. Депардье провел в больнице несколько недель.

Увы, но он расстался с женой. Это случилось после того, как Элизабет обнаружила в кармане его брюк листок, заполненный детскими буквами: «Милый папочка, мама сказала, что ты знаком с Дедом Морозом. Пожалуйста, попроси у него для меня олененка. Твоя Роксана».

Жерар признался, что несколько лет встречался с темнокожей манекенщицей Карин Сила, у них подрастает дочь Роксана. Правда, они уже расстались, так как Карин влюбилась в актера Венсена Переса.

Элизабет раньше терпела измены мужа ради детей. Теперь же дети выросли. Жюли Депардье закончила учебу на психологическом факультете университета. Но не отказывалась и от актерской карьеры. Гийом также играл в кино и на телевидении.

После развода с Элизабет судьба снова свела Депардье с одной из самых красивых женщин Парижа – Кароль Буке. Она оставила мужа и вместе с сыном переехала к Жерару.

Жерару Депардье оказалось мало трех—пяти фильмов в год, телесериалов, бьющих рекорды популярности, продюсирования, торговли нефтью, производства анжуйского вина. Чтобы найти еще один выход своей энергии, Жерар Депардье после тринадцатилетнего отсутствия вновь появился на сцене. Парижские театралы увидели своего любимца в исторической драме Жака Аттали «Врата неба». Великий Депардье играл

великого императора Священной Римской империи Карла V.

В 2000 году Жерар осуществил грандиозный проект. Кеннет Брана в роли российского царя Александра I, Кристиан Клавье в роли Наполеона, Джон Малкович – Талейрана и прекрасная Изабелла Росселлини – Жозефины – такой звездный состав собрался в четырехсерийном телефильме «Наполеон», над которым работали итальянское, французское и испанское государственное телевидение. Соглашение о его съемках подписал в Риме в РАИ-ТВ (Итальянское радиотелевидение) Жерар Депардье.

Сам знаменитый француз и автор этого проекта сыграл в новом телесериале, рассказывающем о жизни «великого корсиканца», Жозефа Фуше, трижды занимавшего при Наполеоне пост министра полиции. Депардье ничуть не жалеет, что не он исполняет главную роль в фильме: «У меня неподходящая фигура, – отшучивается артист. И при этом добавляет. – Я и так все время буду ощущать присутствие Наполеона на съемках, а затем „отыграюсь“ в роли Юлия Цезаря в новом телефильме, также совместно с РАИ».

А вот какую характеристику сам Депардье дает герою фильма: «Бонапарт был воплощением энергии и гения, семьи и страсти, роскоши и простоты, богатства и нищеты, солдата и генерала, покорителя женщин, ими же и покоренного. Это была сама История и трагедия». При этом Жерар не без скромности заявляет, что с Наполеоном его сближают такие качества, он не глуп, не холоден, и в его душе есть «средиземноморский дух, а не трагичность».

Актер объясняет, почему он решил создать образ императора французов именно на телевидении. «Кинематограф сегодня болен. Не следует строить иллюзий, что у него крепкие позиции. И во Франции ситуация непростая: в год выпускается 200 картин, до проката доходят 80, и то нельзя сказать, что успех им обеспечен. Кино сегодня делают на телевидении. Но это не означает, что я отказываюсь от борьбы за большой экран».

Неугомонный француз снимается в Риме в фильме Этторе Сколы «Нечестная конкуренция» Скромный Жерар уходит от просьбы рассказать о его аудиенции у папы римского: «Вера и религия – это моя частная жизнь, а потому я предпочитаю не говорить о них».

Чрезмерное потребление никотина, булимия, ожирение вкупе с алкоголизмом – все это едва не привело к трагическому исходу. После обследования Депардье сделали операцию по коронарному шунтированию. Она длилась шесть часов и прошла успешно. Тревожный звонок заставил Жерара на время сбросить скорость, но только на время.

Жерар Депардье – страстный поклонник творчества русского композитора Игоря Стравинского. В неаполитанском театре «Сан-Карло» он приступает к репетициям оперы-оратории Стравинского «Царь Эдип» на тексты Жака Кокто. Ранее Депардье уже принимал участие в музыкальной сказке «История солдата» Стравинского вместе с сыном и спутницей Кароль Буке.

«Вряд ли я смогу объяснить, чем мне нравится какая-то роль, – говорит о своих предпочтениях Жерар Депардье. – Интуиция подсказывает: а вот и образ для тебя, голубчик. Никому бы в голову не пришло

спрашивать у Моцарта, почему он сочинил именно эту музыку. Нет у меня никаких методов игры. Когда я голоден – ем, когда испытываю жажду – пью, а не иду наперекор желаниям. В своих персонажах ничего специально не ищу. Просто погружаюсь в них. Как Бельмондо или Габен».

СТРИП МЭРИЛ
(р. 1949)

Американская актриса. Снималась в фильмах: «Охотник на оленей», «Крамер против Крамера» (премия «Оскар»), «Женщина французского лейтенанта», «Выбор Софи» (премия «Оскар»), «Из Африки», «Чертополох», «Крик во тьме», «Дьяволица», «Мосты округа Мэдисон», «Истинная ценность».

Мэри Луиза Стрип родилась 22 июня 1949 года в городе Саммит, штат Нью-Джерси. Она училась в школе Вассара. В то время Стрип хотелось только одного – чтобы родители ею гордились. Она перекрасилась в блондинку, стала носить контактные линзы вместо очков и записалась в школьный театр. «Я была очень робкой, но на сцене моя робость пропадала. Я быстро поняла, что как только начинаешь говорить слова, написанные другими людьми, жить становится намного легче». Мэрил училась также пению. Преподаватель считал, что она очень одаренная, и поэтому занимался с ней бесплатно.

Стрип решила стать актрисой. Она окончила Йельский университет и Йельскую драматическую школу.

Рождество 1975 года останется в ее памяти навсегда. Именно тогда директор публичного театра в Нью-Йорке Джозеф Папп позвонил ей и спросил: «Нет ли у вас желания сыграть фанатичную монашенку?» Мэрил не раздумывала, и театр на Бродвее предложил ей фазу две роли для шекспировского фестиваля. В «Генрихе V» она должна была играть Катарину, а в пьесе «Око за око» – монахиню Изабеллу.

Дебютантка сразу влюбилась в исполнителя шекспировского Ангела, Джона Кейзела. На сцене он чаще всего появлялся в дуэте со своим другом – Аль Пачино.

Вскоре Мэрил переехала к Джону. Осенью им пришлось ненадолго расстаться. Мэрил снималась в фильме Фреди Циннемана «Джулия» (1977). А потом было счастливое Рождество, на этот раз вдвоем.

Роберт де Ниро, который видел Мэрил в театре, предложил режиссеру Майклу Чимино посмотреть ее для фильма о вьетнамской войне «Охотник на оленей». Чимино предложил роли не только Мэрил, но и Джону. Актеры с восторгом согласились. «Они выглядели такими счастливыми, да они и были очень счастливы, казалось, они способны перевернуть мир», – вспоминал об этом времени Аль Пачино.

Но счастье было недолгим. У Джона Кейзела обнаружили рак костной ткани. Они все-таки снялись в своем единственном совместном фильме. «Охотник на оленей» полон отчаяния и безысходной печали, трагедии солдата, воевавшего во Вьетнаме, и неизлечимого больного актера слились в одно целое.

«Охотник на оленей» получил четыре «Оскара». Стрип была удостоена премии Национального общества кинокритиков «Лучшей актрисе

второго плана».

Мэрил использовала все возможности, стараясь отвлечь Джона от роковой неизбежности. Она искала новые пьесы, вместе они проводили вечера, читая его любимые книги, предаваясь воспоминаниям или совершая прогулки.

Стрип продолжала съемки. Еще до болезни Джона она подписала договор об участии в телефильме «Холокост». На два с половиной месяца ей пришлось покинуть Джона. За роль в этой ленте Мэрил получила высшую телевизионную премию «Эмми».

Мэрил была уверена, что спасет Джона. Она переехала к нему в больницу, став заботливой сиделкой и последним утешением. Но Джон Кейзел был обречен. Он умер 23 марта 1978 года в возрасте 42 лет. Его смерть совершенно опустошила Мэрил.

Параллельно с работой в фильме Вуди Аллена «Манхэттен» Мэрил Стрип искала себе новую квартиру. После долгих и тщетных поисков Дон Гаммер, друг брата Мэрил, предложил ей свою мастерскую. Сам он какое-то время собирался провести в Европе. Гаммер, слывший безумным эгоистом, занимался деревянной и металлической скульптурой.

По возвращении он предложил Мэрил остаться у него… 14 ноября 1979 года на свет появился их первый сын – Генри, который в корне изменил жизнь самой Мэрил. Она стала яростным борцом за экологическую чистую среду обитания и непримиримой противницей ядерного оружия, а когда Гарвардский университет почтил ее титулом женщины года, в своей речи она обвинила профессоров и студентов во фривольном отношении к женщинам.

Подлинным экранным триумфом стала для актрисы роль Джоанны в фильме Роберта Бентона «Крамер против Крамера» (1979). В свое время в театре она сыграла ибсеновскую Нору. И теперь в созданном образе актриса подчеркнула некоторые черты, свойственные героине норвежского классика. Роль Мэрил Стрип была трудной прежде всего потому, что ее Джоанне отводилось очень немного экранного времени, ибо основное внимание авторами фильма было отдано Дастину Хофману, игравшему отца Билла. К тому же она хорошо понимала всю невыигрышность позиции своего персонажа – матери, бросившей ребенка. Но молодая актриса пошла на риск и победила. «Оскар» – премия американской киноакадемии за лучшую роль второго плана – был справедливой наградой за мастерство. Мэрил Стрип утвердила себя в кино.

На съемках «Крамера…» Мэрил ужасно ругалась с Дастином Хофманом. Она все время была в напряжении, нервничала. Он обзывал ее «актерской машиной» и говорил, что акулу называют «машиной убийств», а Мэрил можно назвать «машиной лицедейства».

Со времени «Крамера…» она окончательно поняла, что кино – не просто искусство, но еще и индустрия, в которой все подчинено законам коммерции.

После «Охотника за оленями», «Холокоста» и «Крамера против Крамера» Мэрил, неожиданно для себя, попала в число драматических актрис. И когда в 1981 году Карел Рейс решил ставить «Женщину французского лейтенанта» по одноименному роману Джона Фаулза, ее пригласили на главную роль. Игра Стрип придала фильму ту

многозначность трактовки, которая ощущалась и в романе. Джереми Айронс, который стал ее партнером в фильме, в первый момент был напуган одержимостью, с которой Стрип подходила к каждой сцене. «Она вгрызается в вас и не отпускает до тех пор, пока проблема не решена», – жаловался он репортерам, но постепенно все же научился уважать ее подход к роли и нашел в нем много полезного для себя.

«У меня остались восхитительные воспоминания об этой роли, – говорит актриса. – Удивительно романтичная история, полная страсти, гениальный роман Фаулза, прекрасная адаптация Пинтера, отличная режиссура Карела Рейша. Но вторая роль – современной актрисы, которая играет романтичную героиню, далась мне с трудом, и я полагаю, что не смогла найти в ней изюминку, понять ее душу».

Второго «Оскара» Мэрил получила за исполнение главной женской роли в экранизации антифашистского романа Уильяма Стайрона «Выбор Софи» (1982). Мэрил Стрип буквально заставила режиссера Алана Пакулу дать ей роль, о чем ему потом не пришлось пожалеть. И если для «Женщины французского лейтенанта» ей нужно было овладеть английским произношением, весьма отличающимся от американского, то здесь пришлось учиться говорить с польским акцентом. Пакула хотел было взять чешскую актрису, Стрип же говорила ему, что может лучше понять Софи, потому что у нее самой двое детей.

Здесь ей снова пришлось играть две роли, но уже не разных женщин, а одну – в столь различные периоды ее жизни.

«Что ты знаешь о концлагерях, ты, Натан Ландау?!» – этот крик Софи Завистовской, прошедшей через ад Освенцима, обращен не только к человеку, которому она обязана жизнью, но и к миллионам других американцев. В фильме есть страшный эпизод, объясняющий ее ярость. Гитлеровец заставляет женщину решать, кто из двоих детей – сын или дочь – должен пойти в камеру смерти. Трагическое лицо актрисы, играющей мать, поставленную перед столь ужасным выбором, надолго остается в памяти.

Наконец, еще одна, принципиально важная для актрисы роль. Еще в 1980 году она заинтересовалась историей профсоюзной активистки Карен Силквуд, стремившейся предать гласности угрозу радиоактивности на предприятии, где она работала, и погибшей при невыясненных обстоятельствах. Через три года фильм о ней поставил Майк Николс, с которым Стрип работала еще в театре.

Участие в картине «Силквуд» (1983), вызвавшей недовольство официальных кругов США и средств массовой информации, было актом гражданского мужества. В 1984 году она получила «премию за лидерство» в движении американских киноактеров против ядерных вооружений. Ее шею украсил изящный серебряный медальон в форме вопросительного знака.

Следующим этапом для актрисы стали фильмы о любви. В картине «Влюбленные» (1984) Улу Гросбарда она прекрасно показала, как тривиальный любовный адюльтер перерастает в большое, настоящее человеческое чувство. В «Ревности» (1985) Майкла Николса Мэрил сыграла реальную женщину – Нору Эфрон. Фильм поставлен по ее книге, где автор рассказывает историю краха своего брака с Карлом Бернстайном – одним

из двух журналистов, распутавших «уотергейтское дело». «Фильм о том, как трудно, живя в большом городе, любить кого-либо», – сказал режиссер. Но любить трудно и за его пределами, даже там, где вокруг никого нет, – всей своей игрой утверждает Стрип в фильме Сиднея Поллака «Из Африки», получившем «Оскара» как лучший фильм 1985 года.

Из современной Америки действие здесь перенесено на черный континент начала десятых годов XX века. После окончания работы над фильмом режиссер специально отмечал удивительную работоспособность и выдержку актрисы. 101 день в очень трудных условиях, при тропической жаре шли съемки в Африке. Из них Мэрил снималась 99. Все падали от усталости и в конце концов заболели. Но не она.

Сцену приезда героини на африканскую ферму и ее знакомство с длинным рядом слуг снимали панорамой, одним куском. Стрип провела весь эпизод на самом высоком уровне. Но как только Поллак крикнул: «Снято!» – Мэрил закричала, чтобы ей оголили спину. Костюмерша разрезала на ней платье, и оттуда выпало огромное насекомое. Оно ползало по ней все это время, но Мэрил нашла в себе силы не прерывать творческий процесс. После этого режиссер заявил, что еще ни разу не сталкивался с подобным самообладанием перед камерой.

Американские критики никогда не сомневались в исключительных актерских способностях Мэрил Стрип, но они привыкли видеть ее в трагических ролях. Все изменилось, когда на экраны вышел фильм Николса «Оскомина» (1985) – семейная драма с элементами комедии и мелодрамы, где актриса впервые играла с Джеком Николсоном. Мэрил досталась великолепная роль Рейчел – женщины, побывавшей замужем, имевшей любовников, неоднократно преданной ими, вновь влюбившейся и вновь – уже в беременном состоянии – узнавшей, что муж изменяет ей…

Мэрил никогда не умела довольствоваться достигнутым. Она уже рвалась к другим ролям и иным героиням. Такая возможность представилась, когда известный бразильский режиссер Эктор Бабенко пригласил ее в свой американский фильм «Чертополох» (1987). Роль у актрисы не главная, ибо на первом плане – прекрасный актер Джек Николсон. И в то же время для исполнительницы – этапная. Отвратительной она на экране еще ни разу не была, хотя уже в «Выборе Софи» продемонстрировала удивительную способность резко менять свой внешний облик.

«Хелен – одно из самых великих перевоплощений Мэрил», – сказал Джек Николсон. Запоминающаяся сцена смерти героини потребовала нескольких дублей. В интервалах между ними Мэрил лежала все так же неподвижно. «Что с ней?» – испуганно прошептал режиссеру оператор. Но Бабенко продолжал съемку. Когда она кончилась, женщина не шелохнулась. Только минут через десять она начала выходить из того почти коматозного состояния, в которое она сознательно себя погрузила. «Ну и ну! – изумился режиссер. – Вот это актриса!»

То же самое с полным правом могли воскликнуть члены жюри Каннского фестиваля во время показа там следующего фильма с участием Стрип – «Крик во тьме» (1988), за роль в котором ей был присужден титул лучшей актрисы. История, рассказанная Фредом Скепси, действительно произошла в Австралии в 1980 году. Актриса играла здесь мать,

осужденную за убийство собственного грудного ребенка, пропавшего во время путешествия в горы. Через восемь лет, в свете открывшихся новых обстоятельств Линду оправдывают…

В тот год Мэрил Стрип впервые попала на Каннский фестиваль. Ей предложили восьмерых телохранителей, но она отказалась, о чем вскоре пожалела: «Эти крики, кордон, толпы людей… Все время думаешь только об одном: что где-то прячется чокнутый снайпер. Обратной стороной славы всегда был и остается страх…»

Известно, что Мэрил Стрип одна из любимейших актрис Роберта де Ниро. Он преклоняется перед ее талантом и ценит ее как человека. «Она – великий комик, – заметил Боб. – Она прекрасна, в ней полно шарма. Обычно женщина в кино основное внимание обращает на то, как она выглядит, то есть ее ведет как бы ее красота. А Мэрил вроде как идет другим путем, и потому она потрясает. Звезды тридцатых годов зачастую имели больше обаяния, чем просто красота. Вот такая и Мэрил. Она настоящая актриса».

В 1989 году актриса снялась у Сьюзен Сейдельман в экранизации известной книги английской писательницы Фей Уолдон «Дьяволица». Затем появляется еще в двух комедиях. «Открытки с края бездны» (1990) Николса и «Смерть ей к лицу» (1992) Земекиса Мэрил сказала в одном из интервью. «Я слишком приучила публику к появлению в драмах. Теперь ей будет трудно воспринять меня не всерьез». Однако ее опасения оказались напрасными.

Не расстается Мэрил и с активной общественной деятельностью. Одержав победу в борьбе против гонки ядерных вооружений, актриса возглавила движение за уменьшение количества нитратов в пище. Стрип лично обратилась в Белый дом с просьбой поддержать эту акцию. «Я хочу ходить в магазин со спокойной совестью, – заявила она, – не боясь, что моим и чужим детям удобрения угрожают опасностью заболеть раком».

Талантливая женщина всегда помнит о своем гражданском и творческом долге перед людьми. "Великий дар проникновения в чужое "я" дан актерам, – говорит она. – Поэтому именно они способны налаживать связь между сердцами. Кинематограф вытаскивает меня из повседневной жизни в нечто неизмеримо большее и значительное. В человечность. Это главное в моем творчестве, то, чего я добивалась в прошлом и чего хочу добиваться в будущем своими экранными ролями".

Актриса считает несменяемый образ-маску проявлением непрофессионализма, а потому стремится к максимальному разнообразию характеров своих персонажей. Мэрил Стрип всегда ищет чего-то нового, неизведанного. Она снимается в захватывающей приключенческой ленте «Дикая река». Перед съемками – четыре месяца интенсивной гимнастики, плюс – курс йоги и драконовский режим питания. Кроме того, Стрип занималась греблей, плаванием. За две недели до начала съемок – поход на плоту по бурному фарватеру не сценарной, а реальной реки – порожистой, своенравной. Большинство трюков в этом фильме Мэрил выполняет сама. «Мне хотелось сняться в боевике, чтобы произвести впечатление на моих детей. К тому же мне исполнилось 44 года: сейчас или никогда. Я старалась не зря – обычно дети не смотрят моих фильмов, а этот досмотрели до конца. И остались довольны!»

На премьере картины она «отметилась» на Аллее славы: оставила отпечатки своих ладоней возле кинотеатра.

В 1995 году она сыграла в фильмах «До и после» Б. Шредера и «Мосты округа Мэдисон» К. Иствуда «Мосты…» пользовались успехом во многом благодаря редкому взаимопониманию между режиссером Клинтом Иствудом и Мэрил Стрип.

В следующей картине, «Комната Марвина» (1996), которую продюсировал Роберт де Ниро, Стрип сыграла сестру, у которой двое детей. Так она стала экранной мамой Леонардо Ди Каприо.

В картине «Истинная ценность» Мэрил Стрип сыграла роль умирающей матери. Впервые увидев себя на экране в этом образе, актриса испытала странные чувства. «Я увидела себя несчастной женщиной, у которой все по-настоящему плохо. Мне показалось, что все это происходит со мной в реальной жизни».

За пределами съемочной площадки Мэрил Стрип ведет спокойное, упорядоченное существование в своем уютном загородном доме в Коннектикуте, где у мужа большая студия. Обслуживающий персонал – лишь садовник и няня. У Мэрил четверо детей – два мальчика и две девочки. В своих интервью она не раз говорила о том, что не могла бы и мечтать о гармоническом сочетании семьи и работы в кино, если бы не муж Дон, которого она обожает. Он – главный советчик и помощник, как в житейских делах, так и в творческих вопросах.

В 1999 году Мэрил Стрип не получила «Оскара» за фильм «Истинная ценность» (1998), хотя многие считали, что она достойна этого. Но знаменитая актриса не расстроилась: номинирование на премию Американской киноакадемии – уже большая честь. Она не скрывает, что кино для нее – хобби. «…Я решила полностью и без остатка посвятить себя семье. Кто-то не верит, но я даже довольна, когда нет ролей. У меня четверо детей и я хочу быть им настоящей матерью. Я уже прошла середину жизни, и актерские заботы отошли на второй план, хотя, должна признаться, что, как бы ни хотела, приходится отрываться от семьи ради кинематографа».

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллаева З. Брандауэр: 29 августа 1998 года. – М.: Искусство кино, 1999,

Агишева Н. Инна Чурикова: В театре, в жизни и в кино. – М.: Театр, 1984, № 9.

Актеры зарубежного кино. Вып. 4. – М.: Искусство, 1968.

Актеры зарубежного кино. Вып. 12. – М.: Искусство, 1978.

Актеры советского кино. Сб. – М.: Искусство, 1971.

Алек Гиннес: «Смотреть на вещи шире…». – М.: За рубежом, 1989.

Алова Л.А., Боброва О.Б. Анна Маньяни и ее роли. – М.: ВТПО «Киноцентр», 1990.

Андрей Миронов. Сб. – М.: Искусство, 1991.

Арбенин А. Проклятие Гэри Купера. – М.: Караван историй, 1998, №7.

Асаркин А. Витторио Гассман. В кн.: Актеры зарубежного кино. Вып. 3. – М.: Искусство, 1966.

Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972.
Байен М. «Один шанс из двух» – на двоих! – М.: Экран и сцена, 1998, № 14.
Бардо Б. Инициалы Б.Б. – М.: Вагриус, 1997.
Бартошевич А. Лоренс Оливье. – М.: Театральная жизнь, 1990, № 5.
Бах С. Марлен Дитрих. Жизнь и легенда. – Смоленск: Русич, 1997.
Безелянский Ю.Н. Вера, надежда, любовь… – М.: Радуга, 1999.
Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. – СПб.: Академический проект, 1998.
Беленький И.В. Дастин Хофман. – М.: Искусство, 1988.
Беленький И.В. «Лишние люди» Дастина Хофмана. – М.: Искусство кино, 1986, № 2.
Белов В. Инна Чурикова, Глеб Панфилов: Десять лет спустя. – М.: Кинопарк, 2001, № 3.
Бельмондо: что скажут злые языки? – М.: За рубежом, 1996, № 45.
Беньяш Р.М. Павел Мочалов. – М.: Искусство, 1976.
Бергман И., Берджесс А. Моя жизнь. – М.: Радуга, 1988.
Бернар С. Моя жизнь. – М.: Радуга, 1991.
Богемский Г.Д. Актеры итальянского кино. – М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1986.
Богемский Г.Д. Сотворение легенды, или Памятник себе. – М.: Экран, 1993, № 11—12.
Бомко И. Из разговоров в репчасти «Ленкома». – М.: Театральная жизнь, 1995, № 4.
Бондаренко Н. Инна Чурикова: Экзамен сравнением. – М.: Экран и сцена, 1994, № 25.
Бордонов Ж. Мольер. – М.: Искусство, 1983.
Борисенко Л. Человек – вулкан. – М.: Советская культура, 1990, 6 января.
Брагинский А.В. Ален Делон на фоне «французского пейзажа». – М.: Театральная жизнь, 1991, № 17.
Брагинский А.В. Жан-Поль Бельмондо. – Ростов-на-Дону: Феникс,1998.
Брагинский А.В. Катрин Денев. – М.: Панорама, 2000.
Брагинский А.В. Непредсказуемый Делон. – М.: Мир звезд, 1992, №1.
Брунс А. «Великий старик» сэр Джон. – М.: Культура, 1994, 30апреля.
Булгаков М.А. Мольер. – М.: Молодая гвардия, 1962.
Бушуева С.К. Итальянский современный театр. – Л.: Искусство,1983.
Бушуева С.К. Моисеи. – Л.: Искусство, 1986.
Бушуева С.К. Тайна Анны Маньяни. – М.: Театральная жизнь, 1991,№ 10.
Бьяджи Э. Марчелло Мастроянни. – М.: Панорама, 1998.
Верник В. Мягкая сила. – М.: Неделя, 1993, № 11.
Визер Р. Софи Лорен остается секс-символом в 64 года. – М.: За рубежом, 1999, № 29.
Виккерс Х. Грета Гарбо и ее возлюбленные. – Смоленск: Русич,1997.
Виленкин В.Я. Воспоминания с комментариями. – М.: Искусство,1982.
Виленкин В.Я. Качалов. – М.: Искусство, 1976.
Вишневская И.Л. Артист Михаил Ульянов. – М.: Советская Россия,1987.
Владимирова З.В. Игорь Ильинский. – М.: Искусство, 1967.

Владимирцев В. «Навсегда!» – М.: Экран, 1995, № 8.
Владина К. Пол Скофилд: «А завтра будет другое…». – М.: Культура, 1992, № 4.
Воропаев В. Питер О'Тул: «Я нахожу выгоду интересной, а интерес полностью выгодным». – М.: Век, 1993, № 38.
Вульф В. Звезды трудной судьбы. – М.: Знание, 1997.
Гаевский В. Голос Марлен. – М.: Театральная жизнь, 1988, № 18.
Гене И.Ю. Тосиро Мифунэ. – М.: Искусство, 1974.
Гербер А.Е. Судьба и тема: Этюды об Инне Чуриковой. – М.: Искусство, 1985.
Городецкая А. Председатель со свидетелями. – М.: Театральная жизнь, 1997, № 9—10.
Горфункель Е.И. Иннокентий Смоктуновский. – М.: Искусство, 1990.
Грегори М.Г. Незабываемый Лоренс Оливье. – М.: За рубежом, 1989, № 36.
Дейч А.И. Франсуа-Жозеф Тальма. – М.: Искусство, 1973.
Де Латур В. Делон как Делон. – М.: Экран, № 1, 2, 4, 5, 7.
Демидова А.С. «А скажите, Иннокентий Михайлович…» – М.: Киноцентр, 1988.
Демин В. Роберт из ресторана «Трибека». – М.: Экран, 1993, № 9.
Денисов В. «Железная Кейт». – М.: Театральная жизнь, 1992, № 2.
Дзюбинская О. Актер Художественного театра. – М.: Театр, 1974, №9.
Д'Ивуар. Марлон Брандо: «Весь мир имитирует Станиславского!» – М.: Экран и сцена, 1997, № 22.
Дитрих Марлен. Азбука моей жизни. – М.: Вагриус, 1997.
Добротворский С. Лунный Пьеро Великого немого. – М.: Коммерсант-DAILY, 1995, № 186.
Долматовская Г.Е. Род Стайгер. – М.: Искусство, 1976.
Дрэгон М. Сэр людоед. – М.: Алфавит, 2001, № 20.
Дьяконов Ю. Трагедия русского артиста. Николай Рыбников: жизнь и творчество. – М.: Смена, 1992, № 10.
Дуган Э. Неприступный Роберт де Ниро. – М: ТЕРРА, 1997.
Дюрант В. Жизнь Греции. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997.
Евгений Леонов: Жизнь и роли. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
Жежеленко М. Питер О'Тул. В кн.: Актеры зарубежного кино. Вып. 12. – М.: Искусство, 1978.
Жезлова Н. Естественна, как сама природа. – М.: Культура и жизнь, 1988, № 8.
Збруев А. «Евгеша». – М.: Театральная жизнь, 1995, № 4.
Звезды немого кино. Сб. – М.: Искусство, 1968.
Звезды Голливуда (80—90-е годы). – М.: Искусство, 1995.
Звягинцева И. София Лорен. Нарушительница этикетов. – М.: Видео-АСС-премьер, 1995, № 25.
Звягинцева И. Элизабет Тейлор. Последняя богиня Голливуда. – М.: Видео-АСС-премьер, 1994, № 30.
Зингер Г.Р. Рашель. – М.: Искусство, 1980.
Зоркая Н. Коклен. В кн.: Труд актера. Вып. IV. – М.: Советская Россия, 1959.

Зюков Б.Б. Вера Холодная. – М.: Искусство, 1995.
Иванов А. Ни на чужбине, ни на родине: Мозжухин. Эмиграция. 20-е… – М.: Экран и сцена, 2000, № 48.
Иванова В. Продолжение «Начала». – М.: Смена, 1979, № 2.
Иванов-Смоленский Г. Клаус-Мария Брандауэр: «Вас убивают, говоря: „Я вас целую“». – М.: Литературная газета, 1991, № 14.
Илей К. Дастин Хофман – нетипичная звезда. – М.: За рубежом, 1997, № 2.
Истомин С.В. Самые знаменитые артисты России. – М.: Вече, 2000.
История зарубежного театра. В 4 тт. – М.: Просвещение, 1984.
Каллистов Д.М. Античный театр. – Л.: Искусство, 1970.
Калмыкова О. Депардье вошел в историю. – М.: Эхо планеты, 1999,№ 8.
Канин Г. Трейси и Хепберн. – М.: Искусство кино, 1994, № 5.
Кара С. Вкус правды. – Л.: Лениздат, 1979.
Караваев Д. Джентльмен и каннибал. – М.: Видео-АСС-премьер, 1994, № 21.
Карасек Х. Марлен Дитрих – живая легенда. – М.: За рубежом, 1991, № 21.
Караулов А. Беспартийный актер. – М.: Театральная жизнь, 1990, №21.
Караченцов Н., Райкина М. Милый повеса с грустными глазами. – М.: 1991, № 3.
Карцева Е.Н. Берт Ланкастер. – М.: Искусство, 1983.
Карцева Е.Н. Бетт Дэвис. – М.: Искусство, 1967.
Карцева Е.Н. Марлон Брандо, бросающий вызов. – М.: Видео-АСС-премьер, 1994, № 24.
Карцева Е.Н. Роберт де Ниро. – М.: Видео-АСС-премьер, 1995, № 27.
Карцева Е.Н. Сердца трех. – М.: Видео-АСС-премьер, 1994, № 24.
Карцева Е.Н. Аль Пачино. До и после «завязки». – М.: Видео-АСС-премьер. 1995, № 28.
Карцева Е.Н. Спенсер Трейси. – М.: Искусство, 1970.
Кедзихо Т. Джельсомину любили все. – М.: Экран и сцена, 1994, № 11—12.
Келли К. Элизабет Тейлор. – Смоленск: Русич, 1998.
Кинословарь. – М.: Искусство, 1986.
Клаус-Мария Брандауэр: «Съемки – это битва». – М.: За рубежом, 1995, № 14.
Клифа Т. София Лорен, агрессивная и уязвимая примадонна. – М.: Экран и сцена, 1997, № 36.
Клюев В. Моисеи. В кн.: Труд актера. Вып. IV. – М.: Советская Россия, 1959.
Ковалев Ю.В. Джон Гилгуд и английский театр. В кн.: Д.А. Гилгуд. На сцене и за кулисами. – Л.: Искусство, 1969.
Ковалев Ю.В. Пол Скофилд. – Л.: Искусство, 1970.
Коваленко Ю. Высокий блондин, в котором спит Че Гевара. – М.: Известия, 1994, № 18.
Комеди Франсез. Сб. – Л.: Искусство, 1980.
Компаниченко Г. С открытым забралом. – М.: Экран, 1995, № 1.
Компаниченко Г. Мерил Стрип. Пережить свой ад. – М.: Видео-АСС-премьер, 1996, № 31.

Коттрел Дж. Лоренс Оливье. – М.: Радуга, 1985.
Краснова Г.В. Легенда XX века. В кн.: Марлен Дитрих. Азбука моей жизни. – М.: Вагриус, 1997.
Краснова Г.В. Роми Шнайдер. – М.: Искусство, 1993.
Кугель А.Р. Театральные портреты. – М.: Искусство, 1967.
Кудрявцев Е. 500 фильмов. – М.: ИКПА, 1991.
Лебовски Х. Барышня и хулиган. – М.: Караван историй, 1999, № 9.
Леонтьевский Н. Три приезда Сары Бернар в Россию. – М.: Театр, 1970, № 2.
Лындина Э. На-зи-мо-ва!.. – М.: Экран, 1994, № 10.
Маген Ж.М., Маген А. Шекспир. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
Максимова В. С вечностью наедине. К 70-летию М.А. Ульянова. – М.: Театральная жизнь, 1997, № 9—10.
Манже К. Жерар Депардье – «дядюшка миллиард». – М.: За рубежом, 1997, № 12.
Мерил Стрип. Фотоальбом с комментариями. – М.: Экран и сцена, 1998, № 40.
Месхи Н. Кино и вино от Депардье. – М.: Видео-АСС-премьер, 1994,№ 24.
Метелина Е., Никулина М. М. Ульянов. – М.: Киномеханик, 1987, №10.
Милосердова Н. Фаина Раневская. – М.: Киномеханик, 1986.
Минц Н.В. Эдмунд Кин. – М.: Искусство, 1957.
Минченок Д. Марлен, грешный ангел. – М.: IMPERIAL, 1995, № 32.
Миронова В. Бербедж Ричард. В кн.: «Театральный календарь. 1992». – Л.: Искусство, 1991.
Михаэльсен С. Марлон Брандо – звезда на закате. – М.: За рубежом, 1992, № 22.
Мордюкова Н. Не плачь, казачка. – М.: Олимп; Смоленск: Русич.
Мосина Е. Жан Маре. Две ипостаси. – М.: Экран, 1991, № 18.
Мочалова Л.Г. Генри Ирвинг. – М.: Искусство, 1982.
«Мужчина и женщина»: мужчина. – М.: Видео-АСС-премьер, 1994, №22.
Мусина М. Обреченные. Ален Делон и Роми Шнайдер. – М.: Караван историй, 1999, № 2.
Мышкина А. Искушение Одри Хепберн. – М.: Караван историй, 1999,№ 5.
Мягкова И. Гастрольный бум. – М.: Театральная жизнь, 1988, № 7,9.
Назаров А. Линия Пачино. – М.: Эхо планеты, 1996, № 42.
Никифорова В. Король в Нью-Йорке. – М.: Московский наблюдатель, № 3—4, 1997.
Николаевич С. Роми Шнайдер: лицо и судьба. – М.: Театральная жизнь, 1990, № 24.
Нильсен А. Безмолвная муза. – М.: Искусство, 1971.
Новикова Л. Экзамен, который не кончается. – М.: Театральная жизнь, 1991, № 22.
Новикова Л. Голос во вселенной. – М.: Театральная жизнь, 2000, №7.
Носова В.В. Комиссаржевская. – М.: Молодая гвардия, 1964.
Образцова А.Г. Современная английская сцена (на рубеже 70-х). – М.: Наука, 1977.
Одри. Самая прекрасная леди. – М.: За рубежом, 1993, № 6.

О Раневской. Сб. – М.: Искусство, 1988.
Орлова М. «Это катастрофа! Я вас люблю!» – М.: Смена, 1998, № 2.
Орфей ушел. Прощание с Жаном Маре. – М.: Экран и сцена, 1998, №45.
Осипов А.А. Актеры французского кино. – М.: ВТПО «Киноцентр»,1991.
Павлючик Л. Нонна Мордюкова: «Будешь падать – держись за землю». – М.: Искусство кино, 1994, № 6.
Раззаков Ф.И. Актеры всех поколений. – М.: ЭКСМО, 2000.
Рассказы о русских актерах. – М.: Искусство, 1989.
Романов А.В. Любовь Орлова. – М.: Искусство, 1986.
Робинсон Д. Чарли Чаплин. – М.: Радуга, 1990.
Росси Э. Сорок лет на сцене. – М.: Искусство, 1976.
Рыкова Н.Я. Адриенна Лекуврер. – Л.: Искусство, 1967.
Рудницкий К. Предназначенье. – М.: Искусство кино, 1984, № 11.
Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. – М. 1997.
Рэндалл Т. Запоздалое счастье Хэмфри Богарта. – М.: Караван историй, 1999, № 3.
Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4. – М.: Искусство, 1982.
Саммерс Э. Богиня. Тайны жизни и смерти Мерилин Монро. – Смоленск: Русич, 1997.
Свинаренко И. C'est la vie Алена Делона. – М.: Домовой, 1997, № 4.
Свободин А.П. Театр в лицах. – М.: Знание, 1997.
Синьорелли О. Элеонора Дузе. – М.: Искусство, 1975.
Скороходов Г. В поисках утраченного. – М.: Рутена, 2000.
Славич Ю.М. STARS: из частной жизни кинозвезд. – М.: Панорама,1996.
Соболев Р.П., Соболев Е.Р. Актеры индийского кино. – М.: ВТПО «Киноцентр», 1989.
Сокольская А.Л. Актеры зарубежного кино. Вып. 2. – М.: Искусство,1965.
Соловьева И.Н., Шитова В.В. Жан Габен. – М.: Искусство, 1967.
Старикова Л. Снова о Федоре Волкове. – М.: Театр, 1989, № 2.
Ступников И.В. Дэвид Гаррик. – М.: Искусство, 1969.
Ступников И.В. Энн Олдфилд. – М.: Искусство, 1976.
Таланов А. В. Качалов. – М.: Молодая гвардия, 1962.
Тарасова М. Сердце Железного Дровосека. – М.: Караван историй, 2001, № 5.
Тихонравов К. Аппетит приходит во время еды. – М.: Алфавит, 2001, № 20.
Тирдатова Е.И. Генри Фонда. – М.: ВТПО «Киноцентр», 1989.
Тодрия Н. Жан Маре: «Я люблю начинать». – М.: Видео-АСС-премьер, 1995, № 28.
Торнабуони Л. Самая необыкновенная роль – жизнь. – М.: Экран и сцена, "1994, № 11—12.
Трауберг Л.З. Аста Нильсен. – М.: Советский экран, 1983, № 7.
Трауберг Л.З. Мир наизнанку. – М.: Искусство, 1984.
Трайнин Б. Бриджит Бардо. В кн.: Актеры зарубежного кино. Вып. 3. – М.: Искусство, 1966.
Трошин А. Клаус-Мария Брандауэр: «Я женат на театре!» В кн.: Экран, 1987. – М.: Искусство, 1987.

Тюрин Ю. Эта трудная, счастливая судьба. – М.: Советский экран, 1979, № 24.
Ульянов М.А. Приворотное зелье. – М.: Алгоритм, 1999.
Утилов В.А. Алек Гиннес. В кн.: Актеры зарубежного кино. Вып. 3. – М.: Искусство, 1966.
Утилов В.А. Вивиан Ли. – М.: Искусство, 1980.
Утилов В.А. Чарлз Лоутон. – М.: Искусство, 1973.
Уитфилд А. Мэри Пикфорд. – Смоленск: Русич, 1999.
Федоров А. Боже, как быстро летит время! – М.: Видео-АСС-премьер, 1995, № 14.
Феллини Ф. Феллини о Феллини. – М.: Радуга, 1988.
Финкельштейн Е.Л. Фредерик-Леметр. – М.: Искусство, 1968.
Фридштейн Ю. Легенда Питера О'Тула. – М.: Театральная жизнь, 1992, № 1.
Фролов Г. Берт Ланкастер: «Высокие идеалы мира». – М.: Советский экран, 1979, № 12.
Хан-Магомедова В. А Сара соблазнила бы и Пруста. – М.: Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения, 1993, вып. 3.
Хауэлл Д. Элизабет Тейлор – женщина века. – М.: За рубежом, 1991, № 43.
Хейфец Л. «Маскарад». Трагедия финала". – М.: Театральная жизнь, 1995, № 4.
Хепберн Кэтрин. Я. Истории из моей жизни. – М.: Вагриус, 1995.
Хоуард С. Дастин Хофман: «Испытываю возбуждение только во время работы». – М.: Экран и сцена, 1998, № 9.
Хоуард С. Джек Николсон: «Мне всегда интересны демоны». – М.: Экран и сцена, 2000, № 11.
Хоуард С. Энтони Хопкинс: «„Главное“ выучить текст». – М.: Экран и сцена, 1998, № 4.
Хренова Д. Профессия: оборотень. – М.: Экран, 1995, № 2.
Царапкина Т. Одри Хепберн. Между принцессой и ангелом. – М.: Видео-АСС-премьер, 1995, № 27.
Царев М.И. Малый театр. – М.: Московский рабочий, 1976.
Черкасов Н.К. Записки советского актера. – М.: Искусство, 1953.
Чикин М. Бельмондо получил инсульт не после оргии с красавицами. – М.: Комсомольская правда, 2001, № 149.
Чурикова И.М. Когда на меня кричат продавщицы, я плачу. – М.: Век, 1997, № 19.
Шатерникова М. Одри Хепберн. – М.: ВТПО «Киноцентр», 1990.
Шейко Н. Комедиант. – М.: Театральная жизнь, 1995, № 4.
Шемякин А. Актриса на все времена. – М.: Экран, 1993, № 10.
Шмаков Г.Г. Жерар Филип. – М.: Искусство, 1974.
Щеглов Д. Интимная жизнь Любови Орловой. – М.: Совершенно секретно, 1997, № 1.
Щеглов Д. Фаина. – М.: Неделя, 1998, № 19, 20.
Щепкина-Куперник Т.Л. Ермолова. – М.: Искусство, 1983.
Широков А. Калифорнийский Гамлет. – М.: Советская культура, 1991, № 4.

Эймани Д. Актер, бичевавший людские пороки смехом. – М.: За рубежом, 1983, № 13.
Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. – М.: Академия, 1997.
Ямпольский М. Маски Луи де Фюнеса. – М.: Советский экран, 1979,№ 9.
Янгирова Р. Иван Мозжухин едет в Америку. – М.: Экран, 1993, № 3.
Янушевская И.Н., Демин В.П. Жан Маре. – М.: Искусство, 1969.
Ярцев А.А. Федор Волков. В кн.: Гаррик. Волков. Щепкин. Катков. Салтыков-Щедрин. – Челябинск: Урал-LTD, 1998