

СООТНОШЕНИЕ ЛИЧНОГО И ТВОРЧЕСКОГО НАЧАЛА В СОЗДАНИИ АКТЁРСКОГО ОБРАЗА

А. К. Бернатоните

Томский государственный педагогический университет, Россия
ada_bernaton@inbox.ru

В статье проанализированы индивидуальные семантические структуры, имеющие как внешнюю, так и внутреннюю природу и способствующие созданию актёрского образа. Автора интересует именно проблема места личности актёра в его персонаже. На примере документальных фильмов о трёх значимых актёрах оказывается возможным сформулировать некоторые аспекты влияния актёра на сознание и образ жизни как зрителя, так и общества. Специфика актёрской личности становится неотъемлемой частью его героя. Анализ фильмов обнаруживает возможность объяснить и доказать, что Кэри Грант создаёт на экране такой образ, каким бы он сам хотел быть в реальности, тогда как Жан-Поль Бельмондо проецирует на персонажа своё человеческое кредо, а Хит Леджер перестаёт существовать как личность в каждой роли, растворяясь в ней. Семантическое ядро другого «Я» в кинороли, которое неизбежно в актёрской профессии, наполняется смыслом в зависимости от внутренних установок каждого, то есть оно сугобо индивидуально.

Ключевые слова: звезда Голливуда, внутренняя и внешняя трансформация, раздвоенность, процесс вживания в образ, экранный образ, типаж романтического героя.

CORRELATION OF PERSONAL AND CREATIVE BEGINNING IN CREATING OF THE ACTOR'S IMAGE

Ada Bernatonite

Tomsk State Pedagogical University, Russia
ada_bernaton@inbox.ru

The article analyzes individual semantic structures that have an external and internal nature and help in the process of creating an actor's image. The author is interested in precisely the problem associated with determining the place of the actor's personality in his screen character. We can formulate some aspects of the actor's influence on the consciousness and lifestyle of the viewer and society on the example of documentary films about three famous actors. The specificity of the actor's personality becomes an part integral of his screen hero. The analysis of the films reveals the opportunity to explain and prove that Cary Grant creates on the screen an image that he would like to be in reality,

while Jean-Paul Belmondo projects his human credo onto his screen character, and Heath Ledger ceases to exist as a person in each role, dissolving into it. The semantic core of "alter ego" in the screen image is filled with meaning depending on the internal settings of each, that is, it is purely individual, it is inevitable in the profession of a movie actor.

Keywords: the Hollywood star, inner and outer transformation, duality, the process of getting into the image, the screen image, the romantic hero type.

DOI 10.23951/2312-7899-2018-1-120-133

Невозможно вынести однозначное суждение о роли актёра в кино. В театре актёр и его уровень таланта в целом соответствуют актёрскому ансамблю. Молодые и неопытные или опытные, но не очень талантливые, глядя на тех, чей талант сверкает и ослепляет зрителей, подтягиваются до их уровня. В театре актёрский ансамбль *должен быть*, иначе не будет спектакля. В кино, несмотря на иллюзию большей реальности в этом искусстве, чем в театре, ансамбля часто не бывает. Режиссёр делает ставку на одного актёра, на так называемую звезду. До начала 60-х годов в Голливуде звёзд делали. Безусловно, учитывался талант и степень адаптивности к камере, но выравнивалась внешность и выстраивался психологический рисунок в зависимости от амплуа. Выходить за его рамки сам актёр не имел права – только с разрешения студии, при условии, что некоторые аспекты свободы актёрского самовыражения обговорены в контракте.

Джеймс Стюарт – в кино просто Джимми Стюарт, чтобы быть родным и своим для всех, кто видит его на экране. Фред Астер – Фредерик Аустерлиц. В первую очередь он был танцором, а в кино – всегда в таком образе (внешнем и внутреннем), что вот ещё мгновение, и актёр пустится в пляс. Интуиция зрителей никогда не подводила. Клэрк Гейбл – король Голливуда. Вырос без матери и страдал от завидной внешности, отличительным признаком которой был неправильный прикус и торчащие уши. Изменили прикус, уши оставили, что придавало определённый шарм пронице королю, в котором при всём его величии виделся опять же свой парень и даже с ушами от народа. Рок Хадсон десятилетиями не вступал ни в какие физические контакты, боясь лишиться амплуа героя-любовника и персонажа вестернов. Он был последним в истории кино «сделанным» актёром, внешность которого соответствовала предъявляемому типу. С одной стороны, принципиальный искатель

правды, защищающий бедных; с другой – хитрюга-ловелас, соблазняющий женщин. При всём старании гримёров и пластических хирургов проблемы с внешностью были таковы, что операторы могли снимать его только определённым планом и с заданной точки, чтобы картинка казалась приближенной к идеалу.

В судьбе почти каждого знакового актёра Голливуда существовали внешние и внутренние трансформации, героически проделанные для кино: от имени и внешности до психологического рисунка индивида, которые в принципе не имели никакого отношения к личности актёра как человека. Кэри Грант в данном контексте – идеальный пример раздвоенности, психологической несогласованности между Кэри-актёром и Арчи-человеком. Два *ego* он носил в себе до конца своей творческой карьеры. Интересный факт: как только Грант всё понял о себе, своём детстве и родителях, он перестал быть актёром.

Кэри Грант, настоящее имя Арчибальд Александр Лич. На экране красивый, успешный, смешной и цельный, способный на невероятно благородные поступки и добывающий всего легко и просто. В жизни сломленный, уставший, постоянно думающий о матери, которая исчезла из его детства неведомо куда. Подавленный своим прошлым, он не мог даже создать семью и родить ребенка. Кинематограф был затянувшимся сеансом у психоаналитика, спасением от самого себя. Но всё-таки Арчи стал Кэри, и именно в тот момент, когда они поняли друг друга и простили, Кэри сумел увидеть Арчи (то есть себя другого и реального) во сне и быть им, теперь уже безболезненно оставаясь Арчи. Именно об этом и был снят документальный фильм «Становясь Кэри Грантом». Он получился таким же изысканным, как сам актёр, и утончённым и изящным, как всё французское кино.

Фильм создан из разрозненных кадров, где роли актёра вдруг оказываются отражением не только его сознания, но и времени, в котором он жил. Хроника и домашнее видео, случайные журналистские зарисовки и эпизоды из фильмов, – весь этот визуальный калейдоскоп, по мысли авторов, должен соответствовать внутреннему содержанию актёра и отражать суть его разлада с самим собой, с близкими людьми, с жизнью, с кинематографом. Сквозным мотивом фильма становится мысль актёра о том, что все хотят быть Кэри Грантом, включая его самого. Отправной точкой происходящего оказывается детство и юность Арчибальда Лича, который, будучи Кэри Грантом, достиг славы и богатства, но не гармонии с миром и возможности простить себя и близких. А потому мучительное желание быть собой и разобраться с прошлым заставило его в кон-

це 50-х пройти курс ЛСД-психотерапии, которая хорошо закончилась для него и помогла разобраться с прошлым. Авторы фильма погружают зрителя в атмосферу не до конца оформленных и понятых самим Кэри Грантом мыслей и воспоминаний. Создатели как будто предлагают и себе, и тем, кто их фильм смотрит, разрешить себе «накушаться» ЛСД и понаблюдать за жизнью звезды.

Непростая судьба была у Арчи, а потом и Кэри заразился этой непростотой. Французы как-то очень изящно обходят вниманием некоторые ключевые моменты в судьбе актёра. Не упоминают о его агрессии по отношению к жёнам, но вместе с тем приводят цитату: «Я понял, что через отношения с другими женщинами я убивал свою мать». Ни слова о том, что самая устоявшаяся версия прихода молодого человека в кино связана с тем, что его заметила Мэй Уэст, когда он работал спасателем на пляже. Лишь мимоходом упомянуть проблема с сексуальной ориентацией, что подозревали (но не был уличён) – как раз именно потому, что его отношения только с одним человеком были слишком интимно откровенны, на него и упало это подозрение, которое и было распространено жёлтой прессой. А то, что в судьбе актёра обязательно нужно было обозначить, авторами фильма проговаривается очень высокопарно и многозначно. По фильму, отец Арчи-Кэри умер не от алкоголизма, а от токсического поражения печени. Довольно стерильно и по-французски изысканно упоминается и неадекватность матери, сумасшествие которой было причиной того, что отец Арчи избавился от неё, ничего не сказав об этом своему сыну. Она разговаривала с призраками, а общение с потусторонним миром – уже серьёзный диагноз. В фильме много внимания уделяется даже не столько детству актёра, сколько понимаю себя через детство уже в зрелом возрасте. Именно этот режиссёрский контекст и интересен, а не простая констатация событийного биографического ряда. Самая важная мысль, которую режиссёр заставляет своего героя осознать, – это то, что мать и отец, изо всех сил и старательно ломая своего сына, сделали из Арчи Кэри. Возможно, при других обстоятельствах и родителях актёр и не стал бы собой, выбрал бы иной путь и своё имя.

Это не какой-то абстрактный человек лежит на диване, притворяясь Кэри Грантом. Каждый зритель чувствует себя Кэри и живёт своей и его жизнью одновременно, воплощая в действие лозунг актёра о том, что все хотят быть им, как и он сам. Крупным планом на фоне воспоминаний – клавиши пианино и носик изысканного чайника, странные фарфоровые фигурки и ёмкости для круп, утюги и капли из крана, а потом вдруг появляется лицо матери. Зрителя

заставляют слышать не голос Кэри Гранта, а считывать его визуализированные болезненно мучительные мысли о себе, о своей боли, детстве, родителях, женщинах и находить обрывочные и неоформленные отголоски внутри каждого смотрящего фильм. «Мне всегда казалось, что мать отвергла меня», – мысль страшная по сути своей, но не только в голове у Кэри-Арчи жила она. Однако лишь немногие (как Кэри Грант – в очень солидном возрасте) сумели встать над своей болью и понять, что любовь и ненависть у тебя внутри и можно с помощью любви погасить ненависть. Хотя мать Кэри Гранта никогда и не слышала о Кэри Гранте, однажды он сумел простить её и понять.

Фильм не делает акцента на событийном ряде жизни великого актёра с непростой и интригующей обывателя судьбой. Он исследует самые потаённые уголки его памяти и соотносит их с той тайной, которая есть у зрителя. Интересно обозначена встреча великого актёра с великим режиссёром. Хичкок увидел в Гранте нечто совсем иное, нечто тёмное. Арчи Лич выдавал себя в неуверенности Кэри Гранта, и это заметил Хичкок, и этим он и воспользовался. Внутренние демоны Кэри-Арчи были прекрасным подспорьем для Хича при создании им атмосферы тягучей неопределённости, липкого страха перед обстоятельствами и людьми. Режиссёр искренне боготворил актёра, полагая, что он абсолютен в своей гениальности. Если в кадре стоит, не двигаясь, не выражая эмоций, молча, почти умерший Кэри Грант, то фильм можно считать состоявшимся. В этом Хичкок был убеждён.

В итоге режиссёр получил от этого актёра естественным образом то, что он получал от других при максимуме усилий. Во всех своих фильмах Хичкок использовал именно раздвоенность внутренней сути актёра. Его внешний лоск и изысканная подача себя накладывались на почти ребяческую неуверенность. В «Подозрении» (1941) герой Гранта не до конца понимает, кто он есть на самом деле. В фильме «На север через северо-запад» (1959) его путают с кем-то другим, и он вынужден бежать – прежде всего от себя. В «Дурной славе» (1946) Кэри Грант не стал Джеймсом Бондом, но манерами и стилем предвосхитил имидж этого супергероя. Но главное, он так до конца и не разобрался, кем является в первую очередь – агентом ФБР или страстным любовником.

Французы в своём фильме делают акцент на дуэте Грейс–Грант в хичкоковской картине «Поймать вора» (1954), полагая, что именно с неё начинается путь к духовному освобождению от страхов и демонов. В этом фильме Кэри также пришлось искать себя-другого и вступить с ним в непримиримую борьбу. Как всегда. Как в жизни.

Ещё один фильм, по мысли французов, является знаковым в биографии Кэри Гранта: «Только одинокое сердце» (1944, режиссёр Клиффорд Одетс), где актёр играет себя, то есть Арчи. Так сложилась бы его жизнь, если бы он не стал Кэри Грантом. В этом выводе и наблюдении есть доля истины. Бедный парень пытается выжить. Вечно недовольная им мать даже бьёт своего взрослого сына наотмашь по лицу. Не исключено, что Грант идентифицировал себя с героем, а потому и был в этой роли предельно органичен.

Ещё один интересный момент: Кэри Грант всю жизнь мечтал стать отцом (авторы фильма не говорят напрямую об этом как о мечте). В череде своих бесконечных браков он так и не родил ребёнка. Одна из жён даже манипулировала им с помощью собственного ребёнка. Только поняв себя и простив своё детство, Грант в очень солидном возрасте стал отцом. Брак с матерью его дочери длился недолго, но Кэри до конца своих дней оставался другом для неё. Он сделал свою мечту плотно осязаемой. Кэри Грант не только родил ребёнка, но и в отношении с ним не был похож на своих родителей.

Грант совершил революцию в кино, в этом нет сомнений. Он поломал типаж комического актёра, который обязательно должен быть слишком толстым или отчаянно худым, обладать какими-то откровенными дефектами внешности. Актёр был высок, красив, статен, без явных изъянов. Он кувырчался через голову, невероятно тарасил глаза и размахивал своими длинными руками, которых страшно стеснялся. В комедиях, которые можно смотреть вечно (и спустя век они будут смешны), Кэри Грант издевался над Арчи Личем. Почти глумился и однозначно ненавидел. Все комедии с его участием хороши. Нигде актёр не упускает возможности пройтись на руках или перепрыгнуть через голову, иногда даже не к месту, просто так. Это тоже привет чудаку Арчи, который в 14 лет присоединился к акробатической группе, заставив красавчика Кэри всю жизнь испытывать тягу к прыжкам и ужимкам. При разговоре о комедиях с участием Гранта прежде всего вспоминаются «Воспитание крошки» (1938, режиссёр Ховард Хоукс), откуда, возможно, позаимствовал типаж для своего Шурика Леонид Гайдай, и «Мышьак и старые кружева» (1944, режиссёр Фрэнк Капра), очень смешной фильм с эксцентричным Грантом, который эту свою роль ненавидел. Именно в них прослеживается отчаянная борьба актёра с самим собой и с собой-другим. Но «Кэри Грант рассыпает искры своего врождённого актёрского дара с такой невинностью, естественностью и с таким совершенством, что попытки его анализировать выглядят, как проявление неблагодарности» [Ефимова 2007].

Почему французские кинематографисты именно сегодня обратились к личности этого актёра? Потому что Кэри велик и красив и смешон по-прежнему. А ещё Арчи интригует, по-настоящему. А ещё Грант не отражает эпоху, а реализует себя – наперекор обстоятельствам, собственным страхам и неуверенности. Кажется, что фильм предлагает зрителям перестать бояться и научиться быть собой. Если верить прессе, то бюджет у него – 380 евро, а итог – номинация на Каннском фестивале 2017 на премию «Золотой глаз», что присуждается лучшим документальным фильмам.

Кэри Грант, его творческая и личная судьба, есть яркая иллюстрация того, что экранный образ, воспринимаемый зрителем, в принципе не соответствует внутреннему содержанию актёра, который вынужден и в реальности быть не собой, а тем, кого он играет, то есть персонажем, а значит – собственной тенью.

* * *

Есть иная трактовка этого варианта проекции актёрской личности на экран и зрителя. У актёра, как человека, есть ряд навыков и умений, которые позволяют ему воплотить на экране себя желаемого – такого, каким он сам хотел бы себя видеть и изнутри, и со стороны. В итоге актёр и его персонаж идентифицируются с обыгрываемыми на экране линиями поведения. Внутренний конфликт исчерпывается тогда, когда актёр понимает, что тот Другой – не он, но вполне мог бы им быть. Здесь очень легко решается вопрос о главенствующей роли в кино актёра и режиссёра. Наличествует несколько аспектов этого вопроса, один из которых связан с тем, что хороший актёр может выровнять и сделать успешным даже самый провальный проект, тогда как плохой актёр, если он ещё и «непослушный», в состоянии «завалить» гениальный сценарий и филигранную режиссуру. Актёр является лицом фильма, его видит зритель, тогда как того, кто за камерой и письменным столом, он видеть не может. В кинематографическом процессе все, кроме актёра, абсолютно невидимы, тогда как в театре режиссёр даже выходит на поклон, а технические аспекты решаются по ходу спектакля. Зритель понимает, что свет и звук не возникают сами по себе, так же как и декорации. В фильме, переживаемом как иллюзия реальности, вся техническая сторона кино представляется естественной частью этой реальности. Следующий аспект вытекает из того факта, что конфликта – ни внешнего, ни внутреннего – между экранным образом и актё-

ром-человеком не существует. Такая психологическая филигранность достигается не сразу.

Сын Жана-Поля Бельмондо расспрашивает отца об его актёрской и личной судьбе в документальном фильме «Бельмондо глазами Бельмондо» (2016, режиссёр Режис Мардон). Он везёт отца в те места, где снимались ключевые для его кинобиографии фильмы. Он предлагает говорить об отце режиссёрам, которые его снимали, сестре и брату, которые выросли вместе с ним, и даже родителям, давно ушедшим в мир иной. О Бельмондо говорят друзья, женщины, родственники. Что самое главное – о Бельмондо говорит сам Бельмондо, много поживший и сделавший человек, переживший страшную болезнь, которая заставила его уйти из кино и почти из жизни.

Жан-Поль Бельмондо, к которому так привык зритель, давно не был на экране. Сын предоставил ему эту редкую возможность, и отец с удовольствием откликнулся на его предложение. Фильм построен как хвалебная ода уже старому, но вечно молодому в своих персонажах актёру. При всей «комплиментарности» картина оказалась не лишённой аналитичности. Сын последовательно и планомерно показывает зрителю, как формировался актёрский диапазон отца, как его воспринимали окружающие и он сам. Наиболее кинематографичен тот факт, что старый Бельмондо, уже отрешённый от тщеславия и человеческой суеты, анализирует природу своего успеха. Изначально актёр полагал, что его кинокарьера продлится недолго, и поэтому соглашался на все роли. Будучи актёром театральным, свою карьеру в кино он никак не планировал. Его любовь к лицедейству на сцене была настолько сильна, что со временем Бельмондо имел собственный театр и футбольную команду. Спорт для актёра был неотъемлемой частью его профессии, поскольку давал не только возможность самому выполнять самые сложные трюки, но и привёл к пониманию того, что зритель и болельщик синонимичны, как актёр и спортсмен.

Соглашаясь на все роли, молодой Бельмондо поработал в дуэте почти со всеми красивыми киноженщинами; как он сам признаётся, только Брижит Бардо не была его партнёром в кадре, но они вместе проходили кинопробы к фильму «Истина». Факт того, что ему пришлось быть кинолюбовником небожительниц, сформировало адекватное отношение актёра к себе как к мужчине. Не будучи от природы красивым (в отличие от брата и сестры), он приобрёл такую уверенность, что стал символом настоящего мужчины, отличающегося истинно мужской красотой. Когда Бельмондо впервые снимался в Италии (фильм «Ла Вяччья», 1961, режиссёр Мауро

Болонини), он часто слышал в свой адрес слово «brutto» – БЕЗОБРАЗНЫЙ, но искренне полагал, что оно переводится как «зверь». Это придавало ему независимость от чужих мнений, тем более, что даже некоторые друзья издевались над ним, утверждая, что ему ничего не светит в плане завоевания женских сердец. «Я привык, и мне даже забавна эта репутация актёра некрасивого, но обаятельного. Когда тот пресловутый преподаватель Консерватории Пьер Дюкс сказал мне: “Вам никогда не держать в объятиях женщину на сцене или на экране”, я не так обиделся, как мог бы, потому что чувствовал, что опровергну его слова. И был прав. В моих объятиях на экране побывали первые красавицы своего времени. Одна только Брижит Бардо избежала, несмотря на убедительные и пламенные пробы вместе, моих чар соблазнителя! Да и в отрочестве моё внезапное физическое несовершенство не мешало насыщенной личной жизни, полной побед» [Бельмондо 2017, 48]. Очень быстро Бельмондо сам поменял вектор отношений к себе и к своей внешности, на которую женщины обращали очень мало внимания. Их поражали в партнёре три качества: невероятная притягательность, жизненная энергия, любовь к жизни. Таким образом, силой своего духа и таланта Бельмондо сломал стереотип красоты во французском кино. О нём прекрасно сказал режиссёр Клод Шаброль: «Жан-Поль обладает одним секретом: он действительно такой, каким выглядит, ему нечего изображать из себя, фабриковать некий имидж, напяливать маску. Он действительно симпатяга, действительно спортивен, действительно умница» [Брагинский 2008, 12].

В кино актёру приходилось играть как преступников, так и полицейских. И те, и другие неизбежно вызывали симпатии зрителей: персонажи запоминались, а фильмы пересматривались. Пик успеха детективных фильмов с участием Бельмондо пришёлся на конец 60-х годов. Сегодня в современных полицейских участках висят афиши с его фильмами. Каждый рядовой полицейский хочет быть, как Бельмондо. Но актёр откорректировал не только внутренние установки служителей закона. Преступники в исполнении актёра носили костюмы и шляпы, а детективы куртки и джинсы. В реальной жизни всё было наоборот. Но после появления на экране комиссаров полиции в стиле Бельмондо, манера служителей закона одеваться коренным образом поменялась. Теперь они расследовали дела в соответствии с тем, как это делал в кино их любимый актёр, то есть в куртке и джинсах. Если не получалось следовать внутренним установкам любимого актёра, то появилась возможность быть на него похожим внешне. Таким образом Бельмондо изменил внешний вид полицейского детектива.

Жан-Поль Бельмондо появился во французском кино в то время, когда был ему очень необходим. Жан Габен состарился, но его типаж был вне времени – уравновешенный, справедливый, не боящийся идти против общественного мнения. Бельмондо заменил Габена на экране. Как партнёры они встретились на съёмочной площадке только один раз – в фильме режиссёра Анри Вернея «Обезьяна зимой» (1962) – и обманули зрителей. По словам Бельмондо, от них ожидали образа двух крутых мафиози, в итоге же получилась парочка бесшабашных и прекрасных собутыльников. Габен поверил в Бельмондо, для которого не было никакой разницы между жизнью и игрой. В нём была очень похожая на габеновскую маска романтического героя, но если Габен во всех своих ролях оценивался как положительный герой, то есть «хороший», даже если и играл преступника, то Бельмондо был вне оценки. Он просто существовал на экране и воспринимался зрителем целостно и объёмно, даже если совершал глупости или убийства. Таким образом, Бельмондо изменил типаж романтического героя, поскольку по природе своей был более деятелем, чем романтиком. Деятелем с клоунским началом, таким клоуном, который очень похож на отца на семейном празднике. Молодые актёры, говорящие в фильме о Бельмондо, замечали, что он был тем, о ком мечтали те мальчишки, которым нужен был герой. Жан-Поль был не только персонажем из криминальных фильмов, он укреплял семью и общество, а многих возвращал в детство. Феномен актёра неподвластен времени по причине того, что между жизнью и созданным им экранным образом существует идеальная симметрия, баланс. Он никогда не был в моде, поскольку мода имеет тенденцию к устареванию, а фильмы с участием Бельмондо интересно смотреть всегда и в любом возрасте.

Один из режиссёров, говоря о работе с актёром в то время, когда он был ещё молод, заметил, что Бельмондо ничего не нужно диктовать и объяснять, а только попросить, и он всё сделает сам. Актёр работал с полной самоотдачей, и даже слово «умеренность» отсутствовало в его словаре. А потому он без страховки передвигался по канату, подвешенному между двумя домами, выпадал на полной скорости из машины и ломал ноги. Пережив боль в юности, когда готовил себя к карьере боксёра, Бельмондо перестал её чувствовать, став актёром. Он всегда был звездой, уже до того, как о нём благодаря кино узнал весь мир. Природа его звёздности основывалась на жажде жизни и любви к ней. Даже в одном из последних фильмов Бельмондо, который был создан специально для того, чтобы показать актёру, как он нужен публике, Жан-Поль излучает энергию и любовь. «Человек и его собака» – фильм, который помог встать на

ноги болному и старому актёру и продолжать жить: «очень скоро обаяние актёра берет своё, глаза загораются прежним огнём, улыбка становится неотразимой, ну а к перебитому носу, придававшему его лицу что-то собачье, мы привыкли ещё со времён фильмов Годара. И сейчас он похож на старого побитого пса, по-прежнему преданного жизни и кинематографу» [Плахов 2010].

Жан-Поль Бельмондо – один из тех немногих актёров, в карьере которого экранный образ соответствует жизненным установкам. Кого бы он ни играл, он всегда органичен и естественен, поскольку играет *себя*, точнее – разные грани своей сущности и существования, о которых актёр, возможно, и не знал бы, если бы не его работа в кино. Интересная семантическая игра: Бельмондо в буквальном смысле синонимичен «бомонду», поскольку дословный перевод звучит как «красивый мир». В этом контексте его актёрство в сути своей приобретает определённый иронический контекст, поскольку он не боится быть любимым, выглядеть далёким от идеала и при этом в восприятии многих зрителей быть совершенством и корректировать жизненные установки общества.

* * *

Кэри Грант – звезда ушедшая, Жан-Поль Бельмондо – уходящая. В данном случае акцент делается не столько на том, что Жан-Поль, несмотря на свой преклонный возраст и тяжёлую болезнь, ещё жив и достаточно бодр, а Кэри давно ушёл из этого брэнного мира. Речь о времени и о значении актёра в нём. Тот, кто любит и знает кино, будет всегда обращаться к фильмам с участием Кэри Гранта. У Бельмондо круг зрителей будет всегда шире, поскольку он стал символом в слишком широких сферах быта и бытия, во всяком случае – для французов. Если с этой точки зрения подойти к современным актёрам, то практически невозможно предположить, кто изменил стереотипы и так повлиял на образ мыслей зрителя, что фильмы с его участием будут смотреть если не всегда, то долго. Возможно, необходимо время и дистанция. Но часто героями в современном мире становятся те, кто уходят молодыми. Степень их таланта преувеличивают, как и значение личности в истории в целом.

К таким актёрам можно отнести Хита Леджера, о котором был снят фильм канадскими режиссёрами Адрианом Байтенхайсом и Дериком Мюррэйем («Я – Хит Леджер», 2017). Он составлен из интервью с друзьями и родственниками, кадров из фильмов и лю-

бительской домашней хроники, где Хит реальный и почти как в жизни. Как человек, актёр подан очень однобоко. Все хором говорят на камеру, каким он был замечательным и талантливым, с многогранными интересами. Но нет объяснения причин бессонницы, от которой он принимал лекарства. По официальной версии, он умер от передозировки – лекарства или наркотиков, уже не столь важно, поскольку факт остается собой. Но огромный пробел в подаче актёра состоит в том, что не предпринимается попытка рассказать зрителю, почему с Хитом Леджером происходили сложные психологические сдвиги. Несколько раз прозвучало, что он был хорошим отцом и очень любил свою дочь. Но в фильме нет Мишель Уильямс, а главное – нет дочери, которой на момент выхода фильма было девять лет и она могла бы появиться в нём из уважения к отцу. Данный факт делает идеальную картину прекрасного человека и актёра Хита Леджера более чем уязвимой. Его же актёрские установки проанализированы достаточно глубоко и дают представление о соотношении личности и игры в его работе.

Для Хита очень важно было раствориться в персонаже и стать неузнаваемым. Вымышленный герой поглощал актёрское «Я» и, по собственному признанию Леджера, съёмки фильма заканчивались, а он всё ещё не был собой и продолжал играть роль. Такое глубокое погружение в чужую реальность и отсутствие границ между собой и персонажем всегда чревато для актёра серьёзным психологическим сломом. Следовательно, можно предположить, что именно на съёмках фильма «Горбатая гора» актёр нашёл мать для своего будущего ребёнка. Возможно, для того чтобы не «заиграться» и не превратиться в того, кем он на самом деле не был. Факт отсутствия в фильме Мишель Уильямс объясним тем, что на её месте (женщины Хита, которая рождает от него ребёнка) могла быть любая актриса, которая снималась с ним в фильме «Горбатая гора».

Этими отношениями Хит защитил себя от процесса саморастворения в киноперсонаже и превращения себя в «Другого». «Но одновременно со всеми этими казанами вызревал другой Леджер: надломленный, страдающий современный герой. Актёр не боялся за свою звездную репутацию, позволяя себе роли, от которых многие в ужасе отказались бы» [Трофименков 2008]. В любой роли Леджер переставал существовать как личность; по его собственному признанию, «меня там нет, искусство просто похоже на жизнь». Но и это тоже форма защиты, как и постоянный призыв: *будь собой и расширявай систему*. Такие призывы противоречат тому факту, что после каждой роли он неделями возвращался к себе. Его не было

настолько, что, надевая на себя чужое обличье персонажа, он растворялся в нём. В итоге такой принцип игры и привёл к тому, что «Я» самого актёра потерялось в череде самостей его персонажей, оно в них растворилось. По сути, Хит Леджер, будучи живым физически, внутренне уже не был чудесным парнем Хитом; кем угодно, каждым из тех, кого он играл, но не собой.

Для актёра важно было, чтобы зритель верил в его игру, а для этого ему нужно было верить в неё самому. Границы веры разомкнулись, доведя личность актёра до полной нивелировки. Однако в своих мыслях он до последнего цеплялся за самого себя, утверждая, что игра актёра есть познание им своего собственного мира, а значит для убедительности в роли необходим жизненный опыт. Самое главное для актёра не техники, а знание жизни, полагал Хит Леджер. Но своей жизнью он разучился жить довольно быстро. Он был и рыцарем, и Джокером, и каждым своим персонажем, но где был сам Хит, этого Леджер не понимал и не знал. Его мысли о профессии поданы в фильме, как восторг близких перед актёрским талантом. Но именно саморастворение в роли и привело актёра к трагедии, которая при такой актёрской позиции была неизбежна. Хит Леджер перестал быть собой, а потому и ушёл.

Актёр не только растворял себя в персонаже, он заставлял зрителя поверить в реальность его существования. Иногда это было страшно, особенно в одном из последних его фильмов «Тёмный рыцарь», где он сыграл роль Джокера. «Когда ближе к финалу в эпизоде с двумя парами зритель буквально идёт на поводу у экранного злодея Джокера, ломая голову, чем всё закончится, он настолько издёрган, что, замученный экранным злодеем, пытается перещеголять его в изощрённости садистской фантазии. Это ли не настоящее искусство кино?» [Геворкян 2008].

* * *

Итак, в статье были рассмотрены три варианта интерпретации собственной личности в создании актёрского рисунка:

- 1) Кэри Грант проецировал на своего персонажа представления о себе-другом;
- 2) «Другой» в контексте игры Жан-Поля Бельмондо становился носителем качеств самого актёра, то есть сливался с его «Я»;
- 3) В случае с Хитом Леджером «Другой» в процессе создания себя как персонажа уничтожал «Я» личности актера.

Таковы три способа установить и выразить на экране взаимное отношение личного и творческого начала в создании актёрского образа, указывающие на экзистенциально-психологическую подоплёку семиотики кинематографического героя.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бельмондо 2017 – *Бельмондо Ж-П.* Тысяча жизней. Москва, 2017.
- Брагинский 2008 – *Брагинский А.* Жан-Поль Бельмондо. Профессионал. Москва, 2008.
- Геворкян 2008 – *Геворкян Ю.* «Тёмный рыцарь» – настоящее искусство кино // Аргументы и факты. 2008. 15 августа. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aif.ru/culture/5520> (дата обращения: 01.03.2018).
- Ефимова 2007 – *Ефимова М.* Кэри Грант встречается с Кэри Грантом // Радио Свобода. 2007. 7 февраля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/376582.html> (дата обращения: 01.03.2018).
- Плахов 2010 – *Плахов А.* Стара собака стала // Коммерсант. 2010. 30 июля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/1473102> (дата обращения: 01.03.2018).
- Трофименков 2008 – *Трофименков М.* «Горбатую гору» могила исправит // Коммерсант. 2008. 24 января. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/844910> (дата обращения: 01.03.2018).

Материал поступил в редакцию 2.03.2018