

Пожалуй, не будет преувеличением утверждение, что Джан Мария Волонте — сегодня актер «номер один» итальянского кино. В 70-е годы он занял в нем такое же место, какое в 60-е принадлежало Марчелло Мастроянни. На смену мятущимся, рефлексующим, мягким и нерешительным, все чаще комическим героям Мастроянни пришли герои Волонте с их активным, резким, точно очерченным характером человека действия. Герои с большой буквы или столь же четкие сатирические, гротесковые персонажи. Характерный факт: в обоих итальянских фильмах, разделивших главную премию на Международном кинофестивале 1972 года в Канне, главные роли исполнял Волонте. Впрочем, он всегда играет первые роли, и только в фильмах больших режиссеров. Волонте — явление в западном кинематографе удивительное и беспрецедентное. И не только по властности, яростности, дерзости его вторжения в итальянское кино на рубеже 60—70-х годов и абсолютного в нем утверждения, которые под стать его актерскому таланту и темпераменту, но и потому, что Джан Мария Волонте по самой природе своего дарования ничем не напоминает кинозвезду. Пожалуй, не будет преувеличением утверждение, что Джан Мария Волонте — сегодня актер «номер один» итальянского кино. В 70-е годы он занял в нем такое же место, какое в 60-е принадлежало Марчелло Мастроянни. На смену мятущимся, рефлексующим, мягким и нерешительным, все чаще комическим героям Мастроянни пришли герои Волонте с их активным, резким, точно очерченным характером человека действия. Герои с большой буквы или столь же четкие сатирические, гротесковые персонажи. Характерный факт: в обоих итальянских фильмах, разделивших главную премию на Международном кинофестивале 1972 года в Канне, главные роли исполнял Волонте. Впрочем, он всегда играет первые роли, и только в фильмах больших режиссеров. Волонте — явление в западном кинематографе удивительное и беспрецедентное. И не только по властности, яростности, дерзости его вторжения в итальянское кино на рубеже 60—70-х годов и абсолютного в нем утверждения, которые под стать его актерскому таланту и темпераменту, но и потому, что Джан Мария Волонте по самой природе своего дарования ничем не напоминает кинозвезду. Его вернее было бы назвать «антикинозвездой»: ему не покровительствуют продюсеры, не помогает рекламная машина; по своему характеру и убеждениям он самый решительный противник фестивалей, премий, газетной и светской шумихи. И поэтому стремительный взлет Волонте — нет, лучше повторим: властное, яростное вторжение в живущий по законам, не столь уж далеким от голливудских, мирок итальянского кино — явился для многих неожиданностью.

Артистическая судьба молодого Волонте складывалась весьма благоприятно, но вдали от кинематографа — на драматической сцене, а потом на телевидении.

Имени Джана Марии Волонте еще долго нельзя было найти в справочных изданиях по кино — его всегда считали театральным актером, а первые появления на экране расценивали как нечто случайное.

Родился он в 1933 году в Милане в состоятельной семье, но в ранней юности воспринял антифашистские и антибуржуазные убеждения и примкнул без оглядки к борьбе левых прогрессивных сил.

Актерскую карьеру Волонте начал восемнадцати лет в маленьких бродячих труппах, исколесив с ними за три года всю Италию. В 1957 году, окончив римскую Национальную академию драматического искусства, он дебютировал на сцене драматического театра Триеста в «Федре» Расина. Но первый большой успех пришел через два года — в телеспектакле «Идиот» по Достоевскому. На театральной сцене роли классического репертуара чередовались с ролями в пьесах современных прогрессивных авторов: после «Ромео и Джульетты» и комедий Гольдони — заглавная роль в антивоенной пьесе Альдо Николаи «Солдат Пиччио», роли в пьесе Роли и Винченцони «Сакко и Ванцетти», в антифашистской пьесе Хоххута «Викарий», подвергшейся в Италии неслыханным преследованиям.

Все свободное время и средства актер с начала 60-х годов отдает делу создания народных театров; созданная им в Тоскане труппа «Народного театра» поставила несколько смелых антифашистских спектаклей.

Но новый широкий успех пришел вновь на телевидении, и вновь в «русском репертуаре»: миллионы итальянцев увидели Волонте в роли Астрова в чеховском «Дяде Ване» и в роли Несча-стливцева в «Лесе» Островского. Это было в 1960—1963 годах. Тогда же состоялся дебют Волонте на большом экране.

Сниматься он начал в 1960 году, и за два года сыграл несколько небольших ролей в разных фильмах — и не в слишком значительных, и в довольно известных, поставленных видными режиссерами, — например, в фильме Валерио Дзурлини «Девушка с чемоданом» (с участием Клаудии Кардинале) и в фильме Луиджи Коменчини «Верхом на тигре».

Но подлинным дебютом Джана Марии Волонте в кино можно считать два последующих фильма, в которых он уже исполнял главные роли. Эти произведения как бы явились идейно-художественной программой всего дальнейшего творчества актера, еще довольно молодого по годам, но уже зрелого мастера, обогатившегося большим и разносторонним опытом работы в театре и на телевидении. Сейчас, два десятка лет спустя, когда в Италии утвердилось прогрессивное направление политического кино, выбор актером тех ролей и фильмов

кажется особенно знаменательным. В трудные годы почти безраздельного торжества в Италии бездумного и пошлого коммерческого кинематографа молодой актер сумел найти произведения, по-новому продолжившие антифашистские и демократические традиции послевоенного неореализма, сумел нащупать тот, порой весьма шаткий мостик, который передовое искусство пыталось перебросить от неореализма к новым прогрессивным течениям. Эти два фильма — прямые провозвестники тех произведений левого политического кино, в которых ныне мы почти неизменно видим в главной роли Волонте.

«Человек, которого надо уничтожить» — так назывался фильм, поставленный в 1962 году тремя молодыми режиссерами — Валентино Орсини и братьями Па-оло и Витторио Тавиани. Волонте создал в нем интересный образ народного вожака — вернувшийся на Сицилию с «континента» Сальваторе возглавляет борьбу крестьян своего селения за землю и рабочих местных рудников за право на труд. Ему удастся многого добиться, но судьба его решена — мафия приговорила Сальваторе к смерти. Это был образ народного активиста, человека бурных страстей и нелегкой судьбы, энергичного и смелого, но при неудаче легко впадающего в уныние. Далеко не прямолинейный, человечный, психологически углубленный характер героя фильма, возможно, был навеян подлинным героем — молодым сицилийским профсоюзником Сальваторе Карневале, павшим незадолго до того от руки мафии.

Второй фильм — «Террорист» (1963) — был создан такими же «театральными» людьми, как и сам Джан Мария. Фильм поставил видный театральный режиссер Джанфранко Де Бозио, сценарий вместе с ним написал известный драматург и тоже театральный режиссер Луиджи Скуарцина. «Террорист» — весьма примечательное и до сих пор недостаточно высоко оцененное произведение итальянского антифашистского кино. Тема Со-

противления трактовалась там по-новому: впервые были показаны сложные отношения и противоречия между представителями различных политических сил, участвовавших в Сопротивлении, — на первый план выходят не только героические подвиги венецианских подпольщиков, но и важнейшие вопросы тактики вооруженной борьбы. Волонте в главной роли Ренато Браски, подпольщика по боевой кличке Инженер, представителя мелкобуржуазной «Партии действия», создал весьма сложный психологический портрет интеллигента-антифашиста, человека негибкого мужества и огромной личной храбрости, но недостаточно дисциплинированного, нетерпеливого, не способного подчиниться жестким законам конспирации.

Когда местный Комитет Национального Освобождения, состоящий из представителей шести антифашистских партий, решает прекратить активные операции, чтобы не вызвать ответных репрессий со стороны гитлеровцев, Браски не подчиняется этому решению. Он продолжает борьбу в одиночку, фактически вступив на путь терроризма (как эта проблема вновь актуальна в современной Италии, и Волонте еще вернется к ней в своих фильмах!), и, пытаясь освободить арестованных товарищей, гибнет под пулями оккупантов.

Фильм Де Бозио был одной из важных лент «второй волны» антифашистского кино в Италии, поднявшейся в начале 60-х годов, и участие в нем Волонте не было случайным, соответствовало убеждениям молодого актера. В самой подпольной кличке Инженер была своего рода переключка с антифашистским фильмом Роберто Росселлини «Рим — открытый город» (1945), явившимся манифестом послевоенного нового итальянского кино, — там героя-подпольщика тоже звали Инженер.

Яркая и вместе с тем типично итальянская внешность — горящие глаза, черные, рано тронутые сединой вьющиеся волосы, энергичность жеста и движений, манера игры, под сдержанностью которой угадывается сила и ярость характера, сама своеобразная индивидуальность актера, уже знакомого по сцене и телеэкрану, — все это импонировало кинозрителям, и Волонте им запомнился в этих фильмах.

Но картины эти — остросоциальные, политические — в итальянском прокате находились недолго, утонули в десятках и сотнях развлекательных лент, и пробиться к действительно массовому зрителю сквозь лавину товара «культурной индустрии» было не так-то легко. У многих ныне очень известных итальянских актеров (например, Мastroяни или

Сорди) на это ушли долгие годы. Волонте понимал, что игнорировать коммерческое кино в существующих условиях нереально, но и подчиняться ему, играть роли, которые не соответствуют его эстетическим и общественным взглядам, — решительно не хотел. Выход был найден — или нашлся случайно — сравнительно достойный и, главное, почти мгновенный.

То были годы бурного развития итальянского доморощенного вестерна — жанра, рассчитанного главным образом на подростков, — который за границей получил ироническое название «вестерн-спагетти». Волонте снялся в двух вестернах в характерной роли бандита-мексиканца. Это был классический персонаж вестерна — стопроцентно отрицательный герой: кровожадный, коварный убийца, насильник, пьяница, наркоман. К тому же создатель этих фильмов режиссер Серджионе Леоне постарался внести на голливудский манер в этот образ еще и некоторую толику расизма: в отличие от других профессиональных убийц — чистеньких

американцев, он — «грязный» мексиканец, даже, может, человек индейской крови. Но удивительное дело: этот малосимпатичный и насквозь условный персонаж оказался куда более человечным и жизненным, чем все его партнеры по фильму. Зритель угадывает под свирепой внешностью Района (в первом фильме) и Индейца (во втором) трагедию одинокого, отчаявшегося человека, видит борьбу страстей и иногда даже такое человеческое чувство, как страх. Участие

Волонте в этих картинах подняло их над «средним уровнем» итальянских вестернов и немало способствовало возвышению поставившего их режиссера. Самого же Волонте узнали тысячи зрителей — те, до кого наверняка еще не дошли его другие работы в кино, в театре, на телевидении.

Эксперимент удался на славу. А ведь и режиссер, и актер сами сомневались в успехе, и в первом фильме стыдливо укрылись под псевдонимами. И только во втором фильме они выступили под своими именами. И здесь интуиция не обманула Волонте — свою рискованную операцию «вестерн» он провел в фильмах режиссера, ставшего «отцом» итальянского вестерна, самого ловкого и профессионально подготовленного — Серджо Леоне. Первый фильм назывался «За горсть долларов» (1964), второй — «За несколько лишних долларов» (1965), его многие могли видеть на внеконкурсных просмотрах на одном из московских кинофестивалей.

Это был последний контакт с коммерческим кино — больше в подобных фильмах Волонте никогда не снимался. Цель была достигнута: американизированный псевдоним Джон Уэллс открыл ему путь в кино, показал продюсерам, считавшим его преимущественно человеком театра, что это кассовый актер, потенциальная звезда.

Кроме того, участие в вестернах принесло новый опыт: созданный им нештампованный персонаж отрицательного героя — «сильного человека» со слабой душой — впоследствии ему немало пригодился. Несколько по-иному повторил этот персонаж Волонте в хорошо знакомом советским зрителям фильме «Золотая пуля» (оригинальное название «Кто знает?...»), поставленном в 1966 году прогрессивным режиссером Дамиано Дамиани. В этой приключенческой ленте из времен мексиканской революции Волонте сыграл мексиканца Чунчо — бандита и торговца оружием, у которого слишком поздно открываются глаза на подлинный революционный смысл событий, в круговорот которых его вовлекает судьба.

В том же году происходит встреча актера с художником, не только значительным, но и удивительно близким Волонте по яркости своего дарования, яростности и силе темперамента: Элио Петри приглашает Волонте на главную роль в экранизации повести сицилийского писателя Леонардо Шаши «Каждому свое», и с этого фильма начинается их творческое содружество.

Напомним кратко содержание этого знакомого нашим читателям произведения. Спокойная жизнь маленького сицилийского городка нарушена двойным убийством. Убиты местный врач и аптекарь. Полиция и общественное мнение городка полагают, что это обычное для Сицилии преступление «по мотивам чести». Однако молодой учитель Лаурана (его-то и играл Джан Мария Волонте), изучив анонимные письма с угрозами, которые получали жертвы преступления, приходит к выводу, что убийство это политическое. Его совершили те, кто связан с кругами местных церковников и христианских демократов: нити ведут от приходского священника к епископу и его племяннику — клерикалу. Постепенно подозрение Лаураны падает на хорошо знакомого ему адвоката Розелло — кузена вдовы одного из убитых — Луизы Рошио. Учитель перестает делиться с ним результатами своего добровольного расследования, становится осмотрительнее — теперь анонимные угрозы получает уже он сам. Но все напрасно: ослепленный внезапно вспыхнувшей любовью к Луизе, он доверяется этой женщине, давно уже находящейся в связи с Розелло и участвовавшей в убийстве мужа. Лаурана попадает в ловушку, расставленную ему Луизой, и люди мафии уничтожают назадачливого «сыщика»... Некоторое время спустя Розелло и Луиза пышно справляют свадьбу — все жители городка знают, что они виновны в убийстве трех человек, но никто не говорит ни слова. На Сицилии, где правит мафия, нельзя нарушать заговор молчания: лучшим доказательством тому бессмысленная гибель упрямого Лаураны. Финальная сцена свадьбы по своей скрытой сатирической силе напоминает концовки лучших «сицилийских» фильмов Пьетро Джерми — «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая».

Психологический рисунок сыгранной Волонте роли очень тонок. Это мужественный, трогательно чистый и честный, но слишком доверчивый и наивный юноша, осмелившийся в одиночку выступить против мафии и гибнущий в неравной борьбе. За исполнение этой роли Волонте был удостоен самой престижной в Италии премии — «Серебряная лента» 1968 года.

Одной из первых в итальянском кино попыток создания образа положительного героя — сознательного народного вожака — было исполнение Волонте роли Альдо Черви в известном нашим зрителям фильме «Семь братьев Черви» (1967), поставленном режиссером Джанни Пуччини. Роль легендарного папаши

Черви — старого крестьянина, отца семи сыновей-подпольщиков и партизан — играл советский актер Олег Жаков. Волонте создал привлекательный образ старшего из братьев Черви, сосредоточив внимание не на героических подвигах этого негибавшего подпольщика-коммуниста, а на его незаметной повседневной пропагандистской, разъяснительной работе. Под руководством Альдо его отец, братья — все их многочисленное семейство, друзья, односельчане и нашедшие убежище в их доме бежавшие из гитлеровских застенков военнопленные союзных армий, в том числе советские солдаты, сплываются в единую сознательную силу в борьбе против фашистов.

Трудно переоценить значение «Семи братьев Черви» для Италии второй половины 60-х годов. Вот что говорил сам Волонте:

«Это фильм, который хочет установить прямой контакт со зрителями, особенно с молодежью. В самом деле, это фильм для молодежи, но информированной, сознательной, пылкой. Борьба итальянской молодежи против угнетения и произвола началась куда раньше, чем антифашистская вооруженная борьба... Значение фильма, оставляя в стороне вопрос о его достоинствах как зрелища, состоит прежде всего в содержащемся в нем ясном призыве, обращенном ко всем итальянцам и особенно к молодежи: учитесь дорожить своей свободой, берите пример с тех, кто не смиряется с пассивным подчинением, подлостью и трусостью, участвуйте в анализе и критике своей эпохи, не превращайтесь в орудие в руках тех, кто защищает чуждые вам интересы. А главное — будьте бдительны, не спите, не то вечером вы уляжетесь при режиме демократии, а утром встанете с правительством на манер греческих «черных полковников»... В 1967 году Волонте участвует в фильме известного прогрессивного режиссера Карло Лидзани «Проснись и убей» о миланском бандите Лютринге, прозванном «солистом пистолета-автомата». Схема детективного фильма была использована режиссером для глубокого

Семь братьев Черви

социального анализа итальянской действительности. Джан Мария Волонте на этот раз блеснул в сравнительно небольшой роли миланского полицейского комиссара. Но это был лишь «подступ» к другой роли — в следующем фильме Лидзани, где Волонте вновь создает образ «отрицательного героя» — бандита еще почище Лютринга, по сравнению с которым бледнеют колоритные фигуры злодеев, воплощенных им в вестернах. На этот раз бандиты были вполне реальные, современные, сошедшие со страниц газетной хроники.

Это был детективный фильм «Бандиты в Милане», основанный на подлинных фактах (он демонстрировался вне конкурса на V Международном кинофестивале в Москве).

Актер сыграл главаря бандитской шайки Каваллери, грабившей среди бела дня миланские банки. Образ его абсолютно документален, он психологически точен, а социальный и политический подтекст. Этот реально существовавший циничный и жестокий гангстер одновременно и продукт, и жертва породившего его «общества потребления». Богатой оттенками и полутонами игрой Волонте воссоздает облик и характер Пьеро Канестраро (так в фильме зовут Каваллери). Это бандитский главарь «новой формации», мнящий себя «сильной личностью», таким суперменом, которому все позволено. Он нахватался современных словечек, разбирается в политике, почитывает модные романы. Главные в этом созданном Волонте страшном образе черты — холодный цинизм и жестокость, под которыми гангстер прячет комплекс неполноценности — комплекс озлобленного на весь мир неудачника. Самомнение его граничит порой с манией величия, он называет себя стратегом и генералом. В этой интереснейшей актерской работе Волонте мы находим многое, что вскоре послужит ему для создания другого, еще более сложного образа «героя нашего времени» — полицейского комиссара-убийцы в фильме Элио Петри.

Фильм «Бандиты в Милане» был удостоен четырех важных премий, две из них были присуждены Джану Марии Волонте: «Золотой глобус» — премия Ассоциации иностранной печати в Италии и «Золотая гроздь» на фестивале в Сан-Венсане как лучшему актеру года.

В том же году Джан Мария снимается и в других фильмах. Вновь у Лидзани в картине «Возлюбленная Граминья», в основу которой было положено несколько рассказов Джованни Верги. Волонте снова создает образ бандита, но совсем иного рода. Это благородный и смелый бунтарь, поднимающий крестьян на борьбу за землю и гибнущий от пули жандармов (Граминья — Волонте в этой картине несколько напоминал Сальваторе из первого фильма актера). Партнершей Волонте была Стефания Сандрелли, игравшая самоотверженную крестьянскую девушку — возлюбленную смелого Граминья. Фильм был совместного итало-болгарского производства и снимался в Болгарии. Затем — в фильме «Под знаком Скорпиона» — мрачной и жестокой притче, отражавшей путаные воззрения ее постановщиков братьев Тавиани, поддавшихся влиянию левацкого экстремизма.

У Волонте в 1968 году было на руках множество контрактов, интересных предложений. Он начинает съемки в психологической драме «Заходи как-нибудь вечером поужинать» модного драматурга Патрони-Гриффи, дебютировавшего тогда в качестве кинорежиссера, и в разгар работы над фильмом... неожиданно исчезает со

съемочной площадки.

Газеты подняли вокруг таинственного «исчезновения» Волонте страшный шум, писали о «глубоком идейном и творческом кризисе», якобы переживаемом актером. Но вскоре Волонте «нашелся» у себя дома и опубликовал в газетах несколько интервью, в которых заявил о своем намерении оставить работу в кино в знак протеста против его глубочайшей коммерциализации и идейного упадка. Актер собирался работать только в театре и заниматься общественной деятельностью в защиту демократического и национального характера итальянской культуры. Он сообщил о своем согласии уплатить все неустойки продюсерам и режиссерам, контракты с которыми он нарушил. Волонте сказал, что его возмущают огромные гонорары, которые платят ему и другим известным актерам, ибо в них он видит попытку подкупить художника, поставить его на службу машине коммерческого кинематографа и буржуазному «обществу потребления». Но дадим слово самому актеру:

«Я вовсе не переживаю кризиса. Во всяком случае, этот кризис не идеологический и не политический. Если уж на то пошло, то профессиональный... Отказ сниматься в фильм # Патрони-Гриффи — плод моих сомнений в отношении места актера в кино. В нашем кино происходят странные вещи. Утром ты встаешь и находишь продюсера, готового предложить тебе огромные гонорары. Но если ты достигаешь успеха такого рода, то рискуешь превратиться в нечто вроде ярмарочного чудища. Ты спохватываешься, что стал «товаром» в водовороте системы, интересы которой совсем не совпадают с твоими... Впрочем, деньги для меня не имеют значения: мне достаточно лишь самое необходимое для жизни. Скажу более того, деньги мне даже мешают, сбивают с толку. Я отказался снижаться в этом фильме, а также отказался и от двухгодичного контракта на четыре фильма с фирмой Де Лаурентиса, которая мне предложила 250 миллионов лир».

И в другом интервью:

«С чего это актер может получать сто миллионов. Значит, тут что-то не чисто... Ясно, кто платит сто миллионов актеру, рассчитывает сам заработать на этом куда больше... Это адская ловушка... Существующая система выжимает актера без остатка, заставляет его утратить живую связь с действительностью».

Сходные мысли Волонте развивал в своих высказываниях, опубликованных в том же году в газете «Советская культура» под заголовком «Я ухожу»:

«Я — обычный человек. Я не знаю, что мне еще сказать о себе публике. Проблема в другом. Если западный актер чувствует необходимость выразить то, что думает, перед ним вырастает стена, воздвигаемая промышленно-бюрократическим механизмом, против которого он ничего не может сделать... В капиталистическом обществе существует демаркационная линия между гигантской машиной киноиндустрии и человеком. Съемочная камера использует тебя полностью, выжимает, как лимон. Я не могу выдержать эти условия... теряю связь с самим собой... с людьми. А я хочу экспериментировать, хочу знать, возможно ли существование общего языка для всех людей».

Опыт «кризиса», пережитого актером в 1968 году, не пропал втуне: как мы увидим, полтора десятка лет спустя Волонте в гротесковой, самоироничной форме претворил его в сатирическую трагикомедию «Старк-систем». Выстоять Волонте помогла прочность его идейной позиции: ведь мы знаем, что подобные «кризисы», переживаемые кинозвездами, порой кончаются трагически. Достаточно вспомнить о гибели американской актрисы Мэрилин Монро. Не пропало зря и время после его сенсационного ухода из мира кино — на протяжении 1968—1969 годов Джан Мария Волонте с головой погрузился в общественную деятельность, в борьбу за создание народного театра. Он выступил как вдохновитель и организатор целой серии массовых манифестаций — митингов, собраний, демонстраций, проводимых профессиональными организациями актеров и компартией в защиту политической свободы, за демократизацию искусства. Он ведет работу в рабочих кварталах, устанавливая контакт с массовым зрителем, организует рабочие и студенческие театральные коллективы, ищет новые формы театрального искусства. Одна из них «театр улиц», устраивающий свои спектакли прямо на улицах и площадях народных кварталов. Основная идея тех лет — децентрализация театра: театр должен покинуть центр города и прийти к рабочему зрителю. Для этого нужен и новый репертуар, здесь уже не обойтись классикой и переводными пьесами. Новый народный театр должен соответствовать событиям 1968 года — стихийному бунту молодежи и «горячей осени» 1969 года — волне рабочих забастовок, должен соответствовать подъему народной борьбы в Италии, происходящему сдвигу влево в жизни страны.

Волонте создает самостоятельные театральные труппы в районах итальянской столицы, одновременно выступает в «красной» Эмилии в защиту местных кино клубов, которые являются носителями новой, демократической, служащей массам культуры. Впоследствии опыт смелых экспериментов в духе «театра улиц» весьма пригодится Волонте при обращении к документальному кино.

Новаторская деятельность Волонте наталкивалась на препятствия, а то и на открытое сопротивление

идейных противников, не всегда встречала понимание и со стороны друзей.

«Я всегда считал, что актер должен постоянно чувствовать ответственность перед собой и перед обществом... Однако это чрезвычайно трудно. Если ты попробуешь составить программу из произведений Маяковского, министерство непременно наложит запрет», — говорил Волонте. А в другом высказывании замечал: «Я не политик, хотя и состою в партии. Но мой труд — это выражение политики, он имеет вполне определенную политическую направленность».

Кстати, Волонте не раз возражал против терминов «политический театр», «политическое кино». «Театр и кино, — говорит он, — всегда политические, аполитичного искусства быть не может!»

Отвечая в интервью журнала «Панорама» на вопрос, в чем он видит миссию актера, сознательно ли придает политическое звучание каждой своей роли, Волонте отвечал:

«Есть актеры, которых можно считать воплощением консерватизма во всех его проявлениях. Есть и другие, которые находятся в тесном контакте с прогрессивными социальными силами, особенно в моменты открытых столкновений революционного¹ и реакционного. Аполитичный кинематограф это, по-моему, выдумка третьесортной прессы. Спектакль и фильм политичны всегда».

Но как ни активна была театральная деятельность Джана Мария Волонте в тот период, как ни волновали его новые формы приобщения к театру народных масс, жить без кино он уже не мог. Любовь к кино, понимание того, что именно посредством этого массового и обладающего наиболее сильным воздействием искусства ему удастся сохранять и развивать связи с самым широким, народным зрителем, заставили Волонте довольно скоро отказаться от своего принятого сгоряча решения. Он вернулся кинематограф, чтобы продолжать борьбу. Но отныне выбор ролей, фильмов, режиссеров, у которых он снимается, стал еще строже и требовательней. С удивлением говорит итальянская печать об этом актере, который отказывается от самых выгодных контрактов, если предлагаемая роль чем-то не импонирует его убеждениям.

И с тех пор Джан Мария Волонте — один из зачинателей и вдохновителей итальянского левого политического кино, его мотор, пружина. Он сыграл главные роли в большинстве фильмов, составивших основу, ядро этого прогрессивного направления. Совершенно новое по тематике, киноязыку, стилю и манере, политическое кино Италии, так же, как неореализм, проявляет исторический, конкретный и критический подход к действительности и в не меньшей мере народно и реалистично. Как правило, это остросюжетные, динамичные и вместе с тем глубоко психологические ленты, исследующие итальянскую действительность, которым весьма соответствуют горячий темперамент, страстная сила, таящиеся под внешней сдержанностью Волонте, его бунтарский, революционный дух.

Начиная с 1969 года, политические фильмы Волонте следуют один за другим. Особенно плодотворно его содружество с режиссерами Элио Петри, Франческо Рози, Джулиано Монтальдо — видными представителями политического кинематографа.

Действие, подобное взрыву бомбы, произвел в Италии выход в 1969 году фильма Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», с которым наши зрители впервые могли познакомиться на VI ММКФ. Режиссер нашел в Волонте актера, способного обостренно почувствовать сложный жанр гротеска, объединить в своей игре и экранной речи цели политического памфлета и язвительный, порой абсурдный юмор «черной комедии». Волонте не окарικатуривает своего героя, не прибегает к нажиму. Все внимание актера устремлено на то, чтобы вскрыть политическую, социальную природу своего персонажа.

Роль в этом фильме — одна из вершин в галерее сатирических портретов, созданных Волонте.

Парадоксальность образа в том, что его герой — полицейский комиссар — Одновременно и страж закона, и убийца, который, оказывается, может совершать преступления безнаказанно. Волонте подвергает своего «героя» «по-научному» тщательному и вместе с

тем шутовскому, озорному «психоанализу» и последующему осмеянию. Убийца — один из руководителей римской уголовной полиции — любимец начальства, получает повышение — становится начальником политической полиции Рима. Это образцовый чиновник. С подчиненными он то деспот, то ловкий демагог, с начальством скромен, исполнительен, предан. Голос его звучит всегда на тон выше, чем нужно, он упивается собственным красноречием (речевая характеристика, слог этого недоучки, полуинтеллигента, нахватавшегося «современных» идей и словечек, очень интересна). С законом он на короткой ноге — настолько, что порой просто себя с ним отождествляет («Мое лицо становится ликом божьим. Ликом совести!» — упоенно вещает он). Поэтому он так часто и так легко переступает закон: то едет на красный свет, то самовольно увеличивает число подслушиваемых телефонов, то истязает на допросах арестованных. В политическую полицию он принес методы уголовной: в каждом демонстранте, в каждом «мятежнике» он видит уголовника. «Наш долг подавлять!» — поучает он своих подчиненных.

Но под внешностью «сильного человека», показывает нам Волонте, кроется жалкое, слабое существо, незрелое и инфантильное, неврастеник, страдающий комплексом неполноценности: он и недостаточно образован, и не успел приобрести светский лоск, и даже далеко не идеальный любовник. Последнее уязвляет

его особенно сильно, и когда его помешанная на детективных романах любовница, с которой его связывает скорее не любовь, а какие-то садомазохистские игры, начинает над ним подтрунивать, он аккуратно — так, как привык все делать, — перерезает ей горло лезвием безопасной бритвы...

В этом воплощенном Волонте персонаже, жалком и страшном одновременно, опьяненном властью человеке «выше всяких подозрений», возомнившем, что ему все дозволено, много от героев романов Альберто Моравиа, а может быть, и Достоевского. Он и современный итальянский Раскольников, и Порфирий в одном лице. В роли полицейского-убийцы во всем блеске проявился агрессивный, яростный, саркастический стиль игры этого большого актера. Фильм был удостоен американской премии «Оскар», а сам Волонте множества итальянских и иностранных наград.

В фильме Франческо Роззи «Люди против», снятом в следующем году, — трагическом рассказе о первой мировой войне, страстном осуждении войны и милитаризма, мы видим Джана Мария Волонте в роли молодого лейтенанта Оттоленги. Он — антагонист бесчеловечного генерала, гонящего на верную гибель своих солдат, он уже осознал бессмысленность империалистической бойни. Но когда лейтенант уже совсем близок к тому, чтобы сделать революционные выводы, его настигает пуля, пущенная по приказу его же командира — в тот момент, когда Оттоленги призывает итальянских солдат брататься с австрийцами...

Особое, принципиально важное место в творчестве Волонте занимает образ Бартоломео Ванцетти в фильме Джулиано Монтальдо «Сакко и Ванцетти» (1970). В этом фильме о жертвах американской реакции, о судилище конца 20-х годов, столь близко напоминающем события в США наших дней, актер уверенно лепит образ Ванцетти, опираясь на опыт театрального спектакля, в котором он блистал несколько лет назад (в роли Николы Сакко). Его Ванцетти — само воплощение несгибаемой воли, силы борца, революционера, убежденного в своей правоте и в торжестве идей, за которые он отдает жизнь. Сила эта сдержанная, сознательная, спокойная — она читается лишь в глазах Бартоломео Ванцетти, гордой посадке головы, всей осанке, в неторопливых движениях, в тяжелых кистях его натруженных рук. Сознание правоты дела, за которое он борется, придает ему спокойную уверенность, порой даже некую торжественную величавость. Созданный Волонте образ Ванцетти (роль Альдо Черви была к нему подготовкой), пожалуй, один из самых ярких образов активного борца, положительного героя в полном смысле этого слова, Героя с большой буквы во всем современном итальянском кино, в котором оно так нуждалось.

Особенно впечатляет актер в сцене речи на суде: Волонте произносит подлинные слова Ванцетти о том, что он горд своей судьбой, тем, что его имя останется жить в веках.

— В сущности, мы должны быть вам благодарны, — говорит Ванцетти. — Без вас мы умерли бы, как два заурядных человека: хороший сапожник и бедняк — продавец рыбы. Мы никогда и не думали, что нам удастся столько сделать во имя справедливости, терпимости и взаимопонимания между людьми.

В 1972 году на Международном фестивале в Канне главную премию — «Золотая пальмовая ветвь» — разделили два итальянских фильма, принадлежащие к направлению политического кино, — «Дело Маттеи» и «Рабочий класс идет в рай». Снимались они почти одновременно, и главные роли в обоих играл Джан Мария Волонте.

«Дело Маттеи» поставил Франческо Роззи. Волонте воскрешает в этом биографическом фильме фигуру Энрико Маттеи, яркую и привлекательную, но во многом противоречивую. Маттеи был крупным организатором итальянской экономики, возглавлявшим государственную компанию жидкого топлива (ЭНИ). Волонте скупыми, сдержанными штрихами рисует портрет фанатически преданного своему делу властного человека, широко мыслящего деятеля, проводившего политику в защиту национальных интересов Италии, против американских нефтяных концернов, пытавшихся закабалить итальянскую промышленность. Мы видим Волонте — Маттеи то в Милане, то на Сицилии, то в Москве, то в одной из арабских стран, — он первым из итальянских промышленников решительно выступил за подписание широких торговых соглашений с Советским Союзом, с другими социалистическими странами, с государствами арабского Востока. В 1962 году личный самолет Маттеи разбился при таинственных обстоятельствах — этот смелый и властный человек мешал в Италии и за океаном слишком многим. Волонте не только показывает во многом новый тип героя — современного деятеля международного масштаба, но и приоткрывает внутренний мир этого незаурядного человека, обреченного жить под постоянной угрозой покушения со стороны итало-американской мафии и иностранных разведок.

«Каким мне видится Маттеи? Гражданином своей страны, но человеком противоречивым, — говорил Волонте еще во время съемок. — Его личная судьба, его способность всегда подчинять себе обстоятельства, его подлинная драма, состоящая во все углубляющейся изоляции, — все это кончается «исчезновением» Маттеи, его заранее — еще до аварии самолета — predetermined гонимостью...»

И сразу же после образа этого промышленника, в шутку называвшего себя «самым могущественным со времен Юлия Цезаря итальянцем», Волонте перевоплощается в токаря по имени Лулу Масса в фильме Элио

Петри «Рабочий класс идет в рай».

Характер у этого рабочего очень трудный, далеко не типичный, по своей психологической сложности он под стать герою «Следствия по делу...» и тоже трактуется актером и режиссером иронически, если не гротесково. Волонте показывает нам Лулу Массу в развитии, в процессе становления его классового сознания. Сперва это несознательный рабочий, заботящийся лишь о личной выгоде и превратившийся в придаток своего станка (сатирические тона в игре Волонте невольно заставляют вспомнить Чаплина в «Новых временах»); затем, когда станок отрывает ему палец, Лулу становится бунтарем, но остается таким же несознательным, как был, — он присоединяется к анархизирующим студентам, толкая рабочих на провокацию. И только потом, много выстрадав и передумав, уволенный с завода Лулу осознает, что правда на стороне объявивших забастовку профсоюзов и что только единство и организованная борьба способны открыть рабочему классу «дорогу в рай».

Лулу Массу особенно убедителен и жизнен потому, что мы видим и личную жизнь этого человека, в которой царит такая же трагическая неразбериха, как и в его социальном существовании.

Такой образ рабочего, созданный Волонте, — тоже новость в западном кино. Это доведенная чуть ли не до безумия жертва «общества потребления» и царящих в нем жестокости и человеческого отчуждения — отсталый пролетарий, который лишь постепенно и мучительно обретает классовое самосознание. Волонте глубоко проник в психологию и характер своего героя, в замысел фильма. Вот что он говорил об этой ленте: «Это критический анализ случая рабочей несознательности. Рабочий оказался в западне соблазнов общества потребления... Фильм осуждает потребление как попытку усыпить сознание. Мой герой не отдает себе отчета в этом процессе, он расплачивается собой, но всякий раз, платя, он понемножку, шаг за шагом, осмысливает свое существование».

Затем Волонте уехал во Францию — сниматься в роли Садизля в фильме режиссера Ива Буассе «Покушение» (1972). У нас эта картина, шла под названием «Похищение в Париже». Сама трагическая судьба этого воплощенного Волонте героя — гибель от рук новых и старых колониалистов во имя свободы своей родины — невольно сближает созданный им образ с образом Энрико Маттеи. Но Садизль — не только патриот и дальновидный политик, он уже сознательный борец, вожак, революционер, подлинно народный герой. И в этом близость его с образом Бартоломео Ванцетти.

В основу фильма Буассе положены подлинные события — предательское, злодейское убийство марокканского политического деятеля Бен Барки, павшего в 1965 году в Париже от руки своих врагов — ставленника реакционных сил кровавого палача Уфкира, действовавшего в сговоре с агентами американской и французской разведок. Однако образ Садизля собирателен — это не только Бен Барка, но, возможно, и Патрис Лумумба, и Амилькар Кабрал, и любой другой лидер патриотических сил, борющихся за счастье и независимость своего народа. Актер передает мудрость, глубокую внутреннюю силу, сосредоточенность и убежденность своего героя; его Садизль мягок, чуть грустен, погружен в себя — он словно предчувствует свою скорую гибель, но в этом нет ничего жертвенного. Садизль прекрасно понимает опасность борьбы, коварство своих противников и смело идет навстречу риску: соглашается посетить Париж, а затем даже возвратиться из политической эмиграции на родину, чтобы вновь возглавить там борьбу народных сил, пусть это может стоить ему жизни. Попав в ловушку, он мужественно встречает смерть. Приводя в бессильную ярость своих убийц, Садизль, подобно Ванцетти, бросает им в лицо вещие слова об их исторической обреченности. Хотя фильму Ива Буассе в целом, быть может, и не хватало впечатляющей силы, непосредственности лучших образцов итальянского политического кино, к которому режиссер тяготеет, это произведение на общем фоне французского кинематографа достойное и значительное. И этим оно в первую очередь обязано Волонте, масштабности и благородству созданного им образа.

Если в 1968 году Джан Мария Волонте оказался в центре внимания прессы после «бунта» против машины буржуазного кино, то теперь, когда его яркий, яростный талант достиг полного расцвета — после созданных в течение трех лет подряд, без передышки, ролей в шести значительных фильмах видных режиссеров, — к Волонте снова обратились все взгляды, как к неожиданно вспыхнувшей звезде. Тем более что признание пришло не только от своих — итальянских — зрителей, но и от жюри иностранных фестивалей, иностранной, особенно французской, прессы, кинокритики. Большое впечатление в Италии произвели премии, полученные на престижном фестивале в Канне.

Теперь Джану Мария Волонте итальянские газеты и журналы, телевидение посвящают многочисленные статьи, рецензии, каждое его высказывание подхватывается уже не только левой печатью, а всеми средствами информации. Например, авторитетный буржуазный журнал «Эспрессо» посвятил миланскому актеру целых два центральных разворота под заголовком «Волонте — Эгалите — Фратерните («Волонте — Равенство —

Братство») — рентгеновский снимок самого разностороннего и популярного актера Италии». Трое

известных журналистов в напечатанных под этим общим заголовком статьях ставили вопрос: чем объяснить, что Италия вдруг обрела актера мирового класса, когда никто этого не ожидал? Кинокритики и журналисты пытаются выяснить, в чем секрет мастерства Во-лонте, его успеха у зрителей.

— Когда сформировался весь тот комплекс идей, который определяет ваше отношение к профессии актера, обуславливает выбор ролей, фильмов? — спрашивал у него корреспондент журнала «Панорама». И Волонте отвечал:

— Вряд ли бывает так, что в одно прекрасное утро человек просыпается с ясным сознанием своего призвания, осененный массой блестящих идей. Идеи всегда имеют свои исторические, культурные и социальные корни и выкристаллизовываются постепенно, в процессе развития человеческого сознания. Я, например, сделал свой выбор еще в 50-х годах, когда работал в Миланском Малом театре. Я представлял себе театр театром политическим, меня влекло к спектаклям Брехта и Пискатора. Брехт искал пути вовлечения зрителя в процесс сценического действия, практически стирая грань между сценой и зрительным залом. Для меня это явилось настоящим откровением. Подобный пример предоставлял актеру новые возможности для того, чтобы раскрыть образ, критически его интерпретировать.

Волонте часто спрашивали, как он работает над ролью, создавая образы резко критические, порой гротесковые. Он рассказывал:

— Прежде всего я должен знать все о человеке, образ которого мне предстоит воплотить, поэтому, когда я работаю над ролью, мой дом напоминает редакцию, заваленную материалами, содержащими даты, цифры, факты, курьезы и т. д. Потом психологический анализ образа, ну и, конечно, работа над текстом.

На вопрос, использует ли он магнитофон, зеркало и тому подобные средства, он отвечал:

— Никогда. Я работаю над ролью аналитически, критически. Выразительные средства приходят в результате изучения жизни и литературного первоисточника.

Актер должен уметь критически истолковывать образ своего героя,— не раз повторяет Волонте.— Мне герой видится прежде всего человеком общественным,— только после этого начинается использование технических приемов, «языка» съемочной камеры. Надеюсь, что накопленный опыт позволит мне создать новые роли, не останавливаясь на достигнутом.

Ехать на Каннский фестиваль на вручение премий Волонте отказался, протестуя против статуй буржуазных кинофестивалей и преследования прогрессивных актеров в Италии. (Особенно Волонте возмутила высылка из Италии Лу Кастела — его партнера по фильму «Золотая пуля».)

Однако актер с готовностью принял приглашение приехать в Болонью, где муниципалитет города торжественно наградил его Золотой премией «Аркиджинназио», присуждаемой самым видным деятелям итальянской культуры. Вручение, этой премии вылилось в широкое чествование актера-гражданина. В мотивировке присуждения премии говорилось: «Джану Мария Волонте удастся более, чем кому-нибудь, достигнуть единства между «ремеслом» человека и ремеслом актера, ибо он стремится, чтобы его общественные взгляды совпадали с направлением тех театральных и кинематографических произведений, в которых он играет. Такая его позиция — контраст с ныне господствующим типом актера, продающего себя за деньги. Волонте как актер и как гражданин заслуживает самого высокого признания, так как его усилия проникнуты духом новой культуры». Мэр Болоньи, вручая премию, сказал: «Этот актер мировой славы, работающий с исключительной скромностью, демонстрирует совсем иную степень ответственности художника, чем кто-либо в мире кино. Волонте борется за свободу художественного выражения в итальянском кино, это актер настолько же популярный, насколько популярно послание, которое он несет людям с экрана. Он использует кино как орудие культуры, неразрывно связав с жизнью, отдает все силы борьбе в защиту свободы и демократии, которую ведут в Италии рабочие массы, студенты, интеллигенция». Критик Пьеро Бьянки отмечал: «Когда рабочие видят Волонте на экране, они чувствуют, что это действительно один из них, без всяких барьеров, существующих между «звездой» и «простым человеком» с улицы». Принимая премию, Волонте говорил о своей уверенности в том, что актер, так же, как и все другие работники кино, может внести свой вклад в дело создания подлинно демократического общества.

Печать — и итальянская, и зарубежная — изнывала от любопытства, от желания обнаружить в личной жизни новой кинозвезды какие-нибудь сенсационные подробности. Но, увы! Частная жизнь актера не могла дать особой пищи фантазии досужих журналистов. На все лады перепевалось одно и то же: Волонте был женат на актрисе КарлеГравине — одной из самых обаятельных и интеллигентных итальянских актрис театра и кино, человеке, Как и он, прогрессивных • взглядов, вместе с которой снимался в нескольких фильмах («Семь братьев Черви», «Золотая пуля», «Бандиты в Милане»), потом с ней развелся. У него есть дочь (сейчас ей двадцать лет). В редкие свободные от работы дни он занимается своим любимым парусным спортом, считается заправским моряком, владеет яхтой, нередко «на общественных началах» работает инструктором, обучая начинающих яхтсменов. Никаких других «хобби», слабостей, пристрастий у него нет. Практически все время занято непрерывной работой на съемочной площадке, неутомимой общественной и

театрально-воспитательной деятельностью. К ней прибавилась работа по созданию «свободных киножурналов» (идея эта исходила от Чезаре Дзаваттини — знаменитого сценариста, писателя, теоретика кино), отражающих борьбу итальянских трудящихся.

Во время широких выступлений римских рабочих 1972 года, когда бастовали пять крупных столичных предприятий, Джан Мария Волонте снял документальный фильм о борьбе забастовщиков и солидарности с ними всех римских трудящихся. Фильм назывался «Палатка на площади», в его создании участвовала вместе с актером, дебютировавшим в качестве режиссера и оператора-документалиста, целая группа прогрессивных кинематографистов. Этот опыт создания «прямого кино» во многом близок былым поискам Волонте в области «театра улиц». Создавался этот фильм при участии самих рабочих-забастовщиков на средства, собранные профсоюзами. Однажды во время съемок Джан Мария Волонте подвергся зверскому нападению разъяренных полицейских, которые избили его и разбили аппаратуру (потом они говорили, что «не узнали» Волонте, хотя узнать его может каждый — ведь актер снимается почти без грима). Возможно, полиция искала случая свести счеты с Волонте за фильм «Следствие по делу...».

И после режиссерского дебюта в документальном кино — в том же 1972 году снова возвращение к сюжетным фильмам политического кинематографа. На этот раз приглашение сняться в главной роли исходило от Марко Беллоккио — режиссера, привлечшего к себе внимание еще в 1965 году своим первым фильмом «Кулаки в кармане», не только отразившим, но во многом предвосхитившим настроения стихийного бунта итальянской молодежи. В 70-е годы творчество этого режиссера развивалось в русле прогрессивного политического кино. Новый фильм Беллоккио назывался по-газетному, так, как говорят на своем «жаргоне» журналисты: «Дай про маньяка на первую полосу» (советским зрителям эта лента известна под названием «Преступление — на первую полосу»). Созданный Волонте образ крупного журналиста — главного редактора одной буржуазной газеты Джанкарло Веллани — пополнил собой галерею отрицательных персонажей — «героев нашего времени», сыгранных актером. По своей разоблачительной силе он стоит в одном ряду с полицейским комиссаром-убийцей из «Следствия по делу...», но какими-то черточками иногда напоминает и нелучшие стороны характера Энрико Маттеи — его некоторый авантюризм, безудержную напористость и самоуверенность, стремление подчинять себе окружающих...

...За городом находят труп задушенной четырнадцатилетней девочки. Сообщение об этом убийстве поднимает большую шумиху в печати. Близятся выборы, и правые круги хотят возложить ответственность за это убийство, на самом деле совершенное сексуальным маньяком, на молодежные левацкие группы и вообще на «красных». Это убийство получает название «дела Мартини», и его искусно и искусственно раздувает главный редактор Веллани — циничный, прожженный буржуазный журналист, связанный с крайними правыми политиками. Он служит своим хозяевам преданно и очень умело, его газете многие верят, тем более, что это не какая-нибудь бульварная, падкая на сенсации газетка, а внешне respectable и солидный, как и его редактор, орган печати. Далеко идущие политические цели для Веллани и тех, кто стоит за его спиной, куда важнее, чем истина, чем арест какого-то сексуального маньяка, чем показания полубезумной истерички-лжесвидетельницы.

Волонте — Веллани — живое воплощение лицемерия, продажности буржуазной прессы, изощренной подлости и цинизма ее методов.

В следующем, 1973 году, — еще одна встреча с Франческо Рози, постановщиком «Дела Маттеи», укрепившая творческое содружество Волонте с этим режиссером. На сей раз перед исполнителем заглавной роли стояла задача разоблачения романтического мифа о неуловимом итало-американском гангстере, короле наркотиков Сальваторе Лукания, прозванном за свое везенье и ловкость Лаки Лючано — Счастливым Лючано, разоблачения связей между итальянской и американской мафией. Фильм так и назывался — «Счастливчик Лючано», и в галерее современников, нарисованных Волонте, прибавился еще один портрет — мало привлекательный, лишенный всякого ореола персонаж, в характер и психологию которого было не так-то легко проникнуть. Итальянскому, а также американскому зрителю, особенно молодежи, необходимо было дать убедительную правдивую информацию об этом овечьем легендой бандите, о его черных делах, о мощных силах, стоящих за его спиной. Фильм Рози эту задачу выполнил. И, как всегда, в огромной степени заслуга принадлежала исполнителю заглавной роли Джану Марии Волонте.

Трудно было даже представить себе лучшего кандидата на эту роль, чем Волонте, уже накопившего немалый опыт как в создании обличительных -жизненных, психологически углубленных и вместе с тем порой сатирических — образов бандитов, так и в разоблачении мафии. И, как всегда, актер подошел к своей задаче, как к своего рода «социальному заказу», сознавая общественное значение темы фильма.

Осужденный за убийства на многие годы тюрьмы, американский гангстер Лукания во время войны был освобожден и отправлен на свою родину остров Сицилия, а оттуда — в Неаполь. Секретные службы США для борьбы с прогрессивными силами стремились наводнить освобожденный Юг Италии своей агентурой,

главным образом разными преступными элементами — американцами итальянского происхождения. Преступник Лючано, осужденный в США, оказался нужным своим покровителям и, вернувшись на столь давно покинутую родину, уверовал в собственную безнаказанность, возомнил себя неким «суперменом». Постепенно этот внешне респектабельный пожилой господин, ведущий тихую жизнь пенсионера, восстановил свое былое могущество и стал «королем» подпольной торговли наркотиками. Показать уродливую психологию своего героя, верящего в собственную «исключительность», преступника, состоящего на службе у оберегающего его общества, вскрыть этот парадокс — было задачей, во многом близкой той, что стояла перед Волонте и в фильме «Следствие по делу...». Пожалуй, и внешне Лючано — Волонте чем-то напоминал комиссара-убийцу: аккуратная одежда, приглаженные волосы, недобрая улыбка на плотно сжатых губах, взгляд, скрытый за холодным блеском стекол очков. Но, в отличие от комиссара-убийцы, Лючано холоден и бесстрастен, он не знает ни истерических приступов ярости, ни страха; его манеры скорее мягки и вкрадчивы, как у редактора Веллани. Никто не знает, какие страсти бушуют в душе этого неторопливого пожилого человека, примерного католика и гражданина, держащего в своих руках, с благословения высоких покровителей, мировую торговлю наркотиками. С невозмутимым видом проходит он мимо стены кладбища, где похоронены его жертвы. Не спеша, тщательно моет он руки в уборной ресторана, где рядом, в зале, по его приказу убивают человека. И на допросе он держится уверенно, даже высокомерно, сквозь зубы отвечая на вопросы следователя. Он абсолютно уверен в своей безнаказанности. Да и умирает Лючано не от пули, и не в тюрьме, а, «как все», — от инфаркта, в то время, как встречает на аэродроме своего эмиссара. Так Счастливику Лючано удастся окончательно избежать правосудия. Весь фильм и его финал показывают, что мафия — эта язва итальянского и американского общества — творит свои злодеяния, убивая и отравляя людей наркотиками, совершенно безнаказанно. Борьба против мафии неотделима от борьбы против всей буржуазной системы. Некоторые итальянские критики справедливо указывали, что актер, стремясь к возможно большей психологичности, углубленности образа своего героя, невольно наделяет его чертами еще пущей «неповторимости», исключительности, тем самым порой нарушая общий стиль фильма, снятого в лаконичной, строгой манере документальной реконструкции подлинных фактов. Но, как бы то ни было, повторяем, роль Лючано была новой большой удачей Волонте, развенчавшего миф о «Счастливице» и показавшего, что за преступления ответственно породившее его общество.

Из фильма в фильм Джан Мария Волонте выступает не только как одаренный актер, исполнитель главных, ответственных и сложнейших ролей, но и как политик, подвергающий обстоятельному анализу большие общественные проблемы, решительно критикующий болезненные явления итальянской жизни. Волонте, послушный воле режиссера на съемочной площадке, вместе с тем в процессе создания фильма — соавтор. единомышленник режиссера, работающий с ним в самом тесном творческом и идейном содружестве. В работе над ролью неизменно ему помогает весь накопленный огромный опыт — и кинематографический, и театральный, и общественный, и вся его жизненная позиция борца и гуманиста. Наверное, особенно убедительно это проявилось при новой встрече с режиссером Джу-лиано Монтальдо, в фильме которого пять лет назад Джан Мария создал незабываемый образ сознательного революционера Бартоломео Ванцетти.

В 1974 году началась работа над фильмом «Джордано Бруно» — важным этапом в творческой биографии Волонте. Заглавная роль в этом фильме Монтальдо — одна из вершин его актерской и гражданской судьбы.

...В лабиринте улочек старой части «вечного города», неподалеку от центра, запряталась небольшая тихая площадь, почти полностью хранящая тот же облик, что и во времена папского Рима. С одной стороны площадь прикрывает громада древнего палаццо Фарнезе, с другой — еще более древнее, мрачное здание дворца папской канцелярии. Площадь носит поэтическое название — Кампо де'Фьори — Площадь (а точнее — даже поле, луг) цветов. Издавна она служила рынком. Но мирная рыночная площадь имела некогда и другое предназначение. Даже на гравюрах начала прошлого века, во времена, когда Рим описывали Гёте, Стендаль и Гоголь, в углу Кампо де'Фьори можно видеть виселицу. Площадь издавна служила местом публичных казней, и казнили на ней не только воров и грабителей...

17 февраля 1600 года здесь, на том самом месте, где ныне стоит невысокий суровый памятник, был сожжен мятежный монах из Нолы, великий ученый-провидец Джордано Бруно. Пламя костра, на котором погиб Джордано Бруно, напоминая людям о подвиге великого ноланца и о преступлениях святого престола, не угасает доныне. В начале 70-х годов к образу монаха-ученого и мыслителя, отдавшего за свои идеи жизнь, сразу обратились итальянский театр, телевидение и кино. Фильм был создан в преддверии очередного «святого года», когда в Рим стекаются тысячи верующих и туристов со всего мира (Ватикан проводил его в 1975 году), в разгар полемики внутри католической церкви, переживавшей в тот момент, как никогда, сильный разброд. Благодаря этой ленте история великого

ученого, сожженного на костре инквизиции, стала известна самому широкому зрителю.

Да, фильм Монтальдо и Волонте, на наш взгляд, прежде всего имел большую познавательную ценность. И именно в этом его главное значение для Италии, где молодежь до сих пор получает о мыслителе из Нолы сведения весьма скудные и далекие от истины. Да и не только для Италии, но и для других католических стран, где еще сильны позиции церкви и где она вместе с клерикальными партиями оказывает столь сильное влияние на школу и народное просвещение.

Создание фильма натолкнулось на множество препон, но все же в 1974 году он вышел на итальянский экран и был представлен на многие международные фестивали. С него открылись проходившие летом того года Дни итальянского кино в Москве и Ереване. Представляли фильм советским зрителям его создатели — режиссер Джулиано Монтальдо и исполнитель заглавной роли Джан Мария Волонте.

В Советский Союз Волонте приехал впервые, впервые познакомился с советскими коллегами, участвовал в теплой встрече в Правлении Союза кинематографистов. Там его я впервые увидел — он был почти такой же, как на экране: ведь играет Волонте почти всегда без грима, к тому же сохранил пышную шапку рано поседевших, круто вьющихся волос. Джану Мария Волонте тогда было примерно столько же лет, сколько его герою, он так же находился в расцвете физических и духовных сил, как и неистовый нолаец. Помню, Волонте нам рассказывал, что не стремился к внешнему сходству с Бруно, но, глядя на него на экране, почему-то верилось, что мятежный доминиканский монах — ученый и философ — был именно таким: красивым, умным и добрым сорокалетним человеком, не средневековым схимником, а жадным к тайнам бытия жизнелюбцем, любящим людей и щедро делившимся с ними своими знаниями.

К тому времени мы уже достаточно видели Волонте на экране, много слышали об этом выдающемся артисте, пришедшем в кино с драматической сцены. Но с каждым новым фильмом этот актер не переставал удивлять. Скупыми, неброскими штрихами, удивительно правдиво, просто, жизненно, современно Волонте очерчивает исполненный внутренней силы образ несдавшегося борца и мыслителя, который предпочел смерть на костре отречению от своих идей.

В начале фильма мы видим богатую и праздную, торжествующую победу при Лепанто, Венецию, куда Бруно прибывает в 1592 году по приглашению венецианского аристократа Мочениго. В свобододлюбивой Венецианской республике легче дышать, чем в папском Риме или раздираемых религиозными войнами государствах Европы, где побывал в своих странствиях мятежный монах. Здесь люди более образованны и терпимы, и Джордано находит новых друзей, до которых уже дошел слух о его необыкновенной учености. Казалось бы, в Венеции Бруно сможет, наконец, обрести спокойную жизнь. Его дружбой равно гордятся и бедняки, и богачи. Жизнелюбивый, неугомонный Джордано одинаково легко чувствует себя и в обществе утонченных аристократов, и среди гондольеров и рабочих арсенала. Но Мочениго недоволен своим учителем: он надеялся, что Бруно научит его нужным вещам: искусству повелевать людьми и читать чужие мысли. Магия принесла бы власть и могущество, а Бруно предлагает ему развивать способности, заложенные природой. К тому же и духовник советует Мочениго избавиться от своего гостя, обещая, что тогда его торговые дела пойдут еще успешней. И этого достаточно, чтобы ограниченный и жадный аристократ настроил донос инквизиции, обвиняя ученого монаха в ереси.

В трудах бывшего доминиканца, охватывающих чрезвычайно широкий круг проблем — от философии до астрономии, от религии до литературы, — действительно не так уж трудно найти еретические мысли и обидные для официальной церкви суждения. Однако у Бруно немало заступников, и ему легко было отделаться формальным признанием своих заблуждений, обещаниями изменить образ мыслей и жизни. Он готов покаяться в своих поступках, отказаться от некоторых признанных еретическими высказываний, но полон решимости защищать свои научные взгляды.

Комедия судилища оборачивается трагедией: выдачи Джордано Бруно требует священный престол, из Рима за ним присылает судно папа. Не желая портить отношения с Римом, венецианский Совет Десяти выдает Бруно римской инквизиции...

Далее действие фжгсьма развертывается в Риме — в мрачных застенках святой инквизиции, в покоях Ватиканского дворца и папской канцелярии.

Католическая церковь, раздираемая внутренней борьбой, стремится всеми средствами вновь утвердить пошатнувшиеся принципы иерархии, единовластия и непогрешимости папы римского. Она судорожно пытается укрепить свои позиции в стремительно меняющемся мире. Казнь следует за казнью: за короткое время в Риме казнено пять тысяч еретиков. А Джордано Бруно, помимо его еретических сомнений в основных догматах и обрядах веры, обвиняет церковь в корысти и суетности, опасен как возможный вражеский агент. Против него инквизиция выдвигает уже не богословские, а чисто политические обвинения: ведь Бруно был доверенным лицом и наставником многих европейских монархов... Богословские диспуты все чаще превращаются в полицейские допросы...

Хитроумными вопросами и зверскими пытками палачи пытаются вырвать у Бруно признание в том, что он

плел заговор против папской власти. Однако судебный процесс длится долго: вокруг Бруно кипит борьба, сталкиваются разные силы — мракобесы, настаивающие на «твердом курсе», и более дальновидные, более гибкие церковники, понимающие необходимость перемен, отказа от жестких методов во имя спасения папской власти от еще худших потрясений. Одни требуют казни Бруно, другие хотят вырвать от него новое раскаяние. Недавно взошедший на престол папа Климент VIII колеблется, ему не хочется начинать свой понтификат этой казнью, которая вызовет резонанс во всей Европе. Но судьбы неумолимы: в Риме голод, наводнение, пожары, народ видит в этом гнев божий, кару небесную за нерешительность в борьбе с ересью; говорят они. И слабый духом папа уступает.

В последних сценах фильма игра Волонте особенно впечатляет. Джордано Бруно прекращает борьбу, он решает умереть, осознав тщету своих прежних попыток вразумить властелинов, воздействовать на них силой разума, логики, обращения к чувствам... Земные государи, говорит он, все одинаковы, таков же и «государь государей» — папа римский, который отказался даже выслушать Бруно. Везде, и в папском дворце тоже, — «кровь, кровь, кровь», — повторяет он. И понимая, что потерпел поражение, предпочитает погибнуть на костре «мучеником и по своей воле»...

Пережившего крах своих иллюзий, но не смирившегося, не отказавшегося от своих идей, мятежного монаха ведут на казнь по улицам Рима. Толпы людей, оповещенные городским глашатаем, стекаются на Кампо де'Фьори. Среди них немало друзей и последователей ноланца. Неистовый Джордано продолжает богохульствовать, проклинать пославших его на костер инквизиторов, пока на него не надевают железный намордник, заставивший его навеки умолкнуть. Этим символическим стоп-кадром и кончается фильм об ученом провидце: его лицо крупным планом с залитым кровью ртом в железном наморднике. А затем на экране вздымаются сверху багровые языки пламени... Лента Монтальдо, сохраняя такие традиционные черты исторического фильма, * как зрелищность, постановочность, проникнута с начала до конца яростной страстью борьбы разума, знания против религиозных догм, против холодной жестокости и произвола церкви. И те мысли, слова Джордано Бруно-Волонте, которые звучат с экрана (а они, как правило, подлинны, документально точны, передают в зрительный зал накал, горение духа ученого, силу его научной и исторической интуиции. Некоторые критики упрекали фильм в «современности», «модернизации». Ну что ж, режиссер действительно несколько акцентировал внимание на росте настроений протеста, стремления к реформам внутри самой католической церкви, подчеркнул современность некоторых идей Бруно. Зрителю близки вдохновенные слова великого ноланца о стремлении человека в неизведанные дали Вселенной, о необходимости исследования космоса, о том, что новые концепции познания мироздания должны неизбежно сопровождаться новыми концепциями жизни и организации человеческого общества... Но, лишенный этого дыхания современности, фильм о Джордано Бруно рисковал бы превратиться в один из покрытых хрестоматийным глянцем фильмов о «великих людях», каких в истории кино было немало. Именно благодаря своему современному звучанию эта работа Монтальдо заняла видное место в политическом кино Италии 70-х годов, наравне с его «Сакко и Ванцетти». Чтобы создать это темпераментное и благородное произведение, наверно, было бы недостаточно ни _ всего мастерства режиссера, ни большой изобразительной культуры фильма, ни выразительности и эмоциональности музыки. Удачу его предопределил Джан Мария Волонте, вновь подтвердивший, что он — актер «номер один» итальянского кино.

«Каждый мой фильм, каждая моя роль, — говорил тогда Волонте, — связаны с действительностью, с борьбой сегодняшнего дня. Я стремился и здесь осознать своего героя в движении и борьбе, стремился при помощи собственного анализа заново оценить и проверить его опыт».

Фильм «Джордано Бруно» стал оружием в руках прогрессивных сил в борьбе за пересмотр устаревшего законодательства, за введение в католической Италии института развода, против реакционных сил Ватикана. А движение против запрета фильма и его преследований ознаменовало новый этап борьбы за свободу демократического и прогрессивного киноискусства в Италии.

В тот период итальянские газеты много писали о намерении Волонте воплотить на экране образ основателя Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши. Фильм собирался ставить режиссер Уго Грегоретти. Волонте говорил об ответственности этой художественной задачи, о том, что это дань его глубочайшего уважения к памяти и наследию видного революционера и марксиста, проверка его собственной общественной позиции. Замысел этот не был осуществлен, но началась работа над другим фильмом из истории борьбы итальянских коммунистов против фашизма — фильмом режиссера Франческо Мазелли «Подозрение». Волонте играл главную роль — подпольщика Эмилио.

Фильм «Подозрение» воссоздавал трудный период 30-х годов, когда ИКП в условиях подполья и эмиграции боролась против фашистского режима Муссолини. Сложности были не только политического порядка — переход в 1934 году к новой политике широкого антифашистского единства, необходимость восстановить сеть подпольных организаций в условиях фашистского террора и так далее, — но и морального, психологи-

ческого. Нужны были крепкие, надежные кадры профессиональных революционеров. Образ одного из них — недрогнувшего, поборовшего внутренний страх и сомнения сознательного борца — и создал в фильме Волонте. Рабочий-эмигрант Эмилио отправляется из Парижа в фашистскую Италию и выполняет сопряженное с невероятным риском задание партии. И хотя фильм Мазелли вызвал некоторые справедливые критические замеча-

ния в левой печати, в целом это интересное и значительное произведение. И главная его удача — именно образ несгибаемого, сознательного, готового пожертвовать собою борца, воплощенный Волонте. По умению передать атмосферу эпохи, продуманности и тщательности режиссуры фильм Мазелли, показанный на Неделе итальянского кино в СССР в 1976 году, можно сравнить с также знакомым нам антифашистским фильмом Бернардо Бертолуччи «Конформист». И тут, и там примерно один и тот же исторический период, но герой-коммунист Эмилио, сыгранный Волонте, — живая антитеза другому итальянцу — фашистскому прихвостню и предателю Марчел-ло Клеричи.

Поражала естественность, с которой актеру удалось шагнуть из XVI века прямо в 30-е годы нашего столетия, перенестись из папского Рима, охваченного террором инквизиции, в предвоенный Рим, где свирепствовал фашистский террор, перевоплотиться из мятежного монаха в профессионального революционера.

Во второй половине 70-х годов направление политического кино, пожалуй, уже прошло свой «пик» — самые боевые его фильмы уже были сделаны. Все усложняющаяся внутривнутриполитическая обстановка в Италии, общая дестабилизация, разгул терроризма всех мастей, бессилие властей, атмосфера страха и насилия — все это породило некоторую растерянность в рядах мастеров итальянского кино. Появились мрачные фильмы-притчи, анализ конкретных явлений часто уступал место аллегориям, проникнутым настроениями безысходности, отчаяния. На разных художественных уровнях это тяготение к фильмам-притчам проявилось в виде таких лент, как «Сиятельные трупы» Франческо Роззи или «Репетиция оркестра» Федерико Феллини. Не избежал этих настроений и Элио Петри в своей ленте «Тодо мо-до» (1976).

По-испански «тодо модо» означает «всеми способами» или «все средства хороши». Этими словами некогда начал одну из своих проповедей генерал ордена иезуитов испанский монах Игнаций Лойола, причисленный католической церковью к лику святых. «Тодо модо» — экранизация знакомой советским читателям одноименной повести Леонардо Шаши. Политическое кино не раз обращалось к произведениям Шаши (вспомним «Каждому свое»). Его повесть «Контекст» послужила драматургической основой для фильма «Сиятельные трупы». Возможно, и поэтому между этим фильмом Роззи и «Тодо модо» Петри было некоторое сходство и атмосфера мрачного, кровавого гротеска.

«Тодо модо» — сатирическая панорама мирка высшей иерархии стоящей у власти в Италии клерикальной партии. Действие разворачивается, как и полагается в детективе, в «ограниченном пространстве», где одно за другим происходят загадочные убийства... В загородную резиденцию, вход в которую посторонним строжайше запрещен и носящую название «бункер», приезжают на уик-энд министры, крупные промышленники, депутаты. Они собираются там не только для отдыха, но и для коллективных медитаций, молитв, секретных встреч и переговоров. И в один из уик-эндов они начинают уничтожать друг друга, как пауки в банке, пока никто из них не остается в живых. «Тодо модо» — жестокая сатира на раздираемую внутренней борьбой правящую партию христианских демократов, на католических лидеров, сознающих необходимость перемен, «обновления», спасения падающего престижа своей партии и церкви, но слишком глубоко погрязших в коррупции, спекуляциях, казнокрадстве, внутренних склоках, борьбе за власть. Фильм впечатляет мрачной яростностью изобразительных средств, гротесковыми образами «сильных мира сего». В центре фильма две фигуры: священник, управляющий «бункером» и держащий в руках невидимые нити бесконечных интриг, он не только руководит медитациями, но — от имени католической церкви — и всеми земными делами, и некий могущественный Председатель — не то партии, не то совета министров. В роли священника мы встречаемся с Мар-челло Мастоляни, а лидера клерикалов, Председателя (критика считала, что в его лице показан в фильме Альдо Моро — тот самый деятель, который вскоре после создания этого во многом пророческого фильма действительно трагически погиб) играет Джан Мария Волонте.

Волонте впервые снимался в одном фильме с Мастоляни. Их гротесковый дуэт оказался великолепен, и можно только сожалеть, что эти два крупнейших актера итальянского кино никогда больше — ни раньше, ни потом — не играли вместе.

Вообще надо заметить, что с актерами такого крупного калибра, как он сам, Волонте довелось сниматься вместе очень редко. Большинство фильмов, особенно политических лент последних лет, строится и держится на том центральном персонаже, который воплощает Волонте, и его партнеры и партнерши, как бы одарены и известны они • ни были, невольно отходят на второй план — все в фильме подчиняется игре Волонте, его страсти, той идейной нагрузке — утверждающей или обличающей, — которую несет создаваемый им образ. Волонте подавляет своих партнеров, его личность доминирует над

всем и всеми.

У иностранных режиссеров Волонте снимается чрезвычайно редко, и в этом еще одно отличие его от других «звезд» итальянского экрана. Первым его «выходом» на международную арену, по существу, было «Покушение» — этот фильм, вслед за «Сакко и Ванцетти», придал творчеству Волонте интернациональный характер, а также явился одним из свидетельств явного влияния итальянского политического кинематографа на французское кино. Не менее ярко черты интернационализма, присущие итальянскому прогрессивному киноискусству, проявились в 1976 году, когда Джан Мария Волонте с энтузиазмом принял приглашение участвовать в создании фильма «Хроника событий на руднике Марусия», который снимал в Мексике известный прогрессивный чилийский режиссер Мигель Литтин.

«Я согласился,— сказал Волонте,— во-первых, потому, что глубоко уважаю Мигеля Литтина как талантливого режиссера. Во-вторых, потому, что Мексику, как и Италию, волнует трагедия Чили. И этот интернациональный фильм может в чем-то помочь борьбе чилийцев... Фильм основан на подлинных фактах из истории Чили. Точнее, трагедии, которую пережили шахтеры поселка Санта-Мария-де-Икике. Это было очень важное рабочее выступление. Политическое кино меня привлекает потому, что оно — проявление борьбы за свободу и права человека».

... Пустыня Атакама на севере Чили. Сотни рабочих под палящими лучами солнца дробят камни, из которых получают селитру. Пыль и зной застилают горизонт. Одного из задыхающихся рабочих надсмотрщик бьет плетью, и тот падает с обрыва в пропасть...

Так начинается этот фильм о становлении рабочего движения на севере Чили в начале нашего века, о жестокой расправе чилийской военщины с участниками одной из первых в истории страны рабочих стачек.

...На фабрике в Марусии вспыхивает забастовка. Ее жестоко подавляют вызванные в поселок войска. Но на реп-

рессии рабочие отвечают вооруженной борьбой. Среди солдат начинается брожение, происходит братание с забастов-; щиками. Первое сражение рабочие выиграли: воинскую часть выводят из поселка. Но вместо нее посылают другую, которой командует опытный и жестокий каратель. Чтобы выиграть время, подготовиться к отпору, надо задержать солдат: на железнодорожные рельсы ложатся женщины, жены и сестры бастующих рабочих. Высадившиеся из поезда солдаты начинают штурм рабочего поселка, обстреливают его из ружей и пушек. Ряды защитников редеют, их остается всего пятеро. Решено, чтобы трое пробирались через горы в другие центры рабочего движения и, учтя ошибки забастовщиков Марусии, продолжали работу по организации рабочих масс. Двое же других, укрывшись в рабочем клубе, прикрывают огнем их отход, пока не погибают в неравном бою...

Газета «Правда» писала о фильме Литтина:

«Хотя действие фильма происходит в начале века, оно полностью созвучно с последними событиями в Чили, с фашистским переворотом и его последствиями. Несмотря на потоки крови, убийства и истязания, фильм проникнут оптимизмом. Зрителю ясно, что те трое, которым удалось уйти, будут продолжать борьбу. Правда восторгается. Рабочие победят в конечном итоге. Таков основной лейтмотив фильма». Волонте снимался вместе с мексиканскими актерами. Он играл профсоюзного вожака восставших рабочих Грегорио. Ясно понимая, что причины поражения забастовщиков в их недостаточной организованности, в неспособности установить широкий союз с другими трудящимися, что рабочее движение в его стране делает только первые шаги, он оставляет уцелевшим товарищам по борьбе последнее послание, своего рода, политическое завещание, в котором призывает их крепить организованность и единство. ,

Грегорио — еще один благородный и светлый образ сознательного борца, революционера, бесстрашно встречающего смерть героя, созданный Джаном Марией Волонте,— актером и гражданином. Этот профсоюзник начала века невольно заставляет нас вспомнить другого народного вожака — «человека, которого нужно уничтожить»,— сицилийца Сальвато-ре из первого политического фильма, в котором играл Волонте.

«Наш Джан Мария Волонте демонстрирует игру, редкую по своей насыщенности и вместе с тем сдержанности, гармонично сливающуюся с игрой других актеров»,—отмечал критик Аджео Савиоли.

Фильм Литтина был удостоен семи «Золотых Ариэлей» — высших наград, присуждаемых мексиканской Академией киноискусства. А на Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте в 1976 году — первого приза фестиваля.

К концу 70-х годов самым доходчивым и самым жизнеспособным жанром итальянского политического кино показал себя политический детектив — жанр, в появление и упрочение которого в Италии Волонте внес свой весомый вклад, начиная еще с фильма «Каждому свое». В трудных условиях общего кризиса итальянской кинематографии политический детектив сумел упрочить свои позиции. Эта форма фильма, соединяющая в себе черты традиционного детектива и политического кино, оказалась достаточно гибкой:

сохраняя внешнюю занимательность, чисто кинематографическую динамичность, элемент напряженного внимания зрителя (так называемый «сас-пенс»), она доносила заложенный в фильм политический и социальный заряд. Признанным мастером этого своеобразного жанра по праву теперь считался Дамиано Дамиани, особенно после своего удачного фильма «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971, главный приз VII МКФ). У этого талантливое мастера Волонте не снимался с далеких времен «Золотой пули». С тех пор и режиссер и актер прошли немалый путь. Новая встреча была закономерна, и она состоялась в 1977 году на съемочной площадке политического детектива Дамиани «Я боюсь».

Этот фильм с успехом прошел по нашим экранам, и читатель согласится, что содружество между Волонте и Дамиани было на редкость плодотворным. Игра большого актера настолько обогатила фильм, что этот политический детектив — или точнее — политический полицейский фильм стал, на наш взгляд, заметным явлением не только в творчестве Дамиани или Волонте, но всего жанра в целом.

...16 марта 1978 года в Риме произошло преступление, потрясшее итальянцев своей дерзостью и жестокостью. На людной улице среди бела дня террористы похитили видного государственного деятеля Альдо Моро и убили пятерых полицейских — его охрану. Во многих городах Италии от пуль неофашистов, правых и левых экстремистов, бандитов-мафии чуть ли не каждый день гибнут полицейские и карабинеры — уже насчитывается несколько сот убитых и много тысяч раненых стражей порядка — чуть ли не каждый четвертый... Кто ответствен за гибель людей, для которых служба в силах общественной безопасности — повседневная работа, как и всякая другая, ради куска хлеба? Полицейские в Италии обычно выходцы с крестьянского, голодного Юга, идущие служить государству, ибо это для них единственная возможность прокормиться. Вслед за печатью, обсуждающей эту проблему, к судьбе полицейских обратилось и кино. Рядовому стражу порядка, чья жизнь подвергается постоянной опасности, и посвятил свой фильм Дамиани. Интерес к этому фильму в Италии велик не только из-за злободневности темы, но и потому, что в главной роли снялся энтузиаст, мотор политического кино — неутомимый Волонте, создавший новый, нетрафаретный образ простого полицейского — образ противоречивый и трагический.

Вот что говорит о герое фильма режиссер:

«Это человек, который не знает, на чью сторону ему встать. В течение многих лет он выполнял все, что ему прикажут: бил, подавлял, был грубым и жестоким. Но вдруг его охватило чувство неудовлетворенности. А так как в идеологическом отношении он недостаточно подготовлен, чтобы сделать определенный выбор, встать по ту или другую сторону баррикады, то он лишь пытается выпутаться из затруднительного положения, отойти в сторону. Из полицейского он становится телохранителем, сопровождающим лицом и личным шофером одного высокопоставленного судейского чиновника... Но вскоре чиновника убивают... Наш герой пытается все решительнее выйти из игры, пока не оказывается загнанным в тупик».

Телохранитель — сержант Грациано, маленький человек, захлестнутый политическими событиями, которые он, возможно, даже до конца не осознает. Он вовлечен в опасную игру, чуждую его личным интересам. Но сначала из чувства долга, потом из пробуждающейся в нем гражданской сознательности, из чувства ответственности, он пересиливает охвативший его естественный страх и решает бороться до конца. Но так как он «слишком много знает» (пусть даже вопреки своему желанию), в курсе того, что было известно тем, кого он охранял, — то есть плана профашистского государственного переворота, его ликвидируют вслед за судьей, проводившим расследование...

Навеянная газетной хроникой лента создана в манере классического детектива, с той существенной разницей, что герой ее, хотя и распутывает опасную тайну, отнюдь не всезнающий Великий Детектив, а скромный, «маленький» человек, боящийся за свою жизнь и, как показывает Дамиани, не напрасно. Волонте создает образ отнюдь не героический, как мы привыкли в фильмах, герой которых — полицейский, стоящий на страже закона. Образ немолодого, усталого сержанта Грациано, которому уже не так много осталось до пенсии, но которому совесть и гражданский долг не позволяют отойти в сторону от борьбы, скорее трагический. Этот мужественный человек — одиночка, заранее обреченный на гибель, и парадокс в том, что обрекла его на смерть та общественная система, которой он служит и которую он охраняет. Предают Грациано его собственные начальники. Такая необычная — глубоко социальная и реалистическая — трактовка образа героя детектива была намечена актером еще в давнем фильме «Каждому свое». «Я боюсь» — фильм очень современный, злободневный, отражающий настроения тысяч «стражей закона». Волонте остался удовлетворен этой ролью и фильмом.

«Фильм построен добротнo, в полном соответствии с правилами хорошей «полицейской» ленты, — говорил он. — Отправная точка — душевное состояние человека, стремящегося отойти от дел, к которым не желает иметь ни малейшего отношения... от всех этих непрерывных покушений, свидетелями и жертвами которых мы постоянно становимся ныне в Италии... Состояние недовольства, которое испытывает полицейский, — красноречивое свидетельство той атмосферы, которая сейчас царит в Италии».

Становым хребтом всего итальянского прогрессивного кино была и остается антифашистская тема, обличение фашизма во всех его ипостасях, фашизма старого и нового, анализ и разоблачение недавнего фашистского прошлого, предостережение против возрождения фашистской угрозы. Пафосом политического и морального развенчания фашизма, страстного утверждения идеалов демократии и гуманизма, пронизано и все творчество Волонте.

Одной из значительнейших его работ в этом смысле явилась главная роль в знакомом советским зрителям фильме «Христос остановился в Эболи». Этот фильм, поставленный давним его единомышленником режиссером Франческо Рози, удостоился главного приза на XI Международном кинофестивале в Москве в августе 1979 года.

... Крестьяне Лукании — одной из самых нищих и отсталых областей Юга Италии — говорят о своем забытом богом и людьми крае: «Христос остановился в Эболи». В самом деле, южнее этого городка словно не пошла не только христианская цивилизация, оставив луканские селения во власти языческих суеверий, но вообще никакая цивилизация, никакой прогресс. Время будто застыло на этой скудной, бесплодной земле, на склонах выжженных солнцем гор. «Времена года скользят над тяжким трудом крестьянина сегодня так же, как три тысячи лет назад, никакой человеческий или божественный посланец не обращался к этой безысходной нищете», — писал сосланный сюда в 1935 году из промышленного Турина молодой врач-антифашист Карло Леви, ставший потом одним из известнейших итальянских писателей и художников. На своих полотнах он запечатлел природу Лукании, а в своей лучшей книге описал жизнь тружеников Гальяно и Грассано — селений, где он провел год ссылки. Эту автобиографическую книгу он назвал «Христос остановился в Эболи». Она знакома советским читателям.

И вот теперь, три с половиной десятку лет после того, как она была написана и когда самого писателя-художника уже нет в живых, один из виднейших итальянских режиссеров экранизировал ее, и она начала свою вторую, экранную, жизнь. Рози переработал и превратил в зримые кинематографические образы насыщенные персонажами и жизненным материалом страницы романа, сумев сохранить их поэтичность, художественную живописность. А Карло Леви — интеллигента-антифашиста — сыграл Джан Мария Волонте. Не стремясь даже к отдаленной похожести, он воскрешает его благородный образ, и Леви — Волонте верят, принимают его даже те, кто, как автор этих строк, хорошо знал и помнит «настоящего» Карло Леви.

Франческо Рози несколько приглушил в своем фильме мотивы идеализации, мифологизации «крестьянской культуры» с ее архаикой, мистикой и суевериями, звучавшие в романе Леви, и на первый план еще явственнее выдвинулись мотивы социальные. Две извечные язвы разъедают жизнь Лукании и всего итальянского Юга: безработица и эмиграция. Одни бегут от нищеты за океан, в Америку, другие — на промышленно развитый Север. Те, кто остается, ведут жестокую борьбу не только с засухой, малярией, бескультурьем, но и страдают от произвола «господ» — тупых фашистских начальников.

Перед ссылкой Леви — Волонте проходит целая галерея тех, кто держит в руках жизнь селения: фашистский подеста (мэр) селения дон Луиджино Мага-лоне, он же вожак местных чернорубашечников и учитель в школе; грабящий крестьян старшина карабинеров; их прихвостни и родственники, в том числе двое врачей — коллеги Леви. Главное занятие донна Луиджино — следить за несколькими ссылкой, изучать их корреспонденцию, а также произносить перед жителями селения бесконечные трескучие речи. Этому жалкому и жестокому миру богатеев и фашистов противостоит мир крестьян. С глубокой душевной болью рисует Рози безотрадную картину нищеты и тяжелого труда, этот «покорный мир без надежды», как назвал его Леви. У бедняков, кроме эмиграции, есть еще один выход: отправиться «добровольцем» умирать в Абиссинии на войне, развязанной Муссолини. В беседах-спорах с фашистом доном Луиджино, присматривающимся к ссылкой и пытающимся его «перевоспитать», Леви — Волонте обличает фашизм не только как главного виновника нищеты и бесправия крестьян, но и бессмысленной гибели. Так, к социальному и антифашистскому звучанию фильма Рози добавляются и антивоенные ноты.

Сдержанный и суровый фильм заставляет вспомнить об опыте и традициях неореализма не только по своему народному духу, социальной и антифашистской направленности, но и по манере, по приемам. Вместе с Волонте снималась известная актриса гречанка Ирене Папас (в роли служанки — гордой и дикой Джулии, долго отказывающейся из-за суеверий позировать Леви), а также непрофессиональные исполнители — местные крестьяне, что придало сценам народной жизни особую достоверность. Изобразительный ряд всего фильма исключительно выразителен, поэтичен, наполнен, сдержанной красотой — на экране словно оживают живописные полотна Карло Леви.

Одновременно с фильмом Рози снимался короткометражный фильм «К югу от Эболи». Анализируя творчество Франческо Рози и его последнее произведение, авторы этой документальной ленты приходят к верному выводу: фильм «Христос остановился в Эболи» — не просто экранизация, это весьма актуальное

для Италии произведение, ибо с тех пор, как Леви написал свой роман, за тридцать с лишним лет, на Юге Италии, по существу, ничего не изменилось, остались те же проблемы, требующие своего неотложного разрешения...

Не прошло и года после успеха фильма о Карло Леви, как газеты принесли известие о том, что Джан Мария Волонте уехал в Испанию, где вместе с популярными испанскими актерами Эусе-био Понселой и Анхелой Молиной снимается в фильме под названием «Огро». Ставил этот фильм режиссер Джилло Понтекорво — один из представителей направления итальянского политического кинематографа.

...20 декабря 1973 года чудовищной силы взрыв сотряс Калле Серрано — улицу в центре Мадрида, по которой каждое утро следовал на своей бронированной машине после мессы адмирал Луис Карреро Бланко, второй после «каудильо» человек во франкистской Испании, прозванный в народе за свою зверскую жестокость «огро» — чудовище. Взрыв поднял автомобиль на высоту крыш четырехэтажных домов, Карреро Бланко и его телохранитель были убиты. Ответственность за покушение приняла на себя боровшаяся против франкизма националистическая организация басков ЭТА-V.

Фильм, в котором повествуется об этой операции, приковывает к себе внимание по множеству причин. Не только потому, что о нем так много писали и в итальянской, и в испанской печати еще в 1979 году, когда он впервые был показан на Венецианском фестивале. Не только потому, что он поставлен видным режиссером, чьи масштабные произведения («Битва за Алжир», «Кейма-да») посвящены борьбе народов за свою свободу. И не только потому, что «Огро» — это занимательная, остросюжетная, по существу, приключенческая лента, обладающая несомненными высокими {художественными достоинствами — в пер-;вую очередь, сдержанным, лаконичным, суровым стилем. Помимо всего этого — и главным образом — фильм значителен тем, что он доказывал жизнеспособность прогрессивного направления итальянского политического кино, переживавшего некоторый спад, давал бой засилью чисто развлекательного коммерческого кинозрелища на итальянском экране. Тем, что раздвигал привычные рамки итальянской тематики, вновь выводил прогрессивное киноискусство на позиции интернационализма. Тем, что ставил и четко трактовал проблему терроризма, осуждая терроризм и противопоставляя ему методы организованной и демократической борьбы. Фильм создавался в течение нескольких лет. В первоначальный сценарий были внесены существенные изменения: внимание в фильме сместилось с сюжета, с истории самой «операции «Огро», ж проблеме терроризма в целом.

И вновь мы видим Волонте в роли j сознательного борца — подпольщика Эссары.

В центре фильма постоянный спор, г хотя он редко прорывается наружу, 'между двумя друзьями-борцами против франкистского режима: руководителем боевой группы Эссарой — выдержанным, терпеливым, широко мыслящим революционером, и Чаби (Эусебио Понсела) — неистовым, фанатичным, возвращенным на анархо-христианских идеях и традициях баскского национализма. Понтекорво строит картину своеобразно: начинает ее «с конца» — с 1978 года, когда уже пал франкизм, и возвращает зрителя к истории «операции «Огро» при помощи флешбеков — «вспышек памяти», воспоминаний. Он показывает, что, если во время кровавой диктатуры Франко и его приспешника Карреро Бланко еще были возможны такие методы борьбы, как похищение или убийство, хотя эти террористические акты уже тогда встречали осуждение со стороны коммунистов, то в условиях послефранкистской Испании борьба должна вестись другими методами — демократическими, массовыми, организованными, а заговорам и террору нет места. Таким демократическим путем идут герой Волонте Эссара и два других участника покушения, а Чаби и пять лет спустя остается фанатиком-анархистом, одним из тех «нетерпеливых», которые требуют «все и сразу». И Чаби неотвратимо приближается к своему логическому концу, он исторически обречен на гибель: не отказавшись от старых методов борьбы, он без всякой причины стреляет в спину двум карабинерам, видя в каждом испанском слугителе закона своего врага, и один из них успеваеьт прошить его автоматной очередью.

Сцена смерти Чаби — одна из сильнейших в фильме. Эссара и его друзья, вставшие на демократический путь борьбы за свободу басков, потрясены смертью бывшего товарища по подполью. Они отдают должное его личному мужеству, вере в общее дело, но, несмотря на это, даже в последние минуты его жизни не могут и не хотят с ним согласиться. А Чаби до последнего вздоха остается по-прежнему непримиримым, слепым фанатиком, пытающимся подменить национальное и классовое самосознание мистической верой.

Создатели «Огро», словно «изнутри», исследуют природу терроризма и приходят к решительному его осуждению. В этом значение и актуальность фильма и для Испании, и для Италии.

Участие Волонте в этом фильме не было случайным. Самая острая проблема современной итальянской действительности — проблема терроризма — не могла не волновать актера-гражданина. И он подвергает в «Огро» эту болезненную проблему вместе с режиссером всестороннему и строгому анализу. А к такому исследованию Волонте достаточно подготовлен всем своим творчеством — вспомним один мз его первых политических фильмов, который так и назывался «Террорист», вспомним роли подпольщиков и патриотов,

бунтарей, которым не раз приходилось задумываться о методах борьбы в самых разных его лентах — от «Золотой пули» и «Возлюбленной Граминьи» до «Подозрения» и «Хроники событий на руднике Марусия». Творчество Джана Мария Волонте — поистине редкостный пример того, как мировоззрение, идейная, политическая позиция художника находят прямое, непосредственное, ясное и четкое выражение в его художественной практике. Это поистине редкостный пример последовательного, гармоничного самовыражения личности в жизни и искусстве.

Весна 1980 года была омрачена тяжелой болезнью. У врачей возникло подозрение, что у Волонте «болезнь века» — рак. Точный ответ могла дать только операция, и после ужасных трех недель волнений и медицинских обследований больной принял решение оперироваться. В левом легком, возле сердца, была обнаружена и удалена опухоль — но вовсе не раковая, не злокачественная. Короткий период полного отдыха, прогулки в окрестностях Рима, по вечерам — чтение, телевизор, усиленное питание, — и врачи разрешили возобновить прерванные из-за болезни съемки в фильме «Подлинная история дамы с камелиями».

Но не меньшей травмой, чем неожиданная болезнь, для актера явилась шумиха, поднявшаяся в итальянской печа-

ти. Когда еще ничего толком не было известно о характере его болезни, газеты бесцеремонно и жестоко строили предположения, сколько осталось жить Волонте — полгода или год, заживо хоронили актера и общественного деятеля, который, видимо, многим мешает в Италии.

Вот отрывок из интервью, данного Джаном Мария Волонте в дни этого тяжелого жизненного испытания, первого интервью после операции: «— Газеты спекулировали на твоей болезни?»

— Еще как! Набросились, как стервятники, как шакалы. Когда дело идет о широко известном человеке, например, об актере, прорывается наружу безудержная жестокость — волна всяких ложных слухов, предположений, даже нелепых категорических утверждений. Определенного рода пресса захлебывается от восторга и выдает ужасные, безумные заголовки. Моя дочь, которая находилась в отъезде, прочла на первой странице одной бульварной миланской газеты о том, что ее отец болен раком. Это утверждалось без вопросительного знака, с наглой уверенностью — за подлинную информацию выдавали новость, которую еще следовало хорошенько проверить.

— Но ты, как мне кажется, сумел держать нервы в порядке...

— Думаю, что да. Я подошел к проблеме своей «неведомой болезни», обсуждая ее с людьми, говоря о ней, не замыкаясь в самом себе, как это делают другие. Я испытывал потребность человеческого общения. Мне удалось поддерживать связь с жизнью, не терять надежды благодаря тесному контакту с немногими близкими мне людьми. Теперь, после операции, после периода выздоровления, есть перспектива совсем скоро вернуться к работе, снова жить полной жизнью. И я счастлив. Но такие переживания, каков бы ни был исход, оставляют свой след в жизни, и неминуемо понадобится время, чтобы полностью психологически избавиться от этой травмы».

В середине апреля 1980 года Волонте возвратился на съемочную площадку. Фильм «Подлинная история дамы с камелиями» ставил опытный и тонкий мастер экранизации — литературных произведений Мауро Болоини. Эту картину, так же, как и «Огро», советские зрители могли увидеть в 1981 году на экранах XII ММКФ в числе фильмов, представленных Италией вне конкурса.

Альфонсина Плесси, Мария Дюплесси, Маргерита Готье, Виолетта Валери — через эти имена прошла трансформация реально существовавшей женщины в драматический и оперный персонаж — от романа и пьесы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» до оперы «Травиата» Джузеппе Верди...

Режиссер Болоини решил рассказать о печальной судьбе «травиаты» («заблудшей», «сбившейся с пути»), вернувшись к истокам. Перед нами проходит «подлинная история» ее жизни —

жизни девушки, родившейся в бедности и приехавшей в середине прошлого века из нищей французской деревни в утопавший в роскоши, веселящийся Париж. Дешевая проститутка, потом шикарная содержанка и, наконец, утонченная светская дама, любви которой добиваются аристократы и богачи, — таков был короткий путь Альфонсины, которую свели в раннюю могилу вино и туберкулез. Среди многочисленных ее друзей был и тогда еще молодой Дюма-сын, искренне ее полюбивший, но, оплакав «даму с камелиями», разве намного оказался он лучше легкомысленных и эгоистичных ее поклонников? Воспоминания об Альфонсине послужили для него материалом для создания занимательного и вместе с тем морали-заторского романа, переделанного затем в пьесу, которые его прославили и обогатили...

Альфонсину Плесси в этом фильме совместного итало-французского производства играет нынешняя звезда французского экрана Изабель Юппер. У Джана Мария Волонте не центральная роль — он сыграл отца Альфонсины, папашу Плесси, циничного, морально опустившегося, порочного человека. Казалось, и подлинные обстоятельства этой истории, и сам сценарий фильма облегчали актеру задачу — сыграть этого мелодраматического злодея, отца-чудовище. Но Волонте и в этой традиционной роли не традиционен,

он одновременно страшен и жалок, в нем еще не окончательно угасли человеческие чувства, он по-своему любит дочь. Этот трагический персонаж порой даже вызывает сострадание. Волонте — Плесси веришь больше, чем другим персонажам фильма с их привычной условностью, литературностью. Его игра не укладывается в тесные рамки добросовестной экранизации. Особенно запоминается сцена, где папаша Плесси, только что похоронивший дочь и глубоко страдающий от ее потери, благодарит за участие Александра Дюма и тут же начинает комедиантствовать, фиглярничать, выпрашивая у него подачку... В наглом, циничном папаше Плесси таится и истеричность, и затаенное мятежное бунтарство. Его образ психологически достоверен, социален и, быть может, чем-то напоминает не таких уж простых Района и Индейца из ранних вестернов Волонте или мексиканца Чунчо из «Золотой пули». 1

Перенесенная болезнь, недавняя угроза смерти были забыты — актер вновь с головой ушел в любимую работу. Еще в то время, когда он болел, на экран вышел фильм, созданный Волонте в конце 1979—начале 1980 года в содружестве с режиссером Арменией Баль-дуччи — нынешней спутницей его жизни. Фильм этот они сделали вдвоем — Волонте придумал сюжет, вместе написали сценарий, Волонте сыграл главную роль, Бальдуччи была режиссером (это ее второй фильм — ранее она поставила феминистскую ленту — «Люблю-не люблю»).

Героя фильма зовут Старк, а фильм называется «Старк-систем» — это название таит в себе игру слов. «Старк-систем» — по английски значит «система кинозвезд» — это та самая система производства фильмов, на которой основана голливудская продукция: «Старк-систем» — система Старка и в то же время — «абсолютная (или полная) система». Фильм Волонте и Бальдуччи осмеивает стандартизованную систему буржуазного кино, когда весь фильм подчинен участию какого-то определенного актера, обладающего лишь «выигрышными внешними данными». Пусть он представляет собой круглый ноль как человеческая личность — при помощи рекламы из этого пустого человека делают «звезду», искусственно создают имя, окружают мифом популярности. «Старк-систем» имеет свои железные коммерческие законы и обогащает не столько самого актера, ставшего «звездой», сколько всех тех, кто делает на нем свой бизнес. Эти голливудские методы создания коммерческих фильмов все шире проникают в итальянское кино, и против них уже давно выступают все, кому в Италии дороги национальный, демократический, народный характер киноискусства. И Джан Мария Волонте всегда шел в первых рядах этой борьбы. Теперь он перенес ее на киноэкран: уродливое явление «старк-систем» высмеивает кинозвезда, итальянский актер «номер один»! Бальдуччи называет необычный этот фильм «трагикомическим детективом», Волонте — «гротесковой притчей».

Герой этой истории — бывший карабинер, по воле случая становящийся кинозвездой: снимаясь в поисках заработка под именем Старка в ролях итальянских сыщиков, простодушных и грубоватых парней, подражающих «агенту 007», он создает, сам того не ведая, колоритный персонаж, привлекающий и продюсеров и зрителей. В черной кожаной куртке, в высоких сапожках, с пистолетом в руке Старк разит врагов не хуже Джеймса Бонда. Особенной славой пользуется его фильм «Жестокая борьба» — один из десятков ему подобных. Но в жизни этот непобедимый киногерой — слабый, жалкий человек, совершенно неподготовленный к бремени свалившейся на него славы. Он боится по-кидать свою роскошную виллу, где словно, продолжает призрачное экранное существование. Авантюрные сюжеты фильмов Старка причудливо переплетаются с перипетиями его личной жизни, создавая трудноразрешимые ситуации. Неподготовленный психологически к роли «кинозвезды», не обладающий достаточной общекультурной и профессиональной подготовкой, наш «герой», этот «любимец публики», искренне страдает от чувства собственной неполноценности оттого, что он не в состоянии быть на высоте положения в реальной жизни, как того ждут от него тысячи поклонников и поклонниц...

В фильме едкому сатирическому осмеянию подвергается не только «система звезд», но и весь римский кинематографический мирок, столь хорошо известный и Волонте, и режиссеру фильма.

Трагикомическая роль экранного детектива Старка многим в Италии показалась неожиданной, особенно после таких мощных героических образов, как Карло Леви или Эссара. Однако достаточно напомнить о некоторых прежних работах многогранного актера — главных ролях в фильмах Элио Петри «Следствие по делу...» и «Рабочий класс идет в рай», в которых Волонте показал себя и мастером гротеска.

Фильм «Старк-систем» любопытен еще и тем, что Волонте выступает в нем не только в качестве автора сюжета, соавтора сценария и исполнителя главной роли, но и продюсера. Впервые — в Италии случай редкий — актер и режиссер являются сами хозяевами своей картины, не желая зависеть от диктующих свою волю киномонополий.

«В момент глубокого кризиса, переживаемого итальянским кино, — говорит Джан Мария Волонте, — мы решили использовать хотя бы отчасти в качестве финансового капитала собственную рабочую силу, сняв фильм, который обошелся нам совсем дешево и создавался в условиях жесткой экономии».

Критика встретила этот гротесковый детектив по-разному: одни оказали фильму восторженный прием,

подчеркивая остроумие найденного Волонте приема — подвергнуть мирок коммерческого кино сатирическому осмеянию, критике как бы «изнутри»; другие, кого фильм задел, естественно, пытаются его замолчать. Но главное, на что сетует Волонте, это то, что в Италии пока не находит необходимой поддержки сама идея создания острых, критических фильмов, независимо от крупных кинофирм, самими кинематографистами.

Этого актера, создавшего многоликую галерею героев нашего времени — Героев с большой буквы и «героев» в кавычках, часто называют загадкой, «сфинксом» итальянского кино. Не только за его феноменальную способность к перевоплощению, широкий диапазон ролей — от героических и трагических до сатирических и гротесковых, — но и потому, что сам — на небосклоне западного кино яркая кинозвезда — он опровергает систему кинозвезд, решительно отказывается — так, как до него поступала только великая Анна Маньяни,— сниматься в ролях и фильмах, которые не соответствуют его идейным и художественным взглядам. Режиссер Джу-зеппе Монтальдо назвал Волонте самым ценным капиталом итальянского кино. Многие критики называют его совестью итальянского кино. И это несомненно так. Но назовем Джана Мария Волонте еще и надеждой итальянского кино — талант, темперамент, идейная убежденность и последовательность таких больших мастеров, как он, несмотря на все трудности и препоны, не дадут угаснуть развивающемуся в лоне буржуазного киноискусства Италии прогрессивному направлению — такому, каким был некогда неореализм, а ныне — в 70—80-е годы — политический кинематограф.

Материал не подвергался редакторской правке. Орфография так же соответствует оригиналу