

# АНАЛИТИКА ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-86-101

УДК 791.43.03  
ББК 85.373(4Фра)

## **ЖЕНЩИНЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА: ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ А. ЖИРАРДО, С. СИНЬОРЕ, М. МОРГАН**

**Юдин Кирилл Александрович,**  
*кандидат исторических наук,  
доцент кафедры истории России  
Ивановского государственного университета,  
Россия, 153025, г. Иваново, ул. Тимирязева, 5  
ORCID: 0000-0001-9579-7056  
kirill-yudin.hist@mail.ru*

### **Аннотация**

Настоящая работа развивает традиции интеллектуальной истории, связанные с воссозданием «гиперреальности» театрально-кинематографического пространства через сценические жизнеописания. Придерживаясь правоконсервативных позиций, автор предпринял попытку затронуть особую грань этого пространства, а именно – осветить творческий путь женщин-актрис, которых за их искреннее и преданное служение высокому искусству кино и за идейно-эстетическую утонченность образно-визуальных перевоплощений можно считать подлинными «королевами экрана» не только французской Пятой республики, но и мирового кинематографа. Из всей многочисленной плеяды французских деятелей культуры исследуемой гендерной категории автор выделяет три масштабные, легендарные личности – Анни Жирардо, Симону Синьоре и Мишель Морган. Внимание сфокусировано на важнейших этапах кинематографической карьеры этих актрис и на их вкладе в искусство кино, что рассматривается в непосредственной корреляции с основными тенденциями социально-политического развития Франции в новейший период времени.

В силу этого в работе осуществляется историко-культурологический компаративный анализ «бытия-в-искусстве», опирающийся на использование различных видов источников. Их них кроме источников личного происхождения первостепенное значение имеют медийные материалы в виде кинофильмов, концептуальная оценка которых производится на основе как личных впечатлений автора, так и научно-исследовательского задела, существующего в историографии и киноведении.

**Ключевые слова:** французский кинематограф, консерватизм, Анни Жирардо, Симона Синьоре, Мишель Морган, Пятая республика, интеллектуальная история.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Юдин К.А. Женщины западноевропейского кинематографа: творческий путь А. Жирардо, С. Синьоре, М. Морган // Идеи и идеалы. – 2018. – № 1, т. 2. – С. 86–101. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-86-101.

Огромный вклад женщин в мировую культуру во всех ее важнейших проявлениях и ипостасях – в науку, искусство, общественно-политическую сферу – не только не подвергается сомнению, но и вопреки гендерной дискурсивной тенденциозности активно и конструктивно изучается в рамках различных направлений исследований. Среди них ведущее значение приобретает история кино. Образно-визуальная «гиперреальность» кинопроизведений благодаря присутствию женщин-актрис приобретает не только экзистенциально-онтологическую, семиотическую цельность, но и ярко выраженный эстетический колорит.

Особенно репрезентативно все эти качества проявились в классическом французском кинематографе, славу и величие которого поддерживали легендарные «королевы экрана» – *Анни Жирардо (1931–2011)*, *Симона Синьоре (1921–1985)* и *Мишель Морган (1920–2016)*. Они стали детьми эпохи «поэтического реализма» как художественного направления, господствовавшего в кинематографе с 1930-х и до начала 1950-х гг. И Жирардо, и Синьоре, и Морган не просто усвоили этот стиль чисто инструментально, поверхностно, как некую игровую психотехнику, но пронесли его через всю свою жизнь и творчество, дали ему вербально трудно артикулируемую экзистенциальную интерпретацию, выразившуюся в естественно-органичной непринужденности, грациозности, искренности и чувственности, просматривавшихся в каждом создаваемом ими образе и приобретающих интересные, оригинальные характерные модификации. Практически в каждом фильме актрисы излучали благородный этос, выражающийся в сохранении достоинства, стойкости, выдержки, благоразумия, умеренности, взвешенности, даже если их персонажи с позиций «общепринятой» морали и ее стереотипов оказывались однозначно отрицательными без каких-либо исключений в виде признания инаковости как неизбежного спутника многообразия проявлений индивидуальности.

Так, мы видим Анни Жирардо то в роли проститутки, с оптимистическим прагматизмом принимающей свой род деятельности (См.: «*Послушницы*» / «*Les novices*», 1970), то женщины, занимающей свою нишу невзирая на междоусобицы мужского окружения («*Рокко и его братья*» / «*Rocco e i suoi fratelli*», 1960); любовницы нацистского генерала, а затем полковни-

ка СС Шёрндорфа (Робер Оссейн), которая собственные эстетические и эротические предпочтения ставит выше национальной солидарности и привязанности к родине («Порок и добродетель», 1963); старой гетеры, равнодушной к эксцентричному немолодому писателю, развратному мизантропу месье Полю (Мишель Серро. «Комедия любви» / «Comédie d'amour», 1989), наконец, феминистки и гангстерши – но гинекократическая агрессия и хтоническо-теллурические черты женской сущности сглаживаются под мощным влиянием природной обаятельности «железной леди».

Мы обнаруживаем, что ко всем выходкам героинь Жирандо относимся снисходительно и благосклонно, понимая, что перед нами не более чем наигранный эпатаж и манифестация силы, скрывающие за бурной деятельностью и активизмом уязвимость, беззащитность и экзистенциальную тревожность. Даже мелочная меркантильность и расчетливость героини Жирандо мешанки Мари (в кинокартине режиссера Робера Тома «Сын» / «La bonne soufre», 1964), использующей связи с мужчинами для того, чтобы обеспечить себе «тарелку супа», – символ обеспеченности и стабильности, идеал «маленького человека», чья ничтожная сущность концентрированно отображается в женском облике, меркнет на фоне гинекократической ловушки, устроенной чудовищным тандемом, матерью и дочерью в исполнении Ж. Маркен и С. Синьоре (в фильме режиссера Ива Аллегре «Манеж» / «Manèges», 1950), которые организовали настоящую психосексуальную тиранию над скромным и доверчивым Робером (Бернар Блие), в конце истории доведенным до иступления надругательством над его чувствами, мужским достоинством и честью (см. подробнее: [5, с. 29, 31]).

Другие созданные А. Жирандо образы – и внешне суровая и неприступная гангстерша, которой беспрекословно подчиняется ее банда («Она не только болтает, она всех мочит» / «Elle cause plus, elle flingue», 1972), и гиперактивная «амазонка», вдохновительница журнала «Рассерженные женщины», борющаяся за женскую независимость и самодостаточность, феминистическую солидарность («Жульетт и Жульетт» / «Juliette et Juliette», 1974) – представляют собой превосходную сатиру на гендерный эгалитаризм, разоблачаемый гротесковым изображением «женской маскулинности», сводящейся к пародийно-карикатурному копированию мужского стиля и модели поведения.

Вспоминая свое участие в картине в кинокартине мэтра поэтического реализма М. Карне «Три комнаты на Манхэттене» / «Trois chambres à Manhattan» (1965), снятой по одноименной новелле Ж. Сименона, А. Жирандо откровенно признавалась: «Меня часто спрашивают, считаю ли я себя похожей на Кей из “Трех комнат на Манхэттене”. Женщина без иллюзий, которая любит высокие табуреты нью-йоркских баров, которая курит, выпивает, женщина с прошлым, с навязчивыми идеями, которая отдается случай-

но встреченному мужчине, потому что он воплощает ее собственное отчаяние, оказавшись в чужой среде и непривычной обстановке... Я не Кей. Я одержима сокрушительным мотором энергии – это написано у меня на лице и слышится в моем голосе. Та воля и решимость, которая сидит внутри меня и которая не зависит ни от каких катастроф. Я из тех, кто увидев свой сад, разрушенный бомбой, скажет: “И всё-таки старый столик, крашенный зеленой краской, остался стоять. И это прекрасно!”» [8]. Именно такой она и была: сильная, волевая, энергичная, выносливая, темпераментная, всегда готовая к решительным действиям, но одновременно с этим – чувственная, с тонкой и ранимой душой, открытой для эстетического созерцания, способная верить и доверять, не скрывать, не прятать своих слабостей и подлинной женственности за ширмой мнимой брутальности.

Поэтому если обратиться к кинообразам и ассоциациям, то самым подходящим персонажем, идеально иллюстрирующим натуру Жирардо и как женщины, и как актрисы, является героиня двух великолепных комедий конца 1970-х гг., снятых Филиппом де Брока («Нежный полицейский» / «*Tendre poulet*», 1977; «Украли бедро Юпитера» / «*On a volé la cuisse de Jupiter*», 1979/80 г.), в названии одной из которых и запечатлен экзистенциальный типаж женщины-комиссара Лиз Танкерель, получающей поэтично звучащее «прозвище», образно-визуальную ассоциацию – **«нежный полицейский»**. Это превосходно отражает описанные выше имманентные антинормы, когда элегантная блюстительница порядка и гроза парижского преступного мира с такой же страстью и искренностью, с которыми она служит правосудию, увлекается симпатичным и обаятельным мужчиной, также не лишенным тяги к приключениям и авантюристического духа, всегда готовых пробудиться под влиянием внешних обстоятельств, – профессором греческой истории Антуаном Лемерсье (Филипп Нуаре). Сразу стоит заметить, что в некоторой степени «генеральной репетицией» образа блюстителя порядка в интегральном выражении стала не менее ответственная социальная личина опытного медицинского работника, успешно апробированная Жирардо в фильме «Доктор Франсуаза Гайян» / «*Docteur Françoise Gailland*» (1975), за участие в котором актриса была удостоена кинопремии «Сезар» в номинации «Лучшая женская роль», а затем роль вершительницы правосудия в фильме Жозе Джованни «Черная мантия для убийцы» / «*Une robe noire pour un tueur*» (1980).

Этот уже достаточно зрелый образ и типаж, продемонстрированный Жирардо, которая уже давно к этому времени, по выражению одного из французских периодических изданий, находилась «лицом к лицу с карьерой» [9], сформировался далеко не сразу, став результатом длительной театрально-кинематографической эволюции. Ее путь в мир большого экрана начинался, как и у многих других будущих мэтров и «королев», со сцени-

ческих миниатюр на подмостках «Комеди Франсез». Анни Жирардо дебютировала, исполняя на первых порах роли сугубо эпизодического характера. Однако еще до того, как она попала в поле зрения известного французского режиссера Жана Кокто, пригласившего ее на главную роль в спектакль «Пишущая машинка», она успела сняться в двух кинокартинах: комедийном мюзикле «Пигаль Сен-Жермен-де-Пре» / *«Pigalle-Saint-Germain-des-Prés»* (1950) и в одной из ранних работ А. Юнебея, в фильме «Тринадцать за столом» / *«Treize à table»*, вышедшем на экраны в 1955 г.

Всё это стало грандиозным трамплином, стартовой площадкой, стремительным лифтом на пьедестал признания и славы для молодой 20-летней актрисы, получившей возможность для дальнейшего творческого совершенствования, теперь уже направленного в сторону раскрытия иной грани, а именно – драматических дарований и способностей. В 1956 г. Жирардо снимается у Жиля Гранжье в криминальной драме «Воспроизведение запрещено» / *«Reproduction interdite»*, а также уже практически в главной роли в фильме Л. Жоанна «Человек с золотым ключом» / *«L'homme aux clefs d'or»*, где ее партнером по съемочной площадке выступил Пьер Френе, получивший известность за роль капитана Больдьё в знаменитой кинокартине Жана Ренуара «Великая иллюзия» / *«La grande illusion»* (1937). Как вспоминал впоследствии культовый французский режиссер Клод Лелуш, «Пьер Френе и Анни Жирардо относились к сценарию с едва сдерживаемым недовольством. Они постоянно стремились пойти дальше. Для меня такое поведение уже было проявлением их таланта... Анни Жирардо, которая, хотя и являлась юной дебютанткой, уже была большой актрисой. Знающие люди говорили, что она далеко пойдет» [2, с. 36].

Однако кульминацией, финальным аккордом этого десятилетия стало знаменательное событие – ее встреча и близкое творческое знакомство с одним из величайших актеров XX столетия Жаном Габеном. В 1957 и 1958 гг. Анни Жирардо дважды выступила его партнершей по сценической площадке. В триллере Ж. Гранжье «Включен красный свет» / *«Le rouge est mis»* (1957) она сыграла кокетливую маникюршу Элен, ставшую объектом морально-политической проработки со стороны Габена – «диктатора в образе» [6], исполнившего роль сурового и консервативного, не изменяющего своим убеждениям гангстера, обвинившего героиню Жирардо в тлетворном гинекократическом влиянии на его брата, утратившего криминальное чутье и боевую хватку из-за психосексуальной зависимости от парализовавшей его мужскую волю особи женского пола. А через год режиссер Ж. Деланнуа начинает снимать первую серию экранизации популярных детективных романов и рассказов Ж. Сименона «Мегрэ расставляет сети» / *«Maigret tend un piège»* (1958). Там Габен и Жирардо вновь встретились в не менее интересной ролевой диспозиции – легендарного комиссара и

потенциальной жертвы маньяка-убийцы, выбранной сыщиком в качестве приманки для его поимки.

Вторая половина 1950-х гг. стала «звездным часом» и для старших коллег А. Жирардо – Симоны Синьоре и Мишель Морган. В 1957 г. на экраны выходит пафосная историческая драма «Салемские ведьмы» / «*Les sorcières de Salem*» с супружеским дуэтом Симона Синьоре и Ив Монтан в главных ролях, с участием Милен Демонжо. Картина была посвящена трагическим событиям второй половины XVII в, происходившим на северо-востоке США в небольшом городке Салем (или Сейлем), жители которого устраивали самые настоящие охоты на ведьм, заканчивавшиеся средневековой расправой – аутодафе. Симона Синьоре создала эффектный образ преисполненной негодования и жажды мести за супружескую неверность мужа пуританской воительницы, решившей не просто покарать юную девушку – любовницу своего мужа – за плотское распутство, но и избавиться от ненавистной соперницы, обвинив ее в колдовстве и тем самым обратив против нее весь чудовищный механизм клерикального контроля местной инквизиции.

А вскоре сама Синьоре выступила в роли «роковой красотки», которая становится жертвой дуалистичности влечений честолюбивого, амбициозного провинциала, разрывающегося между двумя женщинами – выгодной для его карьеры пассией и искренне увлекшейся им, несмотря на его явную двуличность, излишнюю импульсивность и стремление любой ценой выбраться наверх, вопреки всей социальной иерархии героиней Синьоре (Элис Эйджил). Последняя претерпевает не только немислимые душевные страдания, но и в конце концов почти мученическую смерть, принятую ею недалеко от вершины того самого холма, где состоялось первое романтическое свидание с новым, ворвавшимся в ее жизнь и давшим ей надежду на экзистенциальное преображение кавалером: разбитое от горького разочарования сердце несчастной женщины предшествует полному распаду телесности в страшной аварии. За эту работу в фильме «Путь в высшее общество» («*Room at the Top*») / «*Room at the Top*» (1958), снятом по мотивам романа Джона Брайна, Симона Синьоре в 1960 г. была удостоена премии «Оскар».

Если говорить о последней из избранной нами «триады королев» французского кинематографа – Мишель Морган, то дать детальную характеристику всем ее киноработам в 1950-е гг. было бы просто утопией. Достаточно сказать, что уже с начала десятилетия партнерами М. Морган на съемочной площадке становятся Жан Габен («*Минута истины*» / «*La minute de vérité*», 1952), Жан Маре («*Стеклянный замок*» / «*Le château de verre*», 1950), Жерар Филип («*Гордецы*» / «*Les orgueilleux*», 1953; «*Большие маневры*» / «*Les grandes manoeuvres*», 1955), Ив Монтан («*Ночная Маргарита*» / «*Marguerite de la nuit*», 1955).

Не менее насыщенными и успешными стали для нее годы административно-институционального становления Пятой республики как государственного режима: 1957–1959 гг. В эти тревожные для Франции, сотрясаемой алжирским кризисом, годы появляются колоритные, впитавшие в себя дух эпохи поэтического реализма экзистенциальные драмы с М. Морган в главной роли. Это «Поворот дверной ручки» / «*Retour de manivelle*» (1957), снятый известным режиссером Дени де Ля Пателльером, а также «Призрачное счастье» / «*Le miroir à deux faces*» («Двустворчатое зеркало», 1958) – фильм, в котором знаменитый комедийный актер и шансонье А. Бурвиль исполнил серьезную драматическую и остро характерную роль, создав образ интеллигента, в котором после трагических метаморфоз пробуждается воинственный, борец за утраченное счастье.

Не пережив потрясения от внешнего преображения его жены (М. Морган), тайно согласившейся на пластическую операцию, превратившую ее в красавицу, и последовавшего вслед за этим унижения мужского достоинства, связанного с горьким ощущением своего ничтожества, абсолютного несоответствия новому облику своей супруги, преисполненный эгоизма, мещанско-филистерского консерватизма и патриархальной ментальности, он решается на «контрнаступление». Месье Тардиве (Бурвиль) после жестокой отповеди своей жене совершает убийство ненавистного, ставшего практически кровным врагом хирурга, которого он обвиняет в «духовном обезображивании», распутстве и «подмене» своей жены – скромной, заурядной, но всё более раскрепощающейся, эволюционирующей в сторону настоящей леди с новой визуальной и экзистенциальной личиной.

Не менее интересный дуэт А. Бурвиля и М. Морган состоялся в 1960 г., когда вышел на экран фильм режиссера Алекса Жоффе «Нозль Фортуна» («*Fortunat*») / «*Fortunat*», где М. Морган создала образ не приспособленной к жизни состоятельной мадам, жены известного деятеля французского Сопротивления, проникающейся искренней симпатией к деловитому плебею Нозлю Фортуне (А. Бурвиль), который получил ответственное поручение – охранять ее покой. Однако всё оказалось намного сложнее, и герои Морган и Бурвиль не просто привязываются друг к другу. Формируется особый уклад жизни, который преображает их обоих: Нозль Фортуна из пьяницы превращается в трудолюбивого хозяина семьи, а Жульетт (М. Морган) из высокомерной хозяйки, госпожи антифашистского Сопротивления – в добрую, чувствительную женщину, отвечающую взаимностью Фортуне в ответ на его старания. Этот фильм можно считать настоящей пасторалью, этюдом взаимной, зеркально-параллельной экзистенциальной аналогии, «бытия в действии» [3, с. 42–43, 45] Э. Юнгера, стратегии, реализуемой навстречу друг другу, при которой наблюдается особый уровень сближения, связанный с имманентной идейно-мировоззренческой

комплементарностью героев Бурвиля и М. Морган, по мере развития сюжета приобретающей всё более эксплицитный характер на фоне непрерывной общей напряженности атмосферы военного времени, тягостного ожидания привычной стабильности и уклада.

Возвращаясь к нашим предметно-персональным приоритетам, связанным с помещением в главный фокус исследования кинокарьеры А. Жирардо, отметим, что уже все эти немногочисленные, но очень заметные роли, сыгранные в окружении признанных мэтров, казалось бы, предопределили триумф молодой актрисы и должны были, судя по восторженным отзывам во французской периодике, стать прочным карьерным фундаментом, гарантом востребованности и успеха. Театрально-кинематографическая, художественная интеллигенция Франции не скрывала своего восхищения Анни Жирардо [10].

Внешне действительно всё это выглядело именно так. Новая историческая декада 1960-х гг. стала достаточно насыщенной. Жирардо снялась в фильмах самого разного идейно-художественного спектра начиная от легких, комедийно-мелодраматических жанров, таких как «Знаменитые любовные истории» / «*Amours célèbres*» (1961), «Девушка взаймы» / «*La ragazza in prestito*» (1964), «Славная семейка» / «*Le belle famille*» (1964), «Эротиссимо» / «*Erotissimo*» (1969), «Мужчина, который мне нравится» / «*Un homme qui me plaît*» (1969), до социально-психологических («Другая женщина» / «*L'autre femme*», 1964; «Приходи как-нибудь вечером поужинать» / «*Metti, una sera a cena*», 1969) и даже военно-историческим драм и триллеров/детективов («Свидание» / «*Le rendez-vous*», 1961; «Желание умереть» / «*Una voglia da morire*», 1965), а также авторского кино, арт-хауса (например, «Диллинджер мёртв» / «*Dillinger è morto*», 1968).

Отдельно следует обратить внимание на масштабные кинематографические проекты совместного производства с интернациональным актерским составом, что придавало особую пикантность ансамблевому типу коммуникации на сценическом пространстве, представлявшей собой уникальную разнохарактерную полифонию. Так, например, в 1965 г. на экраны вышел франко-итало-немецко-американский триллер «Грязная игра» / «*The Dirty Game*» с участием легенд мирового кинематографа Г. Фонды, В. Гассмана, А. Жирардо, Р. Оссейна, А. Бурвиля, П. ван Эйка и Клауса Кински, поднимающий интересную проблематику – особенности политико-дипломатического противостояния в самый разгар «холодной войны». В 1968 г. Анни Жирардо снялась в социально-философской драме франко-югославского производства «Скоро будет конец света» / «*Vice skoro propast sveta*», поставленной режиссером А. Петровичем.

Но, несмотря на интенсивность и насыщенность кинематографической карьеры, многие работы А. Жирардо первой половины 1960-х гг. были встре-



ченны довольно прохладно как якобы недостаточно выразительные в художественном отношении. Эту «теневую сторону» ее творчества отразил в своих мемуарах уже упоминаемый нами известный французский режиссер Клод Лелуш, который с конца 1950-х гг., с момента первой встречи с Жирардо на съемочной площадке к/ф «Человек с золотым ключом» (1956), мечтал о сотрудничестве с нею. В 1966 г. после оглушительного успеха фильма Лелуша «Мужчина и женщина» / «Un homme et une femme», одобренного самим лидером и основателем Пятой республики генералом Шарлем де Голлем, режиссер приступает к съемкам своей новой картины «Жить, чтобы жить» / «Vivre pour vivre» (1967) и после сокрушительной неудачи с другой «королевой экрана» Жанной Моро, посчитавшей для себя роль обманутой жены личным оскорблением, пытается пригласить именно Анни Жирардо. «По-прежнему очень чуткий к тем знамениям, что посылает жизнь, – писал Лелуш, – я чувствую, что наша встреча с Анни должна произойти. И что она, наверное, теперь состоится. Когда я в восторге объявляю ее имя моим партнерам, продюсерам и прокатчикам, меня ждет холодный душ. “Этого быть не может”, – возражают они. А один жестоко прибавляет: “Она кончилась”... Кончилась Анни Жирардо? В 1967 году? Мне, наоборот, кажется, что она достигла вершины своего мастерства. Я не сдаюсь. Чтобы успокоить моих партнеров, я перебираю всех французских актрис, которые могут более или менее соответствовать героине. И неизменно возвращаюсь к Анни Жирардо. Чем больше я думаю о ней, тем больше убеждаюсь, что она – идеальная актриса на эту роль» [2, с. 107, 108].

Вряд ли стоит переоценивать личный вклад Лелуша в «возрождение» кинокарьеры Жирардо, ибо и об упадке говорить также неправомерно. Тем не менее для общей оценки ситуации вполне подходит «формула», в дальнейшем превратившаяся в название мемуаров-воспоминаний самой Жирардо: «Уйти, вернуться. Сила страстей» [1]. В данном случае имела место экзистенциальная инверсия, при которой актриса **вернулась, не уходя**, пережив непростой и в значительной степени переломный цикл в своей кинобиографии. Как признавалась она в вышеупомянутых воспоминаниях, «взяв меня на роль в фильме “Жить, чтобы жить”, он (Клод Лелуш – К.Ю.) помог мне снова полюбить кино. Это дар, которому нет цены... Фильм “Жить, чтобы жить” стал для меня спасением, помог сдвинуться с мертвой точки» [Там же, с. 107, 109].

Так или иначе, но после успешной премьеры этой картины Лелуша, которая была встречена как очередной шедевр кинорежиссера, начинается и новый этап в кинематографической карьере Анни Жирардо. Еще одна инициация в образно-визуальной гиперреальности – испытание заточением в экзистенциальный футляр персонажа отверженной жены – для актрисы становится интеллектуально-психологическим стимулом и импуль-

сом к новым творческим поискам, приводившим к вариациям в амплуа. В 1970-е гг. Жирардо буквально врывается на театральное-кинематографическое пространство со знаковой в ее фильмографии ролью учительницы французского языка Даниель Гено, соблазняющей своего ученика, а затем не выдерживающей общественного порицания, полицейско-психологического давления и поэтому решающей на отчаянный шаг – самоубийство. В этой драме, так и называющейся – «Умереть от любви» / «*Mourir d'aimer*» (1970), снятой режиссером А. Кайатом, в основе фабулы которой лежала реальная трагическая история, превосходно показана эскалация экзистенциальной напряженности, связанной с непрекращающейся травлей молодой женщины, вынужденной получать незаслуженное возмездие и кару за искренние чувства, добрые намерения и побуждения. Существенное значение придавала этой кинокартине и сама Жирардо: «Вся эта история, – писала она в своих воспоминаниях, – перевернула мне душу... После этого фильма женщины, которых я играю, стали ближе к реальности и имеют больше общего со мной. Я больше не играю комическую роль. Я сама проживаю то, что происходит с моей героиней» [Там же, с. 133].

Через несколько месяцев после премьеры фильма, состоявшейся в январе 1970 г., актриса поделилась своими впечатлениями и видением творческих перспектив: «В последние месяцы, – признавалась она, – мне всё удаётся. Был момент, когда я чувствовала себя на спаде, но теперь это уже совсем не так. “Человек, который мне нравится”, где мы снимались с Бельмондо, получился блестящим фильмом. “Эротиссимо”, фильм, в котором моими партнерами были Жан Янн и Франсис Бланш, заставил зрителей хорошо повеселиться. “Она не пьет, не курит, не кадрится... но она болтает” вызывает у публики бурю смеха, такую же продолжительную, как название картины. Короче, мне очень повезло, что несколько моих фильмов, один за другим, сделали деньги. Мне постоянно предлагают новые роли, и я могу выбирать то, что мне нравится, вместо того, чтобы сниматься непонятно в чём...” [7].

И действительно, уже в первой половине 1970-х гг. на зрителя обрушивается целый каскад кинематографических шедевров, в которых на главных и ведущих позициях была Анни Жирардо, находящаяся в расцвете сил и манифестации актерского таланта. Это великолепный полицейско-политический детектив «Шантаж» («Нет дыма без огня») / «*Il n'y a pas de fumée sans feu*» (1972) с участием Бернара Фрессона и Мишеля Буке. Последний выступил во многом в привычном и традиционном амплуа злодея, интригана, циничного и беспринципного, преданного хозяину – мэру города, – «опричника», исполнителя, превосходного знатока и мастера политических комбинаций и технологий, готового немедленно устранить соперника или просто любого оказывающегося на пути криминальной кор-

порации. Героиня Анни Жирардо находилась на стороне «светлых сил», сыграв роль супруги не желающего смириться с несправедливостью доктора Пейрака (Б. Фрессон), демонстрирующей абсолютную идейную и духовную солидарность с мужем и принимающей все удары – от угроз и запугивания до жестокой дискредитации, влекущей за собой непоправимый ущерб репутации и доброму имени.

В этом же году на экраны выходит триллер А. Жоссюа «Лечение шоком» / «*Traitement de choc*», в котором героиня А. Жирардо уже подвергается не только психологической, но и смертельной опасности, исходящей от фигуры обаятельного и привлекательного, но в то же время устрашающего своей хладнокровной невозмутимостью доктора Девилера (А. Делон), превратившего частную клинику в секретную лабораторию по производству «эликсира молодости», для приготовления которого используют самый свежий биологический материал – плоть и кровь постоянно сменяющегося и исчезающего на глазах персонала, представленного выходцами из Португалии. Мрачноватая и тревожная патетика разбавляется легким и приятным для просмотра детективом с элементами комедии с Клодом Брассером «Жить надо с риском» («*Жить надо опасно*») / «*Il faut vivre dangereusement*» (1975), а также элегантными мелодрамами, вызывающими чувство ностальгии по ушедшим временам – «Мандарин» / «*La mandarine*» (1972), «Пощечина» / «*La gifle*» (1974), в которых Жирардо выступила в сопровождении видных кавалеров, мэтров французского кинематографа Ф. Нуаре и Л. Вентуры.

Это ответвление в творчестве Жирардо можно условно обозначить как неоромантизм, являющийся преемником и идейным наследником эпохи «поэтического реализма», соединивший в себе эстетический идеализм, возвышенность мышления и восприятия реальности с «интервенциями», вторжениями профанической экзистенциальной действительности. Подобное видение реальности отчетливо просматривается в таких картинах, как «Беги за мной, чтобы я тебя поймала» / «*Cours après moi que je t'attrape*» (1976), «Последний поцелуй» / «*Le Dernier baiser*» (1977), «Гуляка» / «*Le cavaleur*» (1979), в которых Жирардо создает колоритные образы владелицы салона красоты для животных, затем отзывчивой и доброжелательной таксистки, а в последнем фильме – умудренной горьким житейским опытом одной из пассий неутомного ловеласа, гуляки и при этом талантливого пианиста Эдуарда (Жан Рошфор).

Для многих подлинных ценителей классики западноевропейского кинематографа атмосфера 1970-х гг. ассоциируется с гениальным для дебюта (это был первая из немногочисленных режиссерских работ Жана-Пьера Блана) кинопроизведением, представляющим собой умиротворяющий экзистенциальный этюд, – фильмом «Старая дева» / «*La vieille fille*»

1971 г. Все герои-персонажи картины – Мюриэль Бутон (А. Жирардо), Габриель Маркаус (Ф. Нуаре), пастор, профессор теологии, месье Моно (М. Лонсдейл) и его эксцентричная жена – постепенно сближаются, формируют особый круг «избранных», миролюбиво и в то же время житейски прощательно созерцают тривиальные законы бытия, обмениваются мнениями, суждениями, которые, несмотря на малочисленность участников «дискуссии», оказываются достаточно емкими и точными, отражающими мировоззрение «человека повседневности», несвободного от нее, но в то же время дистанцирующегося от пагубных прогрессистских влияний современной цивилизации. В этом фильме с помощью средств художественной выразительности воссоздана чистая коэксистенциальность, основанная на психологической коррелятивности и сопричастии, органичной гармонии, формирующей онтологический анклав над идеологизированной и политизированной дискурсивностью.

Отдельно следует упомянуть о сотрудничестве с легендарным комедийным актером, французским «королем смеха» Луи де Фюнесом. Оно состоялось в великолепной пародии на научно-технический прогресс, рассмотренный во взаимосвязи с экологической проблематикой, в фильме известного режиссера-комедиографа К. Зиди «Склока» / «*La zizanie*» (1978), в котором А. Жирардо исполнила роль супруги оригинального и талантливого промышленника-изобретателя месье Дёбре-Лаказа (А. де Фюнес), обладающего серьезными недостатками – инженерно-меркантильной одержимостью, отсутствием чувства меры и неумением вовремя остановиться в конвейерно-производственной лихорадке, приводящей к непоправимому загрязнению окружающей среды.

Из коллекционного портфолио С. Синьоре 1960–1970-х гг. заслуживают внимания кинокартины «День и час» / «*Le jour et l'heure*» (1963), «Армия теней» / «*L'armée des ombres*» (1969), «Признание» / «*L'aveu*» (1970), «Вдова Кудер» / «*La veuve Couderc*» (1971), а также «Ком» / «*Le chat*» (1971). Все они, за исключением последней картины, посвящены социальной и военно-политической проблематике, раскрытие которой требовало остро характерных фигур для конструирования образно-визуальной гиперреальности с повышенным градусом экзистенциальной напряженности. С. Синьоре продемонстрировала свой талант блестящей драматической актрисы, квинтэссенцией которого стала роль члена боевой группы, бесстрашной «железной леди» французского Сопротивления, беспощадно расправляющейся с коллаборационистами в фильме режиссера Ж.-П. Мельвиля «Армия теней», ставшем еще одним превосходным образцом ансамблевой структуры. Партнерами С. Синьоре на съемочной площадке выступили Лино Вентура, Поль Мёррис, Поль Кроше, Серж Реджани, Ж.-П. Кассель и др.

Не менее фундаментальными стали и другие киноработы, в которых персонажи С. Синьоре произвели ошеломительный эффект. Это жена обвиненного в «троцкистско-сионистско-титовском заговоре» и затем выведенного на публично-показательный процесс заместителя министра иностранных дел Чехословакии А. Людвика (Ив Монтан) в политическом триллере «Признание» (1970), снятом режиссером Константином Гаврасом (Коста-Гаврас) по мотивам автобиографических свидетельств о реальном «процессе Сланского» 1952 г. Это подвергнутая остракизму за свое бурное прошлое и крутой, независимый характер пребывающая в постоянной конфронтации с соседями вдова Кудер, коротающая свои дни в последнем бастионе консерватизма – старом доме, обители заживо погребенных надежд и стремлений, разделенных со своенравным супругом (Ж. Габен) в фильме «Ком» [6].

Вторая половина 1980-х гг. стала переломным этапом в развитии мирового кинематографа, который вступает на путь становящейся всё более эксплицитной инволюции. Политические катаклизмы, идеологическое перерождение, размывание заложенной Ш. де Голлем консервативной парадигмы Пятой республики, оказавшейся во власти левых сил, негативно повлияли на идейную атмосферу, психологический климат, мировоззренческие ориентиры. Это закономерно привело к утрате кинематографом стиля высокой эйдетики, к профанизации не только французского, но и всего западноевропейского киноискусства, сущность которого, как верно отмечал Б. Эйзенштейн, всё более трансформировалась, поскольку «кино становится частью медиаимперий» [4]. В этих медиаимпериях всё меньше оставалось места актерам, принадлежащим к «старой гвардии». Поэтому, несмотря на масштабный жизненный путь М. Морган, дожившей до 96-летнего возраста и ставшей почти ровесницей века, уже в 1970-е гг. она снималась достаточно редко. По существу, последней заметной работой в кино у М. Морган стала роль находящейся под подозрением вплоть до интригующей развязки вдовы покончившего жизнь самоубийством состоятельного буржуа в кинокартине К. Лелуша «Ком и мышь» / «*Le chat et la souris*» (1975).

Снижаются творческие ритмы и у А. Жирардо, и у С. Синьоре, которая ушла из жизни в 1985 г. Для А. Жирардо одним из последних всплесков «старого стиля» стала неплохая для этого времени комедия положений, социально-ролевой игры, снятая Пьером Лари, – «Реванш» / «*La revanche*» (1981), где Жирардо демонстрирует свой взрывной и неутомимый темперамент в образе супруги комиссара полиции Жубера (В. Лану).

Подводя итоги, отметим, что значение творчества А. Жирардо, М. Морган, С. Синьоре трудно переоценить. Они стали не просто символами эпохи расцвета французского кинематографа, но прежде всего хра-

нителями антипартикулярных, надындивидуальных идеалов и принципов, носителями благородного этоса и подлинной интеллектуальной культуры, о которой современное поколение имеет весьма смутное представление. Поэтому изыскания в этом направлении обладают не только научной актуальностью, но и способствуют противодействию морально-нравственной коррозии общества, сохранению его коллективной памяти, увековечиванию лучших страниц прошлого, олицетворяющих достойную бытийность, противостоящую экзистенциальной аморфности.

### Литература

1. *Жирандо А.* Уйти, вернуться: сила страстей. – М.: Книжный клуб 36.6, 2015. – 272 с.
2. *Лелуш К.* Баловень судьбы. – М.: Вагриус, 2003. – 254 с.
3. *Эвола Ю.* «Рабочий» в творчестве Эрнста Юнгера. – СПб.: Владимир Даль, 2005. – 192 с.
4. *Эйзеншиц Б.* Немецкое кино. 1945–1998 [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2002. – Вып. 59. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/274/> (дата обращения: 12.03.2018).
5. *Юдин К.А.* Бернар Блие и театральное-кинематографическая интеллигенция Франции 1930–80-х гг. // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2016. – Вып. 4. – С. 25–37.
6. *Юдин К.А.* Жан Габен: «диктатура в образе». Очерки истории французского кинематографа. Середина 1930 – начало 1970-х гг. // На пути к гражданскому обществу. – 2016. – № 4. – С. 30–44.
7. *Girardot A.* “Depuis quelques mois les choses me réussissent”. Les dames du temps présent / par Léon Zitronne // Jours de France. – 1970. – N 812. – 14 Juillet. – URL: <http://anniegirardot.blogspot.ru> (accessed: 12.03.2018).
8. *Girardot A.* “Maintenant mon bonheur est complet” // Cinémonde. – 1965. – N 1617. – 14 Septembre. – URL: <http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/trois-chambres-manhattan.html> (accessed: 12.03.2018).
9. *Girardot A.* Face à face avec sa carrière / par Marie Michel-Bahci // Nous Deux. – 1968. – 14 N 1095. – URL: <http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/annie-girardot-face-face-avec-sa.html> (accessed: 12.03.2018).
10. *Maurois A.* Qui est Annie Girardot aujourd’hui? // Elle. – 1959. – N 686. – 16 Fevrier. – URL: [http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/qui-est-annie-girardot-aujourd'hui-par\\_06.html](http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/qui-est-annie-girardot-aujourd'hui-par_06.html) (accessed: 12.03.2018).

Статья поступила в редакцию 08.11.2017 г.

Статья прошла рецензирование 17.12.2017 г.

DOI: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-86-101

## WOMEN OF WESTERN EUROPEAN CINEMA: THE CREATIVE ACTIVITIES OF A. GIRARDOT, S. SIGNORET, M. MORGAN

**Yudin Kirill,**

Cand. of Sc. (History),

*Associated Professor of Russian History department,*

*Ivanovo State University,*

*5, Timiryazeva st., Ivanovo, 153025, Russian Federation*

ORCID: 0000-0001-9579-7056

kirill-yudin.hist@mail.ru

### Abstract

The present work develops the traditions of intellectual history associated with the re-creation of «hyperreality» of the theatrical and cinema space through scenic biographies. Continuing to adhere to the right-conservative positions, the author made an attempt to touch upon a special facet of this space. He seeks to draw attention to the career of female actresses, who because of their sincere and dedicated service to the high art of the cinema and for the ideological and aesthetic sophistication of their images can be considered genuine «queens of the screen» not only of the Fifth Republic, but also of the world cinematography. Of all the numerous pleiad of French cultural figures of the investigated gender category, the author singles out three large-scale, legendary figures – Annie Girardot, Simone Signoret and Michel Morgan.

The study focuses on the most important stages of the cinema career of these actresses and the concrete results of their activities that make up the contribution to the cinema art, which is considered in direct correlation with the main tendencies of France's social and political development in the newest period of time.

Because of this, a historical and cultural comparative analysis of «being-in-the-art» based on the use of various kinds of sources is carried out in the work.

They, except for sources of personal origin, are of paramount importance media materials in the form of film productions, films, the conceptual evaluation of which is based on both the personal impressions of the author and the research reserve that exists in historiography and cinematography.

**Keywords:** French cinematography, conservatism, Annie Girardot, Simone Signoret, Michel Morgan, the Fifth Republic, intellectual history.

### Bibliographic description for citation:

Yudin K.A. Women of Western European cinema: the creative activities of A. Girardot, S. Signoret, M. Morgan. *Ideji I idealy – Ideas and Ideals*, 2018, no. 1, vol. 2, pp. 86–101. doi: 10.17212/2075-0862-2018-1.2-86-101. (In Russian).

## References

1. Girardot A. *Uiti, vernut'sya: sila strastei* [Get out, come back: the power of passion]. Moscow, Knizhnyi klub 36.6 Publ., 2015. 272 p. (In Russian).
2. Lelouch C. *Baloven' sud'by* [The darling of fate]. Moscow, Vagrius Publ., 2003. 254 p. (In Russian).
3. Evola J. "Rabochii" v tvorchestve Ernsta Yungera ["Worker" in the work of Ernst Junger]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2005. 192 p. (In Russian).
4. Eisenschitz B. Nemetskoe kino. 1945–1998 [Deutscher film. 1945–1998]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2002, iss. 59. (In Russian). Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/274/> (accessed 12.03.2018).
5. Yudin K.A. Bernar Blie i teatral'no-kinematograficheskaya intelligentsiya Frantsii 1930–80-kh gg. [Bernard Blier and theatrical-cinematographic intellectuals of 1930–1980s France]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Gumanitarnye nauki"* – *Ivanovo state university bulletin. Series "The Humanities"*, 2016, iss. 4, pp. 25–37.
6. Yudin K.A. Zhan Gaben: "diktatura v obraze". Ocherki istorii frantsuzskogo kinematografa. Seredina 1930 – nachalo 1970-kh gg. [Jean Gaben: "dictatorship in the image". Essays on the history of French cinema. Mid 1930 – early 1970's]. *Na puti k grazhdanskomu obshchestvu – On the way to civil society*, 2016, no. 4, pp. 30–44.
7. Girardot A. "Depuis quelques mois les choses me réussissent". Les dames du temps present. Par L. Zitronne. *Jours de France*, 1970, no. 812. Available at: <http://anniegirardot.blogspot.ru> (accessed 12.03.2018).
8. Girardot A. "Maintenant mon bonheur est complet". *Cinéma*, 1965, no. 1617. Available at: <http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/trois-chambres-manhattan.html> (accessed 12.03.2018).
9. Girardot A. Face à face avec sa carrier. Par M. Michel-Bahci. *Nous Deux*, 1968, no. 1095. Available at: <http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/annie-girardot-face-face-avec-sa.html> (accessed 12.03.2018).
10. Maurois A. Qui est Annie Girardot aujourd'hui? *Elle*, 1959, no. 686. Available at: [http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/qui-est-annie-girardot-aujourd'hui-par\\_06.html](http://anniegirardot.blogspot.ru/2012/01/qui-est-annie-girardot-aujourd'hui-par_06.html) (accessed 12.03.2018).

The article was received on November 8, 2017.

The article was reviewed on December 17, 2017.