

Жорж  
Садюль

---

**ИСТОРИЯ  
КИНО-  
ИСКУССТВА**

---

Ж О Р Ж С А Д У Л Ь

# ИСТОРИЯ ВИНОИСКУССТВА

ОТ ЕГО ЗАРОЖДЕНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

*Перевод*  
*с четвертого французского издания*  
М. К. ЛЕВИНОЙ

*Редакция,*  
*предисловие и примечания*  
Г. А. АВЕНАРИУСА

Сканировал Magritte  
Bigbum@bk.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва, 1957

## А Н Н О Т А Ц И Я

„История киноискусства“ написана крупнейшим французским киноведом Жоржем Садулем. Она охватывает период с момента зарождения кино до начала второй мировой войны, вкратце затрагивая также вопрос о положении кино после войны. История кино как искусства рассматривается в книге в связи с промышленностью, экономикой, техникой. Книга содержит большое количество иллюстраций — кадров из кинофильмов разных стран и сопровождается обширным фальмографическим справочным материалом.

Представляет значительный интерес не только для работников кино, но и для широкой публики.

Редакция литературы по вопросам филологии и искусства  
Заседующий редакцией В. А. ЗВЕГИНЦЕВ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Кинематографу два года назад исполнилось шестьдесят лет. Однако первые книги по истории кино появились лишь в начале двадцатых годов; киномузеи и фильмотеки были организованы еще позже.

Несмотря на то, что кинематограф родился и вырос буквально на наших глазах, исторические исследования в этой области были крайне затруднены. Пионерам истории кино приходилось заниматься своеобразной археологией, чуть ли не раскопками. Многие фильмы оказались утраченными, комплекты специальных журналов стали библиографической редкостью. Сохранившиеся уникальные экземпляры фильмов и сценариев долгие годы были недоступны для исследователей. В результате зарубежная литература по истории мирового кино до последнего времени пахотилась на очень низком искусствоведческом уровне. Историю кино за рубежом сочиняли на основе рекламной кинопериодики, создавая при этом легенды, апокрифы, сказания. Многие книги представляли собой хаотическое нагромождение фактов, расположенных примитивно хронологически, без всякой попытки теоретически их осмыслить.

И только за последние годы у нас и за рубежом стала расти и развиваться новая отрасль эстетики — киноведение, — исследующая и изучающая борьбу идей и художественных направлений в мировом киноискусстве.

Был проведен ряд серьезных фильмографических исследований, в основу которых легла каталогизация фондов киномузеев и фильмотек. Выпущено также несколько книг, написанных на основе серьезного, всестороннего изучения материала. Таковы «Очерки по истории советского кино», созданные коллективом научных сотрудников сектора истории кино Института истории искусств (1956), «From Caligari to Hitler» Зигфрида Кракауера (1947), «Chaplin e Critica» Глауко Виацци (1955), «The Art of the Film» Эрнеста Линдрена (1949)\*, «Cinéma et Monopoles» Анри Мерсийона (1953)\*\* и «Histoire générale du Cinéma» Жоржа Садуля.

---

\* «Искусство кино», русск. пер., Москва, 1956.

\*\* «Кино и монополии в США», русск. пер., Москва, 1956.

Жорж Садуль, видный французский кинокритик и общественный деятель, хорошо известен советскому читателю по ряду статей, опубликованных за последние годы в журнале «Искусство кино»\*, и по книге «*Vie de Charlot*» (1952)\*\*.

Двадцать лет настойчивого труда отдал Ж. Садуль киноведению. Неумолимый и пытливый исследователь и собиратель, он работал в крупнейших библиотеках и фильмотеках мира, просматривал сотни фильмов, интервьюировал старейших деятелей мирового кино, систематически посещал международные фестивали и киноярмарки (на которых неоднократно был членом жюри), знакомился со специальной литературой, как опубликованной, так и находящейся еще в рукописях. Неоднократно приезжал Ж. Садуль в СССР, где посещал киностудии, театры, Киноинститут и Госфильмофонд.

В результате многолетнего самостоятельного исследовательского труда Ж. Садуль опубликовал первые пять книг «*Histoire générale du Cinéma*» — беспрецедентное по объему, количеству использованного материала и обобщениям произведение, охватывающее события мировой истории кино от его зарождения до 1920 г. (четыре книги) и историю кино в годы второй мировой войны (одна книга)\*\*\*. Кроме того, им опубликовано несколько сот статей по вопросам истории мирового кино, а также книги «*Le Cinéma, son art, sa technique, son économie*» (1948), «*British Creators of Film Technique*» (1948) и «*Histoire de l'art du Cinéma*» (4-е изд., 1955), перевод которой ныне предлагается вниманию читателей.

Книга Жоржа Садуля «История киноискусства» заслуживает высокой оценки.

В своем исследовании автор пытливо ищет и находит тесные связи между фактами истории кино и событиями мировой истории. В книге Ж. Садуля вопросы теории и истории киноискусства тесно переплетаются с экономическими проблемами (возникновение монополий, борьба за рынки). Глава, посвященная деятельности французского кинопромышленника Шарля Патэ, перерастает у Ж. Садуля в анализ капиталистического кинопредприятия; рассказывая о творчестве того или иного буржуазного режис-

\* «Киноискусство Франции», 1953, II; «От игонии Годливуда к жизненной силе подлинно национального искусства», 1954, VIII; «Развитие прогрессивного киноискусства Японии», 1955, I, и др.

\*\* «Жизнь Чарли», русск. пер., Москва, 1955.

\*\*\* В декабре 1956 г. Ж. Садулю за его труд «*Histoire générale du Cinéma*», т. III (1909—1920), ученым советом Института истории искусств Академии наук СССР было присвоено звание доктора искусствоведческих наук.

сера, автор воспроизводит ту специфическую атмосферу, в которой этому мастеру приходилось и приходится жить и работать: цензурные притеснения, финансовые и кассовые расчеты, политическая перестраховка, соглашательство, подкупы и компромиссы — словом, ту атмосферу, которая во многом определяет и объясняет творческие взлеты и падения выдающихся мастеров буржуазной кинематографии. Симпатии автора всегда на стороне мастеров реалистического кинематографа, на стороне демократии и прогресса.

Значительное внимание уделяет Ж. Садуль истории советского кино, его мастерам (Шудовкину, Эйзенштейну, Вертову, Довженко и др.), их влиянию на мировое киноискусство.

Во многом книга Ж. Садуля спорит с книгами других историков кино, стремившихся представить историю киноискусства как историю развития различного рода формалистических течений. Садуль опровергает их утверждения, исследует и разъясняет мало и плохо изученные участки истории кино.

Ж. Садулю удалось в своей книге разоблачить многочисленные мифы и легенды, созданные рекламной прессой и «желтыми» журналистами. Так, на основе изучения документов и патентной литературы он показал, что изобретение кинематографа французом Люмьером — всего лишь заключительный этап длительного, сложного, многообразного процесса, участниками которого были ученые, исследователи, техники, конструкторы и изобретатели самых различных стран. Благодаря этому восстановлена подлинная предыстория кинематографа. Обычно, излагая историю технического рождения кино, авторы умалчивали о том, что многочисленные съемочные и проекционные аппараты, существовавшие до Люмьера, служили для организации зрелищ и спектаклей. Ж. Садуль впервые рассматривает историю технической аппаратуры в тесной связи с ее репертуаром. Основное внимание он уделяет не патентным вопросам (как это сделал, например, М. Куассак в своей «Histoire du Cinématographe», 1925) и не описанию технической конструкции аппаратов (как это было в «Norwood's Living Pictures», 1915), а репертуару фонакистископа, оптического театра Рейно, киетоскопа и других предшественников кинематографа.

Результаты своих изысканий в этой области Ж. Садуль использовал для своеобразной реконструкции предыстории кинематографа.

В дни фестиваля французских кинофильмов (1955) в кинотеатрах Москвы демонстрировался интереснейший фильм «Рождение кино», созданный под руководством Ж. Садуля. В этом фильме сохранившиеся исто-

рические кинодокументы смонтированы с инсценированными эпизодами, воспроизводящими сеансы волшебного фонаря, съемки Мьюбриджа, опыты Марая, сеанс оптического театра Рейно в парижском музее Гревей и т. д.

Ж. Садуль доказал связь репертуара раннего кинематографа с фольклором, с лубками Эпиналя, с репертуаром народных театров и ярмарочных балаганов, тогда как предшественники Ж. Садуля, говоря о пионерах кинематографа, ограничивались лишь упоминанием о театре фантазмагорий Робертсона и парижском кабаре «Ша-нуар» Родольфа Сали, которое было всего лишь прообразом «герметических» кино клубов «Авангарда».

В отличие от многих историков кино Ж. Садуль отрицает существование непроницаемого занавеса между киноискусством и другими видами искусства. Он правильно раскрывает и анализирует органическую связь кинематографа с театром, литературой, живописью. Кинематограф как искусство — это убедительно показано в книге Ж. Садуля — родился в результате освоения пионерами кино творческого опыта в тысячелетней культуры других искусств.

Несомненным достоинством книги Ж. Садуля является стремление автора охватить историю развития кино во всех странах мира. Впервые советский читатель ознакомится — хотя бы вкратце — с основными этапами развития кино в латино-американских странах, Китае, Индии, Японии, Испании, Португалии, Турции и др.

Рассказывая об основных этапах становления киноискусства, Ж. Садуль стремится дать объективную картину процесса его развития. В результате всестороннего изучения и исследования ему удалось разобраться в противоречиях творчества Мельеса и Гриффита, Пастроне и Деллюка, Клера и Ииса. Пресловутая «легенда» о Гриффите как о создателе монтажа, крупного плана и ракурса, этимологии и синтаксиса кино опровергнута рядом исторических справок, сопоставлений и сравнений. Попутно Ж. Садулем извлечены из мрака забвения «брайтонская школа» английских кинематографистов, американские фильмы «Вайтаграф» (серия «Такова жизнь»), французские фильмы Фейада (серия «Жизнь как она есть») и целый ряд других незаслуженно забытых явлений истории кино.

Таким образом, эта книга Жоржа Садуля является, несомненно, значительным вкладом в дело создания научной истории мирового кино, хотя она и не свободна от недостатков.

К недостаткам книги надо отнести прежде всего некоторую неравно-

мерность в изложении материала. Главы, касающиеся истории мирового кино до 1920 г., а также периода 1941—1945 гг., изложены более подробно, с привлечением обильного фактического материала, тогда как остальные главы написаны более сжато и конспективно. Это объясняется тем, что разделы книги, изложенные более обстоятельно и подробно, являются переработкой ранее написанных автором пяти томов истории мирового кино, остальные же главы — кратким очерком тех книг «Histoire générale du Cinéma», над которыми автор работает в настоящее время.

История мирового кино доведена автором до конца второй мировой войны. Что касается двух последних глав книги, написанных им для четвертого ее издания, то они представляют собой лишь беглый обзор послевоенного киноискусства и не содержат ни характеристик ведущих мастеров, ни анализа отдельных фильмов. Главы эти не дают, к сожалению, должного представления о современном состоянии мирового искусства, о борьбе художественных течений и острой борьбе за рынки. Об интереснейших явлениях современного, послевоенного кинематографа (итальянский неореализм, реалистические течения в японском и французском кино, прогрессивный рост кинокультуры в странах народной демократии, преобразование египетской, индийской, мексиканской кинематографии) в заключительных главах книги говорится лишь вскользь.

Огромный фактический материал, по необходимости сжатый автором до размеров одного тома, predetermined и конспективность его книги, что привело в отдельных случаях к пропускам. Мы далеки от мысли порицать автора за конспективность, за то, что он не смог в одном томе «сбъять необъятное», но тем не менее его следует упрекнуть в том, что проведенный им отбор материала — как в тексте книги, так и в приложениях — не всегда оправдан и точен. Мы никак не можем согласиться с тем, что, уделяя (особенно в первых главах) большое внимание взаимоотношению театра и кино, Ж. Садуль почти не затронул одного из наиболее интересных в этом отношении моментов: отмены «блокады» кинематографа театральными работниками и прихода крупнейших деятелей театра в кино (Орленев, Шаляпин, Варламов, Давыдов, Юрьев в СССР; Рейнгардт, Моисси, Бассерман в Германии; Цаккопи и Дузе в Италии; Антуан во Франции и др.). В равной степени ничем не могут быть объяснены отсутствие хотя бы краткого сообщения о деятельности Джека Лондона, Мартина Джонсона, лишь мимолетное упоминание о реформистском движении (Reformbewegung) и так называемых авторских фильмах в Германии и отсутствие хотя бы кратких суммарных сведений о предшествен-

ипках звукового кино (фильмы, снятые на основе патента Бека, «Dirigenten-Filmen» Оскара Месстера и пр.).

Неравномерность в изложении объясняется еще и тем, что некоторые фильмы Ж. Садуль изучал *de visu*, относительно же других (датских и немецких в особенности) черпал сведения из самых разнообразных (и при этом не всегда авторитетных и заслуживающих доверия) источников. Эти источники, по всей вероятности, и подсказали Ж. Садулю не совсем верную, с нашей точки зрения, суммарную характеристику датского кино. Автор недостаточно раскрывает связи датской кинематографии со скандинавской литературой, с датским театром, не отмечает реалистической манеры актеров, своеобразного психологизма датского кинематографа. Характеристика датского кино, данная автором, может быть скорее отнесена к так называемой итальянской «золотой серии» (*Serie d'oro*).

В книге Ж. Садуля упоминается несколько сот фильмов. С оценкой некоторых из них, данной в настоящей книге, мы позволим себе не согласиться. Так, преувеличено, как нам кажется, сравнение литературного источника бульварно-уголовного фильма Луи Фейада «Фантомас» с «Человеческой комедией» Бальзака и романами Золя. Фильм Стивенса «Место под солнцем», во многом искажающий роман Драйзера «Американская трагедия», вряд ли заслуживает одобрения. Наоборот, «Голубой ангел» Штернберга и многие фильмы Джона Форда и Уильяма Уайлера, которые Ж. Садуль определяет как случайные, неудачные, второстепенные произведения, по нашему мнению, заслуживают более высокой оценки.

Анализируя художественные достоинства упоминаемых в книге фильмов, Ж. Садуль почти не уделяет внимания особенностям актерского исполнения. В книге отсутствуют характеристики творчества таких, несомненно, выдающихся актеров и актрис, как Аста Нильсен, Вальдемар Псиландер, Конрад Фейдт, Эмиль Яннингс, Франсуаза Розе, Мипель Симон, Вивьен Ли, Чарльз Лафтон и др. Все свое внимание при анализе фильмов автор сосредоточивает почти исключительно на изобразительной стороне постановки, на технике монтажа и стилистике режиссерско-операторского творчества.

Такое чрезмерное увлечение разбором изобразительных качеств кинокартины и выразительных средств, привлеченных постановщиками для создания тех или иных эффектов, в ряде случаев уводит Ж. Садуля в сторону от основной его задачи — правильной идейно-политической оценки отдельных фильмов и целых художественных течений. Итальянские «цезаристские» боевики Джованни Пастроне, Марио Казерини и Энрико

Гуаццони, разжигавшие националистические настроения и способствовавшие милитаристской пропаганде, рассматриваются автором всего лишь как проявление «интереса к славному прошлому» \*. Значительный успех «Возницы» Шестрома объясняется им применением «бесконечных двойных экспозиций», в то время как на самом деле успех этого фильма, особенно за пределами Швеции, объясняется своеобразным сочетанием реалистического и мистического в трактовке центрального образа фильма.

В своем изложении истории мирового кино Ж. Садуль не обходит теоретических проблем, хотя и не останавливается на них специально. Особенно привлекает его внимание вопрос специфики киноискусства, при рассмотрении которого автор в своих многочисленных анализах всегда исходит из определенной концепции, хотя и не формулирует открыто своих взглядов на этот счет. На протяжении всей книги, в «подтексте», угадывается та пресловутая «триада», которая была объявлена в свое время венгерским теоретиком кино Бела Балашем спецификой кино: а) крупный план, б) ракурс и в) монтаж. Но так как анализ специфических, с точки зрения автора, характерных черт киноискусства недостаточно подкреплен анализом их связи с решением эпизода или фильма в целом, то данная концепция автора не может считаться доказанной.

Представляются нам неудачными и такие допускаемые Ж. Садулем обобщения, как, например, сравнение монтажа заумного сюрреалистического фильма «Андалузская собака» с монтажом «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна.

Резко отрицательное и критическое отношение автора к беспринципности буржуазных мастеров (в основном режиссеров) и ко всяческим проявлениям декаданса приводит его, в ряде случаев закономерно, к выводу о том, что тот или иной режиссер не оправдал надежд, возлагавшихся на него. К числу их он относит декадента и эстета Марселя Л'Эрбье, сатирика Эриха Штрогейма, формалиста Абеля Ганса, реалиста Георга Пабста, продюсера Томаса Инса, актера Макса Линдера, Жана Ренуара, Джона Форда. Однако одинаковая итоговая оценка творчества этих мастеров, в известной степени нивелирующая их, по нашему мнению, не-правильна.

Кое в чем не согласны мы с автором и в оценке, даваемой им крупнейшим явлениям зарубежного кинематографа. В частности, недостаточно,

---

\* Следует оговорить, что в своей «Histoire générale du Cinéma» Ж. Садуль дает уже правильную, развернутую оценку этих фильмов.

на наш взгляд, разграничены творчество Ииса и творчество Гриффита, немецкий неоромантизм и немецкий же экспрессионизм, и, наоборот, вызывает недоумение своеобразное «отлучение» Деллюка (связанного до сих пор духовным отцом и пророком «авангардизма») от «Авангарда».

И все же, несмотря на перечисленные недостатки, книга Жоржа Садуля, написанная живо и интересно и насыщенная материалом, относящимся к самым разнообразным отраслям человеческой культуры и знания — что свидетельствует о широкой эрудиции ее автора, — будет с интересом и не без пользы прочитана не только киноспециалистами, но и широкими массами советского кинозрителя. И это тем более, что имеющаяся на русском языке литература по вопросам истории зарубежного кино давно уже стала библиографической редкостью, устарела и не отвечает ни возросшим требованиям читателя, ни современному уровню науки о кино.

Данные Ж. Садулем в качестве приложения к книге хронологические таблицы и выборочные фильмографические сведения о творчестве ста виднейших деятелей мирового кино в русском издании (с согласия автора) несколько уточнены; кроме того, во всех случаях французские прокатные названия фильмов заменены оригинальными. Добавлен список литературы, имеющейся на русском языке по вопросам зарубежного кино, и значительно увеличено количество иллюстраций кадров.

*Г. Авенариус.*

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Первый вариант этой книги был написан мною в 1948 г. В дальнейшем, в процессе работы над последующими изданиями, я внес в них много исправлений и дополнений. В частности, к настоящему, четвертому, французскому изданию я добавил несколько глав, доведя, таким образом, историю кино до 1955 г.

Начиная с первого издания эта книга переводилась на разные языки: итальянский (Турин), японский (Токио); в настоящее время готовится ее издание на русском, испанском (Буэнос-Айрес), немецком (Вена), чешском и болгарском языках.

И горжусь тем, что моя книга будет известна советскому читателю, что ее прочтут в стране социализма.

Настоящая «История киноискусства» построена на документальном материале, который я собирал и обрабатывал в течение двадцати лет. Но ее ни в коем случае нельзя рассматривать как сокращенное издание моей «Общей истории кино» в нескольких томах, издаваемой в настоящее время.

В этой большой работе я постарался изучить в одной и той же последовательности кино различных стран с разных точек зрения: художественной, социальной, технической, экономической, политической и т. д. В данной же книге главное внимание уделено мною и с к у с т в у к и н о, отталкиваясь от которого, мы изучаем и другие его аспекты. Но, конечно, нельзя написать настоящую историю искусства (какого бы вида искусства она ни касалась), взяв за основу абсурдную точку зрения «искусство для искусства» и систематически оставляя без внимания вопросы развития общества, историю, экономику и политику, которые играют решающую роль в формировании всякой художественной школы или произведения.

Кино — «самое значительное» и в то же время самое популярное искусство как в странах социализма, так и в странах капитализма. Вме-

сте с тем оно является и весьма важной отраслью промышленности. Эти два фактора влияют друг на друга. В капиталистических странах они вызывают глубокие противоречия, которые особенно резко выявились за последние 60 лет.

С 1900 по 1917 г. капиталисты были единственными хозяевами кино; они быстро поняли, что фильмы — не только товар, который приносит огромную прибыль, но и чрезвычайно могущественное средство пропаганды. Ведь киноискусство и кинопромышленность могли родиться, лишь будучи восторженно встречены широкими массами, приняты десятками миллионов зрителей.

Когда капиталисты осознали значение кино, они попытались превратить его в новый «опиум для народа», в «фабрику грез», в машину для изготовления таких фильмов, которые отвлекали бы внимание народа от насущных его интересов, подчиняли народ воле немногих. Стремясь завладеть всем миром, монополисты нового искусства угрожали уничтожить только что нарождающееся киноискусство.

Октябрьская революция создала кино нового типа. Социалистическое кино упразднило противоречия между искусством и промышленностью, отдав в руки народа все орудия и средства кинематографического производства.

Советское кино, начиная уже со своих первых шедевров («Потемкин», «Мать», «Земля» и др.), оказывало огромное влияние на лучших киноработников во всем мире. И только с 1945 г. оно перестало быть единственным кино нового типа: социалистическое кино возникло и в других странах Европы (Чехословакия, Польша, Болгария, Венгрия, Румыния, Албания, Германская Демократическая Республика, Югославия) и Азии (Китай, Монголия, Корея, Вьетнам). Первые шаги нового кино почти всюду были отмечены крупными художественными достижениями.

В это время (эволюция кино, за исключением социалистических стран, началась, как мне представляется, в 1945 г.) борьба трудящихся и битвы, которые вели народы за национальную независимость, находили глубокий отклик в киноискусстве. Также не могли остаться без художественного воплощения победа и освобождение (начиная с 1947 г.) более чем миллиарда людей в Азии и Африке — странах, которые еще вчера были полуколониями или колониями. Равным образом это наблюдалось и в больших капиталистических странах, где лучшие киноработники не могли избежать влияния той борьбы, которая под руководством рабочего класса велась широкими массами за мир и за лучшую жизнь.

Именно эти факторы непосредственно после уничтожения фашизма итальянским народом и предопределили возникновение «неореалистического» течения, влияние которого на кино особенно ощущается начиная с 1945 г. Течение это определяется не особым стилем постановок; оно является выражением — с помощью различных эстетических средств — чаяний и борьбы народов. Во многих странах неореализм сыграл свою роль в создании и развитии национальных школ.

Еще в 1946 г. можно было считать, что кино фактически является привилегией нескольких больших стран. Однако в 1956 г. подобная ошибка уже невозможна. Последние полвека с очевидностью показали, что кино стало средством выражения культуры и для тех народов, у которых оно долгое время находилось под запретом. Конечно, это достигается не мирным путем, не без борьбы и столкновений. Могущественные киномонополии, особенно Голливуд, всеми силами препятствуют развитию нового кино, стремясь во что бы то ни стало сохранить свое господство, власть кино-опшума, кино-яда.

Но, поскольку социалистическое кино не подчиняется велениям капиталистических монополий, они не в силах помешать развитию киноискусства ни в Западной Европе (Италия, Франция, Англия и даже Испания и Греция), ни в Африке (Египет) или Азии (Япония, Индонезия, Индия и т. д.), ни в Латинской Америке (Мексика, Бразилия, Аргентина).

В кино, как и во всех других видах искусства, борьба, которую ведет народ, стремясь к победе социализма и национальной независимости, требует от нас сегодня, как и вчера, огромных усилий и решимости.

Я глубоко признателен редакторам русского издания (в особенности Г. А. Авенариусу) за исправление некоторых существенных ошибок, которые ускользнули от моего внимания в других изданиях.

*Жорж Садюль.*



## ВВЕДЕНИЕ

**И**скусство кино родилось на наших глазах, тогда как живопись и музыка существуют уже миллионы лет. Мы могли лично знать Люмьера или Мельеса; Эдисона или Рейно мы могли видеть.

Искусство кино родилось на наших глазах. Многие пионеры и изобретатели кино и сейчас еще живы, но тем не менее изучение истоков кино представляет трудности. В то время как люди сохраняют часто малейшие свидетельства о самых незначительных фактах, архивы этого зарождающегося искусства были в значительной части утрачены прежде, чем люди поняли, что кино — это основа нового языка. Исследователям приходилось работать подобно палеонтологам, восстанавливающим по нескольким костям образ животного и надежде, что позднейшие открытия не опровергнут их гипотез.

Нам придется коснуться истории языка китайских теней и волшебного фонаря, этих первых наивных опытов повествования при помощи изображений. Однако несомненно, что эти оптические представления оказали на кино не большее влияние, чем литература, театр, живопись и все другие благородные искусства, чем лубок, альманахи, театр марионеток, карикатура и все прочее народное, «презираемое» искусство.

Искусство кино родилось на наших глазах. Оно возникло не на девственной, необработанной почве: оно быстро восприняло самые различные элементы человеческого знания. Величие кино в том именно и состоит, что оно является итогом, синтезом многих других искусств.

Кино есть также промышленность. Ван-Гог умер, но продал ни одной картины; Рембо мог исчезнуть, оставив только рукописи своих поэм; тем не менее их труды после смерти авторов пробили себе дорогу. Это могло быть достигнуто с расходами, ненамного превышающими стоимость бумаги и чернил, холста и красок, тогда как, прежде чем показать большой современный фильм, приходится предварительно затратить на

него несколько миллионов. Нельзя рассчитывать на постановку большого фильма с участием никому не известного киноактера. Необходимость расходовать большие капиталы ставит создателям фильмов определенные условия для осуществления их произведений. Поистине поэтому, что мы не можем изучать историю кино как искусства — что является основной темой нашей книги, — не учитывая экономических факторов. А промышленность неотделима от общества, его экономики и техники.

Наша цель — изучать кино как искусство, тесно связанное с промышленностью, экономикой, обществом и техникой. Его история делится на шесть больших периодов.

Первый период — период изобретений, продолжавшийся с 1832 по 1896 г.; это в основном история киноаппарата. Мы касаемся его очень кратко. Второй период (1895—1908) — период создания промышленности, когда почти бессознательно устанавливаются каноны искусства. Третий период (продолжающийся до конца первой мировой войны) — это период, когда кино становится искусством и утверждает свое положение в крупной промышленности. Четвертый период — эпоха немого кино. Пятый период — начало царства звукового кино; заканчивается он с началом второй мировой войны. Шестой период охватывает конец этой войны и последующие годы.

Четвертое издание нашей книги, опубликованное в 1955 г., включает две новые главы, посвященные послевоенному кино, что не могло быть осуществлено ранее, в нашей первой редакции, законченной в 1948 г.

---

## Глава I

### ИЗОБРЕТЕНИЕ АППАРАТУРЫ

Демонстрируя двадцать четыре (а когда-то шестнадцать) изображения в секунду, кинематограф вызывает у зрителя иллюзию непрерывного движения, потому что изображения, отражающиеся на сетчатой оболочке глаза, не стираются мгновенно. Это качество (или несовершенство) нашего зрения — з р и т е л ь н ы й с л е д — превращает отдельные вспышки в сплошную линию огня. Изучением этой особенности, которую отмечали еще древние, занимались в XVII и XVIII вв. Ньютон и Шевалье д'Арсн. Однако только исследования Питера Марка Роджета, англичанина швейцарского происхождения, привели нас к кинематографу. На основе этих работ знаменитый английский физик Фарадей сконструировал в 1830 г. прибор, названный по его имени «колесом Фарадея» и описанный во всех трудах по физике, а Джон Гершель, поставив новый опыт занимательной физики, создал первую оптическую игрушку, в которой использовались рисунки. «Тауматроп», изобретенный в 1825 г. одновременно Фиттоном и доктором Пари, представлял собой обычный картонный диск с нанесенными на его лицевую и оборотную стороны двумя рисунками, которые при быстром вращении диска по диаметру совмещались.

В аппаратах, созданных одновременно в 1832 г. молодым бельгийским физиком Жозефом Плато и австрийским профессором Штампфером, были использованы основные принципы «колеса Фарадея» (зубчатый диск, наблюдаемый в зеркале) и рисунки тауматропа.

Изобретения этих двух исследователей были сделаны одновременно, но вне какой-либо взаимной связи. Залог прогресса содержался в предшествовавших работах английских физиков. Однако Плато превзошел своего соперника в выводах, извлеченных им из конструкции своего «фенакистископа». Он утверждал, что его картонный зубчатый (или с прорезями) диск может одинаково хорошо служить как для воспроизведения движения путем использования ряда статичных рисунков, так и для разложения наблюдаемого движения на ряд отдельных фаз. В этих выводах были заложены еще в 1833 г. принципы кинематографа — воспроизводящего и фиксирующего.

В Вене, Париже и Лондоне эти маленькие аппараты выходили из кабинетов физиков первоначально как игрушки. Они были детально описаны в 1851 г. Шарлем Бодлером, который сожалел только, что из-за чрезмерно высокой цены они были доступны лишь наиболее богатым людям. Англичанин Хорнер придал этим аппаратам новую форму, создав в 1834 г. «зоотроп» с лентой рисунков на картопе, отдаленно предвосхищавшей фильм.

Эти аппараты явились, по-видимому, зачатком современной мультипликация, особенно после того, как австрийский генерал Франц фон Ухациус, объединив их с волшебным фонарем, описанным еще в XVII в. иезуитом Кирхнером, спроецировал рисунки на экран. Но для того, чтобы создать кинематограф в собственном смысле слова, необходимо было вместо рисунков использовать фотграфию. Плато выдвинул это предложение еще в 1845 г., но не смог сам приступить к работам: в результате непрерывных изысканий он лишился зрения. Впрочем, даже последовав его советам в то время, люди столкнулись бы с непреодолимыми техническими трудностями.

Кинематограф подразумевает мгновенный снимок. В современной фотографии это обычное явление; но о нем никто не подозревал, когда в 1839 г. французское правительство купило патенты у Жака Манде Дагерра и у наследников Нисефора Ниепса, чтобы подарить миру одно из самых чудесных изобретений современности.

Первая фотосъемка Ниепса, произведенная около 1823 г., — «Накрытый стол» — потребовала четырнадцатичасовой выдержки. Первыми дагерротипами были натюрморты или пейзажи; необходимая выдержка в 1839 г. еще намного превышала тридцать минут. Это никого не удивляло: фотография рассматривалась как разновидность рисунка, как способ химического закрепления изображений в темной комнате (camera obscura). Этим способом художники пользовались еще с начала эпохи Возрождения.

После 1840 г. время выдержки при фотографировании было сокращено до двадцати минут, что дало возможность получить первые изображения людей, правда неестественных, застывших, обливающихся потом под лучами палящего солнца и всегда с закрытыми глазами. Вскоре для фотосъемки стало достаточно одной-двух минут выдержки. Но только с применением жидкого коллодия, получившим распространение с 1851 г., удалось создать фотографию с негативами на стекле, что дало возможность печатать множество позитивных оттисков на бумаге. Время выдержки было сведено к нескольким секундам, и новая профессия — фотография — вскоре привлекла десятки тысяч людей.

Начиная с 1851 г. в фотоателье стали осуществлять первые движущиеся фотографии (Клоде, Дюбоск, Гершель, Уитстон, Уинхем, Свэн и др.). Однако практики фото и исследователи его из-за сложности применения жидкого коллодия не могли достигнуть быстрой съемки, дающей десять изображений в течение секунды, что было необходимо для передачи движения. Фотографам пришлось прибегнуть к способу

так называемой хронофотографии (серийной фотографии). Если надо было показать человека, опускающего руку, его фотографировали сначала с поднятой рукой. Перезарядив аппарат, его снова фотографировали, но с рукой, уже несколько опущенной, и т. д. Это был далеко не совершенный процесс, позволивший, однако, еще до 1870 г. Дюмоню, Куку и Дюко дю Орну предвидеть будущее использование кинематографа и некоторые его особенности (ускоренная и замедленная съемки, астрономический кинематограф и т. д.).

Первые, более удачные съемки были произведены в Сан-Франциско после 1872 г. англичанином Мьюбриджем. Калифорнийский миллиардер Ливенд Стенфорд \*, разбогатевший благодаря сомнительным операциям с железнодорожными участками, заключил пари по поводу аллюра и поведения лошади, идущей галопом (что было описано в 1868 г. французским ученым Маре). Чудак Стенфорд истратил крупную сумму, чтобы дать возможность Мьюбриджу создать следующее необычное приспособление.

Вдоль беговой дорожки, по которой бежали лошади, были установлены двадцать четыре темные кабины, в которых двадцать четыре оператора по сигнальному свистку одновременно приготавливали двадцать четыре фотопластинки со слоем жидкого коллодия; такая точность была необходима, так как пластинки эти уже через несколько минут высыхали и теряли свою чувствительность. Как только двадцать четыре аппарата были заряжены, по дорожке пускали лошадей, которые, разрывая корпусом протянутые на их пути к затворам аппаратов тонкие шнуры, автоматически фотографировались.

Потребовалось несколько лет (1872—1878), чтобы усовершенствовать это приспособление. Пришлось столкнуться с самыми неожиданными просчетами, например со слишком большой прочностью шнуров, которые не разрывались, а стягивали с места и опрокидывали кабины, аппараты, пластинки и самих операторов.

В 1878 г. фотографии, сделанные в Калифорнии, были опубликованы повсюду. Они вызвали восторг ученых-исследователей и негодование художников-академистов, утверждавших, что фотообъектив «видит» неправильно.

Физиолог Маре, изучавший в течение двадцати лет движения животных, пользовался при этом собственным графическим методом, основанным на вычерчивании линии иглой по закопченной поверхности. В 1882 г. после поездки Мьюбриджа по Европе ученый решил прибегнуть для своих опытов к фотографии. Его задача была обложена только что появившимися в продаже бромжелатиновыми пластинками, которые в отличие от мокроколлоидионных пластинок сохраняли светочувствительность в течение нескольких лет и давали возможность легко получать моментальные фотографии.

\* О карьере Л. Стенфорда см. Густав Мейер, История американских миллиардеров, т. II, М., 1926.— *Прим. ред.*

После того как было сконструировано «фотографическое ружье» Этьена Маре — усовершенствованный «фотографический револьвер», изобретенный в 1876 г. астрономом Жансеном, — Маре продолжил свои работы, превратив «хронофотограф с неподвижными пластинками» (1882) в «хронофотограф с подвижными пластинками» путем применения катушек появившейся в продаже пленки фирмы «Нестмен-Кодак Компани». В октябре 1888 г. Маре представил Академии наук первые снимки, сделанные на пленке. Он, по существу, был создателем съемочного аппарата и современной съемки.

Труды Маре преодолели работы Люцда во Франции, Оттомара Аншютца в Австрии и др. Вскоре после представления Маре своей первой ленты Академии наук Лепренс и Фриз Грин добились аналогичных результатов в Англии (1888—1890). Им удалось процировать свои ленты на экран как в лаборатории, так и при случайных демонстрациях (как это позднее делал Маре, а затем его сотрудник Демени). Ленты Лепренса и Фриза Грина были перфорированы — существенное приспособление, обеспечивающее необходимую для хорошей проекции стабильность изображения на экране. Одновременно перфорирование было применено и создателем мультипликации Рейно.

Рейно, сын гравера медалей и учительницы, кустаря и талантливый самоучка, сконструировал в 1887 г. «праксиоскоп» — дальнейшее усовершенствование зоотропа Хорнера, соединенного на этот раз с зеркальным барабаном. Постепенно улучшая этот скромный аппарат (праксиоскоп — «проекционный театр» и т. д.), Рейно в 1888 г. создал свой «оптический театр» (применив перфорированные ленты), при помощи которого начиная с 1892 г. и в течение почти десяти лет он давал в музее Гревен в Париже первые продолжительные публичные сеансы с п е т н ы м и д в и ж у щ и м и с я р и с у н к а м я, процируемыми на экран. Программа сеанса включала несколько лент, показ которых продолжался 10—15 минут каждая. Уже тогда Эмиль Рейно пользовался техническими приемами, присущими современной мультипликации (рисование движущихся фигур отдельно от декораций, последовательные фазы движения на прозрачной бумаге, трюки, цикличность движений и т. п.).

В это же время Эдисон сделал решающий шаг в развитии кинематографа, создав применяемую и в настоящее время 35-миллиметровую кинолентку с четырьмя парами перфораций на каждый кадрик. Наряду с этим, наладив фабричное производство «ламп накалывания», он приступил к выработке электроэнергии в крупных масштабах, что привело к организации «Дженерал Электрик» — могущественного электрического треста, контролируемого банком Моргана.

В 1887 г., покончив с этой задачей, Эдисон занялся усовершенствованием фонографа (который он когда-то создал в процессе своих работ по изобретению телефона) путем соединения его с движущейся фотографией. После ряда неудачных попыток Эдисон вернулся к хронофотографу Маре. Основное изменение в этом аппарате, сделанное англичанином Диксоном, который проводил свои изыскания под наблюдением Эдисона,

заключалось в перфорировании лент и в применении целлулоидной пленки длиной в 50 футов, специально изготовлявшейся компанией фотографических материалов «Нестлен-Кодак Компани».

Эдисон отказался от публичной демонстрации своих фильмов на экране, считая, что этим будет убита «курица, несущая золотые яйца»; по его мнению, публика не могла заинтересоваться немым кино. Поскольку же он потерпел неудачу в изобретении говорящего кино, показывающего к тому же действующих лиц в натуральную величину, ему пришлось довольствоваться выпуском в продажу в 1894 г. своих «кинетоскопов» — аппаратов с окулярами (кинотеатров для одного человека), по барабанам которых передвигалась перфорированная лента длиной в 50 футов.

Тотчас же десятки изобретателей во всех странах мира устремились на поиски способов для проецирования этих фильмов на экран. Для этого требовалось разрешить теоретически простую проблему: нужно было пропускать эти фильмы через проекционное окно волшебного фонаря, используя для этого уже существовавшие ранее прерывисто-подающие механизмы (мальтийский крест, эксцентрики, рейфер и т. п.). Демонстрировали или выпускали в продажу позитивные копии фильмов Эдисона, или фильмы, снятые при помощи аппаратов типа хронофотографа Марс на пленку введенного Эдисоном формата.

Победителем в этой погоне за изобретениями должен был стать тот, кто первый сумеет дать ряд п л а т и н ы х п у б л и ч н ы х с е а н с о в: лабораторные и публичные демонстрации носили с 1888 г. случайный характер, хотя и происходили часто.

В 1895 г. количество сеансов движущейся фотографии увеличилось. Их изобретатели, как правило, не знали друг о друге, что послужило впоследствии причиной бесконечных споров о приоритете в кино. Америка, где были проданы первые кинетоскопы, претендует на приоритет, ссылаясь на Акме Лероя и Юджина Лоста (отдельные сеансы, происходившие начиная с февраля 1895 г., но не получившие отклика), Диксона, Латама и его сыновей (ряд сеансов в Нью-Йорке в мае, быстро прекратившихся за отсутствием зрителей), Армата и Дженкинса (сеансы, данные в сентябре в Атланта с сомнительным успехом). Несколько позднее в Германии демонстрировался аппарат Макса Складановского (ряд сеансов с 1 декабря в «Винтергартене», продолжавшихся в течение нескольких недель, несмотря на техническое несовершенство фильмов и их короткометражность).

Однако ни один из этих сеансов не сопровождался столь огромным успехом, какой выпал на долю «кинематографа Люмьера» начиная с 28 декабря 1895 г. в «Большом кафе» (бульвар Капуцинов в Париже).

Луи Люмьер, руководивший вместе со своим отцом и братом крупной фабрикой фотоматериалов в Лионе, начал свои изыскания после появления во Франции первых кинетоскопов (1894). Он сконструировал хронофотограф, применив для прерывистого движения ленты эксцентрик Хорнблауера и целлулоидную пленку, изготовленную в Лионе по размерам, установленным Эдисоном. После многократных публичных сеансов, происходивших начиная с марта 1895 г., Люмьер заказывает в мастерских,

руководимых Карпантие, свой «синемаграф», являющийся одновременно съемочным, проекционным и копировальным аппаратом, далеко превосходящим все ранее созданные. Техническое совершенство аппарата и сенсационное содержание новых фильмов Люмьера обеспечили им повсеместно триумфальный прием.

Десятки операторов, обученных Люмьером, распространили его аппарат по всему миру, создав известность в большей части земного шара слову «синемаграф» (или его производным «синема», «сине», «кино» и т. д.), означающему новый вид зрелища. Русский царь, английский король, австрийская императорская семья — все коронованные особы хотели видеть новый аппарат и этим создали ему большую рекламу.

В США первые сеансы синемаграфа состоялись вскоре после появления «вайтаскопа» Армата — Эдисона; однако успех французского аппарата намного превосходил успех аппарата, созданного под наблюдением великого изобретателя. Шесть месяцев спустя сначала в Америке, а затем в Европе с ним начал конкурировать новый аппарат — «байограф», созданный Лостом и Диксоном и эксплуатируемый мощным финансовым объединением, в котором принимал участие брат президента США Мак-Кинли. В Лондоне Уильям Пол с первых же шагов был наголову разбит Луи Люмьером; позднее он стал фабрикантом аппаратов, а затем режиссером. Во Франции Мельес дебютировал фильмами, снятыми аппаратом Уильяма Пола; Леон Гомон выступил с хронофотографом Демони, тогда как Шарль Патэ конструкцию своих первых аппаратов поручил Анри Жюли.

К концу 1896 г. кинематограф окончательно вышел из стадии лабораторных изысканий. Запатентованные системы проекционных и съемочных аппаратов насчитывались отныне сотнями. Люмьер, Мельес, Патэ и Гомон во Франции, Эдисон и «Байограф» в США, Уильям Пол в Лондоне уже заложили фундамент кинопромышленности, в каждый вечер тысячи людей заполняли темные залы кино.

Мы дали лишь очень беглый обзор истории изобретения киноаппаратуры, так как нашей основной целью является история искусства — и искусства кино. Изучим сначала движущиеся картинки, которые были самыми отдаленными предками кинематографа, детским лепетом еще нового, неведомого языка.

## Глава II

### ПЕРВЫЕ ДВИЖУЩИЕСЯ КАРТИНКИ ЛУИ ЛЮМБЕРА

Тауматроп 1825 г. в своей «классической» форме представлял собой картонный диск, на одной стороне которого была изображена птичка, на другой — клетка. Диск вращался вокруг собственного диаметра, и наблюдателю казалось, что птичка сидит в клетке. Никакого движущегося изображения тут не было; было лишь наложение одного неподвижного изображения на другое. Эта игрушка была очень популярна. Ее примитивные сюжеты прекрасно поддавались литографированию. На базарах Лондона, Парижа и Вены можно было часто видеть картинки, на которых были нарисованы всадник отдельно от его лошади, обезглавленный человек отдельно от его головы, половинки домашней утвари, две отдельные части одного и того же слова, балерина отдельно от партнера, охотник и отдельно от него дичь и т. п., которые при вращении тауматропа соединялись в одно изображение.

Штампфер (венец по происхождению), бывший преподавателем геометрии, производил опыты с «колесом Фарадея», которые открыли ему цветные спектры «колец Ньютона». В своем «стробоскопе» он показал сначала движение рэзеток, шестеренок, геометрических тел и т. п. Это был первый лепет научного кинематографа, примененного в учебных целях.

Вслед за этим Штампфер в Вене и Плато в Льеже одновременно попытались передать движение человека. Сообщив ему пространственное движение (в трех измерениях), им удалось (за несколько лет до изобретения «стереоскопа») добиться особой рельефности изображения. Первый рисунок, сделанный по просьбе Плато его другом Маду, изображал средневекового пажу, крутящегося на каблуках. Со своей стороны Штампфер использовал рисунок вертящегося на трапеции гимнаста.

Когда опыание от первых технических достижений прошло, перед фабрикантами игрушек встала задача выбора сюжетов. Поле выбора было ограничено: нужно было найти простые движения, которые могли бы бесконечно повторяться, — «циклические движения», как выражаются теперь специалисты-мультипликаторы.

Скачущая лошадь, дрессированная собака, гимнаст, канатный плясун, балерина, вальсирующая пара, акробат на трапеции, боксеры, борцы, дуэлянт, пьяница, пожарные у насоса, комические гримасы человека, страдающего от зубной боли, плотник, перепиливающий доску, полицейский и вор, кузнец у наковальни, цирюльник, клюющая курица, клоуны и т. п. — таковы были сюжеты, получившие наибольшее распространение.

Эмиль Рейно в 1877 г. воспользовался для своего праектоскопа некоторыми ставшими традиционными сюжетами зоотропов, улучшая их, прежде чем сочинить новые. Следуя Штампферу и Плато, Рейно использовал глубину поля зрения\*. Его предшественники ограничивались тем, что заставляли свои персонажи (одно лицо или пару) перетягиваться на месте. Эмиль Рейно заставлял удаляться и приближаться уже несколько групп вальсирующих пар, конькобежцев, школьников, клоунов. Он использовал также крупный план, заимствовав его у своих более отдаленных предшественников. Наконец, сипмки Мьюбриджа и Маре показали ему, как заставить своих лошадей идти правильным галопом.

Первая лента Рейно, сделанная им для своего оптического театра, — «Клоун и его собаки» — демонстрировала сюжет с участием животных, ставший классическим еще со времен Плато. Здесь Рейно заменил бесконечный цикл простых движений более сложными вариациями. Эта первая проба была лишь прологом к подлинному спектаклю.

Сюжет «Хорошей кружки пива» — так называлась следующая лента Рейно — также был заимствован из репертуара зоотропа. Героем сюжета был любитель выпить. Однако действие здесь уже усложняется. На этом простом сюжете Рейно создает фарс, или, как бы мы теперь сказали, — скетч, под очевидным влиянием модных тогда комических антре и пантомим.

Действие «Бедного Пьеро» свободно от какого-либо влияния. Пьеро ухаживает за Коломбиной, но его одурачивает и избивает Арлекин. Фильм продолжается двенадцать минут и сопровождается пением куплетов. Эта попытка создания рисованного театра — «блестящая пантомима», как гласила афиша музея Гревен.

Наилучшим и наиболее сложным произведением Рейно является фильм «Вокруг кабины». В этом фильме, который продолжается пятнадцать минут, отчетливо различимы отдельные сцены или картины, почти «эпизоды».

В начале фильма забавы и проделки купальщиков создают атмосферу пляжа, доходящую до нескончаемого полета чаек. Полет чаек был «гвоздем» фильма, так как представлял собой новинку, неизвестную театру. Завязывается несложная интрига, разработанная живо и остроумно. Парочка парижан приезжает на пляж. Какой-то гуляка начинает ухаживать за парижанкой и получает пощечины за то, что подглядывает, как она раздевается в кабине. Пока парочка плывет, гуляка запирается в кабине

\* Использование «глубины поля зрения» — способ постановки, который заставляет персонажей двигаться вперед и назад, и наоборот, а не только в одном плане. «Поле» в данном случае — пространство, снятое камерой.

парижанки. После небольшой потасовки фильм заканчивается планом проплывающей лодки, на развернутом парусе которой написано: «Представление окончено».

Фильм «Вокруг кабины» содержит все характерные особенности современной мультипликации: метраж, законченный сценарий, типичные персонажи, трюки, хорошо разработанную тему, музыкальное сопровождение, отличные декорации и изумительные краски.

Рейно, кроме того, удалось то, что для многих его последователей было недостижимо: его нарисованные персонажи, созданные с легким юмором и прощай, были не карикатурами или безличными фигурками из каталога новинок, а живыми людьми. Его парижанка и гуляка человечны. Они так же далеки от веселой фантастики мышонка Микки и утенка Дональда, как и от слащавой банальности Белоснежки и ее Прекрасного Принца, если воспользоваться для сравнения персонажами Диснея.

«Мечты у камня» навевают воспоминания, возвращают к прошлому \*. Но эта лента, насколько мы можем судить \*\*, далеко не обладала качествами «Вокруг кабины». Немногое можно сказать и о так называемых «фотосценах», в которых Рейно использовал фотографию, если не считать, что он применил так называемый а м е р и к а н с к и й п л а н в «Первой сигаре», чтобы лучше показать мимику актера Галипо, играющего в этой картине.

Вскоре после первых представлений оптического театра «фоноскоп» Дементи, популяризируя лабораторные опыты Марс, впервые продемонстрировал живой портрет — лицо человека, произносящего: «Да здравствует Франция!» и «Я вас люблю!» Это открытие д в и ж у щ е г о с я (в течение доли секунды) к р у и н о г о п л а н а было событием большого значения, на что указывал сам Эдисон.

Крупный план был использован затем Диксоном в одном из его первых «звукowych» фильмов для «кинетоскопа» — «Чихание Фреда Отто».

Ленты, сделанные Диксоном, являются, в сущности, первыми ф и л ь м а м и. Продолжительность их демонстрации не превышала тридцати секунд. Как и ленты зоотропа, они могли повторяться циклически. Глядя через увеличительное стекло, зрители видели картинки размером меньше почтовой открытки.

«Идея [кинетоскопа], — говорил Эдисон, — была подсказана мне аппаратом, называемым «зоотроп»... мой аппарат является лишь небольшой моделью, предназначенной для иллюстрации теперешнего состояния моих поисков». Это заявление следует отнести к первым пятидесяти фильмам кинетоскопа. Плясуны, акробаты, гимнасты, акробаты на трапециях, дрессированные собаки, ученые кошки, боксеры, борцы, гуляки, даутисты, широльники — все классические сюжеты зоотропа были повторены Лаури Диксоном; только дюжины рисунков были заменены здесь пятью-

\* «Возврат к прошлому» — форма повествования, нарушающая последовательность разворачивающихся событий.

\*\* Лента была уничтожена.

стами фотографиями. В лептах зоотропа не было декораций, а только *а к с с у а р ы*. Этим отличались и почти все фильмы Эдисона, созданные в первой студии, названной «Черная Мария»\*. Белые силуэты, мечущиеся на черном фоне\*\*, так же мало напоминали живых людей, как картонные паяцы. Их можно назвать китайскими тенями в и е г а т и в о.

Впрочем, несколько лент Диксона составляют исключение и позволяют появление подлинного кинофильма; сюжеты зоотропа теперь разрабатываются по-новому.

Применение крупного плана\*\*\* позволяет нам видеть уже живых людей, а не картонные фигурки. Когда Профессор Сендоу\*\*\*\*, снятый американским планом, играет своими мускулами, его лицо и тело настолько приковывают внимание, что черный фон не замечается. Мы имеем на этот раз дело с ожившей фотографией.

В фильме «Пожарный спасает» лестница, перескакивающая черный фон, и дым, окутывающий сцену, создают совершенно реальное впечатление. Такое же впечатление вызывают в «Докторе Колтоне, делающем анестезию и вырывающем зуб» (первый опыт приближения к действительности) вся окружающая обстановка, а в матчах бокса — ряды зрителей, прикрывающие черный фон. «Новая парикмахерская» и «Новый бар» являются настоящими жанровыми сценами, построенными на одной декорации. Эти фильмы принесли особенно большой успех кинетоскопу.

Применив методы звукозаписи фонографа Эдисона, Диксон привлек к участию в своих фильмах артистов мюзик-холлов, имена которых служили рекламой кинетоскопу. Большая часть фильмов была посвящена популярным номерам этих артистов, предвестников появления «кинозвезд». Диксон был первым создателем фильмов-спектаклей и предтечей Мельеса.

Диксону приходилось использовать в своей студии многочисленных статистов; в частности, при воспроизведении для кинетоскопа финальной сцены ревью «Молочно-белый флаг Хойта» было занято тридцать четыре костюмированных статиста. Однако из-за ограниченных размеров изображения в кинетоскопе толпа статистов не производила должного эффекта, и эти попытки введения большого количества людей в фильм не имели достаточного успеха.

Когда Диксон перешел из «Черной Марии» в ателье одного нью-йоркского фотографа, качество его работ заметно улучшилось. Но «Курьильщики опiums» и «Перебранка в китайской прачечной» все еще обладают всеми чертами примитивной кинопостановки, законы которой

\* Название «Черная Мария» было дано по сходству с закрытыми автомобилями для перевозки арестованных. — *Прим. ред.*

\*\* Фильмы в «Черной Марии» снимались на черном фоне. Актеры же были одеты в белые костюмы. — *Прим. ред.*

\*\*\* «Крупный план» показывает только лицо персонажа, «первый план» — бист персонажа, «американский план» — персонаж по пояс, «средний план» — персонаж во весь рост, «общий план» — несколько персонажей на фоне декорации.

\*\*\*\* Сендоу — силач, прославившийся своими выступлениями на Всемирной Чикагской выставке в 1893 г. — *Прим. ред.*

несколько месяцев спустя установил Мельес: декорации, актеры, костюмы, грим и сценарий; последний, впрочем, весьма несложный.

Эдмунд Кун, вскоре заменивший Диксона у Эдисона, был профессиональным фотографом. Игнорируя все условности зоотропа, он попросту занялся «живой» фотографией. Однако сложность и грандиозность съемочного аппарата Эдисона приковывали его к студии, из которой он вышел только после первых успехов фильмов Люмьера.

Кун поставил два фильма, получивших большую известность: «Казнь Марии Стюарт», в котором перед огромной толпой палач обезглавливает королеву и показывает толпе ее голову, и «Поцелуй Мэй Ирвин и Джона Райса», в котором крупным планом был снят эпизод из шумевшей тогда шпеси. «Поцелуй» был по первым крупным планом киноэкрана, но до него ни один фильм не завоевывал столь большого успеха. Прimitивная эстетика «Поцелуя» предвещала счастливый конец, ставший впоследствии классическим в тысячах фильмов.

Отсутствие других фильмов такого рода для кинетоскопа способствовало исключительному успеху «Поцелуя». Для кинетоскопа снимали танец живота, сцены раздевания и купкан — фильмы, привлекавшие в «свиньи-аркады» в основном только мужчины. мода на «специальные сюжеты» для «индивидуальных» просмотров сохранилась в кино до нашего времени.

«Казнь Марии Стюарт» и «Поцелуй» появились за несколько месяцев до фильмов «Вайтаскопа». Гвоздем их был фильм, раскрашенный от руки женой Эдмунда Куна. В нем показывалась танцовщица Аннабелла, исполняющая в стиле Лое Филлер\* танец с вуалью. В этом фильме на экране впервые появились краски.

Первые фильмы (кинетоскопа), сделанные Лаури Диксоном и вслед за ним Эдмундом Куном, вначале точно следовали сюжетам зоотропа, но затем перешли к жанровым сценам и инсценировке злободневных событий. Эти фильмы, снятые в студии с актерами, с использованием аксессуаров, а впоследствии и декораций, воспринимали сценки репертуара мюзик-холла и театра. Их содержание еще легковесно, а фотографические качества весьма посредственны из-за крупнозернистости первых эмульсий. Многие сюжеты кинетоскопа были использованы в первых фильмах, предназначенных для проспярования, но они не могли соперничать с фильмами синемаатографа.

Луи Люмьер был фотографом, и поэтому для совершенствования своего синемаатографа ему не пришлось долго изучать зоотропы. Оригинальность его лент состояла в том, что они являлись «живыми» фотографиями.

Луи Люмьер, сделавший в 1895 г. несколько дюжины фильмов, выбирал для них сюжеты по методу фотографов-любителей, которые обеспе-

---

\* Лое Филлер — известная балерина. В 1920 г. поставила во Франции фильм «Далась жизни», в котором дебютировал в качестве актера Рене Клер. — *Прим. ред.*

чирпала процветанию его фабрик фотоматериалов. Но его техника была совершеннее: он был одним из первых фотографов своего времени, освоивших моментальную съемку. Он владел мастерством композиции и умел находить наиболее выразительные кадры для своих сюжетов.

Первый фильм Луи Люмьера «Выход с завода», носивший почти рекламный характер, демонстрировался впервые на конференции, посвященной развитию фотопромышленности во Франции. Устремляющиеся к выходу работницы в широких юбках и шляпах с перьями, рабочие, ведущие свои велосипеды, придают в наших глазах этому обычному действию новую прелесть. Вслед за рабочими — в карете, запряженной парой лошадей, ехали владельцы фабрики, за которыми привратник закрывал ворота.

Лионский промышленник снял на своей фабрике и несколько анекдотических сюжетов: «Плотник», «Кузнецы», «Разрушение стены» и т. д. Предпочтение, впрочем, отдавалось излюбленным сюжетам, описывавшим мирные наслаждения семейной жизни: «Завтрак младенца», «Аквариум с красными рыбками», «Детская ссора», «Купанье в море», «Партия в карты», «Партия в трик-трак», «Лов креветок» и т. д.

Неожиданно серия этих фильмов оказалась не только семейным альбомом, но и социальным документом, в котором запечатлена жизнь богатой французской семьи в конце прошлого века. Люмьер показывает картину процветающего благополучия, и зрители видят себя на экране такими, какие они есть или какими хотели бы быть.

Часть этих семейных сцен была снята в чудесном имени отца Люмьера, расположенном в Ла Свота. Огюст Люмьер снял там «Поджигательниц травы» — ленту, завоевавшую большой успех благодаря реальной передаче клубов дыма, придающих кадрам глубину. Там же Луи Люмьер снял «Лодку, выходящую в море», явившуюся крупным фотографическим достижением. Снятые против света волны кажутся рельефными. Композиция сцены оригинальна: спереди, в углу кадра, видны жены обоих братьев Люмьер со своими маленькими детьми. Вся картина проникнута поэтическим настроением.

Благодушным настроением проникнут «Завтрак младенца», в котором отец (Огюст Люмьер), без виджака, и мать, в изящном шелковом корсаже, умиленно восхищаются гримасами ребенка, который ест кашу и размахивает вафелью. На переднем плане — поднос с серебряным сервизом для кофе и с бутылками ликера. Вся сцена снята американским планом, чтобы дать зрителю возможность насладиться простотой и естественностью мимики всех трех исполнителей.

Два известных и наиболее популярных фильма Луи Люмьера — «Прибытие поезда» и «Подбитый поливальщик» — намечают пути дальнейшего развития кино.

В «Прибытии поезда» паровоз, появляясь из глубины экрана, устремлялся на зрителей, заставляя их вскакивать с мест из боязни быть раздавленными. Зрители отождествляли объектив аппарата, его «глаз», со своим собственным глазом. Впервые аппарат стал как бы действующим лицом фильма.

В этом фильме Луи Люмьер использовал все возможности, таившиеся в объективе с большим фокусным расстоянием\*. Сначала на экране показывается общий план пустого вокзала и рабочий, проходящий с тележкой по перрону. Затем на горизонте появляется быстро растущая черная точка; вскоре паровоз занимает почти весь экран, стремительно надвигаясь на зрителей. Вагоны останавливаются у платформы. Толпа пассажиров направляется к вагонам, в среди них мать Люмера, в шотландской накидке, с двумя внуками. Двери вагонов открыты, пассажиры входят и выходят. Между ними две невольные «звезды» фильма: молодой крестьянин из Прованса, с палкой в руке, и очень красивая молоденькая девушка, одетая во все белое. Увидев аппарат, девушка останавливается в нерешительности, но, оправившись от смущения, проходит перед объективом, чтобы сесть в вагон. Крестьянин и девушка были сняты очень крупным планом, чрезвычайно четко.

Все планы, с которыми мы встречаемся теперь в кино, были использованы в «Прибытии поезда», начиная с общего плана поезда на горизонте и кончая крупным планом. При этом планы не снимались отдельно, а являлись результатом своеобразного варианта «травеллинг» (съемки с движения). Съемочная камера не перемещалась, а, наоборот, все объекты и персонажи то приближались к ней, то отдалялись. Такое постоянное изменение точки зрения дает то же разнообразие планов, как и при современном последовательном монтаже.

«Подлитый поливальщик» не обладал техническими достоинствами «Прибытия поезда». Секрет его успеха был заложен в сценарии. Сюжет несложен: маленький мальчик ставит ногу на резиновый рукав, чем вызывает тревогу у поливальщика, и направляет ему в лицо струю воды в момент, когда тот осматривает шланг. Этот сюжет уже был разработан карикатуристами, рисунки которых, вероятно, и внушили младшему из братьев Люмер, десятилетнему мальчику, идею фарса, воспользовавшись которой, старший брат сделал сценарий. Техника фильма посредственна: снимки серые, композиция кадра невыразительна, листва на деревьях, представляющих естественную декорацию, слишком густая и потому сливается в сплошной фон. Причина большого успеха фильма крылась в комической ситуации, сходной с той, которая была использована в двух фильмах Эдисона: мальчишка трясет перечницу под самым носом Фреда Отта. Успех сюжета в фильме открыл дорогу киноискусству.

«Поливальщик» был не единственным комическим фильмом Луи Люмера. В «Фотографе», где роли исполнялись Огюстом Люмером и Клеманом Морисом, увальень роняет аппарат. В «Безногом» притворяющийся калекой со всех ног убегает от преследующего его подлейского. Это первая попытка создания фильма погоня. В «Механической мясной» поросенка закладывают в машину, откуда мгновенно и безостановочно выходят сосиски. Все эти темы уже были использованы в юмори-

\* Аппарат Люмера позволял достигать значительной глубины (резкости), от одного метра до бесконечности.

стических журналах, главным образом в «Рассказах без слов», сходство которых с последовательными снимками «хронофотографов» отметил Дементи.

Луи Люмьер явился первым оператором хроники, сняв в июне 1895 г. участников конгресса фотографов, сходящих с борта парохода в Невиле на Соне. «Высадка конгрессменов» была показана им уже через сутки после съемки, так же как и беседа астронома Жансона с марсом Невилем Лагранжем. Во время демонстрации фильма спрятанный за экраном Лагранж повторял сказанные им в беседе фразы. Это была первая и наивная попытка создания говорящего кино.

Если кинетоскоп ограничивался механическим воспроизведением зоотропических лент, то синематограф Люмера был орудием, воспроизводящим жизнь. Теперь уже не марионетки металась по экрану; на нем действовали люди, показанные в натуральную величину, с присущими им мимикой и жестикацией, различаемыми много лучше, чем в театре. И чудо, которого никогда не видели в театре: в синематографе ветер шевелил листья на деревьях, рассеивал дым, волны морского прибоя разбивались о берег, паровозы стремительно въезжали в партер, исполнители вплотную приближались к зрителям. «Это сама жизнь, такая, как она есть!» — с восхищением восклицали первые кинокритики. Реалистичность творений Луи Люмера закрепила их успех.

В противоположность Лаури Диксону создатель синематографа отказался от методов театра; он никогда не занимался инсценировками, не привлекал профессиональных актеров; его сценарии разыгрывались родственниками, служащими, друзьями.

В начале 1896 г. значительный и прочный успех, завоеванный демонстрацией фильмов в «Большом кафе», побудил Люмера принять на службу многочисленных операторов, которых он обучил этой профессии. Среди них были Промье, Месгиз, Франциск Дублие и др.

Операторы Люмера были одновременно кинемеханиками и лаборантами: они сами проявляли свои фильмы. Первые снятые ими кадры, изображавшие уличные сцены, стяжали большой успех «Большому кафе», — «Площадь францисканцев в Лионе». Эти фильмы убедили зрителей в том, что кино фиксирует привычную действительность. Съемочный аппарат, появлявшийся на улицах и площадях, оказывался одновременно и даковинной и рекламной. Поэтому операторы зачастую останавливались на людных перекрестках и вхолостую крутили ручку аппарата. Наступал вечер, и зеваки, считавшие, что их сняли, осаждали залы синематографа в надежде увидеть себя на экране.

Операторы Люмера явились создателями хроникальных и документальных фильмов и кинопортажей. Они первые применили монтаж фильмов. Путь в этой очень важной области был указан Люмером в его серии из четырехминутных фильмов из жизни пожарных: «Выезд пожарных», «На позиции», «Борьба с огнем» и «Спасение». В 1895 г. эти четыре фильма, после того как усовершенствование проекционной аппаратуры

позволило соединить их воедино, оказались первым опытом монтажа, «гвоздем» которого стал полный драматизма эпизод спасения из огня.

Развитие монтажа было обусловлено необходимостью создания больших кинорепортажей. Первый такой репортаж был сделан весной 1896 г. — «Коронация Николая II». Съемки производились Франциском Дублие под руководством М. Перриго. Серия из дюжины отлично снятых кадров повествует об основных эпизодах этого события (как это делали и репортеры-фотографы в начале своей деятельности). Такое повествование ничего не заимствует у театра; оно берет свои выразительные средства скорее у рисунка, который издавна передавал наиболее яркие моменты официальных церемоний. Кино, в частности, воссоздало «Погребение герцогов Лотарингских» по гравюрам 1608 г.

Другой оператор Люмьера привозит в 1897 г. из Сомюра тридцать фильмов, посвященных «Карусели», знаменитой кавалерийской школе. Это уже настоящий документальный фильм, демонстрация которого продолжается около тридцати минут. Наоборот, в списках фильмов Люмьера мы не найдем научных лент. Этот вид кинематографа родился не на люмпской фабрике, а в лаборатории Марселя, труды которого были продолжены одним американским профессором, осуществившим первую микросъемку, и доктором Мак-Нитайром, представившим Королевскому обществу в Лондоне первые рентгенографические фильмы.

Природные съемки, жанровые сцены, хроника, репортаж, фильмы о путешествиях — таковы основные сюжеты фильмов Люмьера. Но, кроме них, шли и фильмы, в которых играли актеры в костюмах и гриме; для них в 1897 г. в Париже по инициативе Клемана Мориса Жорж Ато и Брето построили декорации на натуре. Эти фильмы были примитивными фарсами, напоминая своими сюжетами «Подлого поливальщика». Интереснее были драматические фильмы; впервые в кино появились исторические сюжеты и персонажи: Робеспьер, Марат, Карл XII, герцог Гиз и др. Появились и военные сюжеты: «Защита знамени», «Последние патроны» и др. Являясь началом большой серии, эти фильмы были подсказаны сюжетами живых картин, волшебного фонаря и фотографий для стереоскопов.

Фильмы эти были сняты для акционерного общества «Люмьер» незадолго до того, как оно почти совершенно прекратило производство картин, ограничившись продажей аппаратов и реализацией солидного запаса фильмокопий. Поэтому были уволены почти все операторы. Начиная с 1898 г. единичные новые фильмы, которые мы находим в каталоге Люмьера, оказываются кинохроникой или фильмами о путешествиях. Кинопостановки, как род деятельности, чуждый обычному фотографическому производству, были предоставлены конкурентам, в первую очередь Жоржу Мельесу.

В области кинотехники мы обязаны операторам Люмьера существенными нововведениями: первыми трюками и первыми панорамами.

В январе 1896 г. в «Большом кафе» демонстрировали снятый «обратной съемкой» фильм «Разрушение стены». Благодаря этому приему, при-

менявшемуся еще в зоотропах, казалось, что стена внезапно восстанавливается из облака пыли. Позднее в «Купанье Дианы в Милане», снятом Промью в показанном также с конца, ныряющие пловцы выходили из воды ногами вперед и стремительно взлетали на трамплин. Этому приему открывалось большое будущее. Но еще большего успеха достигла съёмка с движения, изобретенная Промью в Венеции весной 1896 г.

«Возвращаясь в гондоле в гостиницу,— рассказывал он,— я смотрел на проплывающие мимо берега и думал, что если кинематограф воспроизводит неподвижные предметы, то нельзя ли, изменив процесс съёмки, показать эти же предметы, снятые движущимся аппаратом».

Впервые съёмочный аппарат пришел в движение. Успех этой новинки был большой: снимали с поезда, с фуникулера, с воздушного шара, из лифта, с Эйфелевой башни и т. п. Однако этим приемом операторы Люмьера пользовались только при съёмке документальных фильмов. Так же было и с панорамой, использованной Лаури Диксоном в 1896 г.

Вклад, внесенный в кинематограф Луи Люмьером и его операторами, весьма значителен. Однако люмьеровский реализм оставался в известной мере механическим и лишал кинематограф его основных художественных возможностей.

После восемнадцати месяцев успеха зрители отвернулись от кинематографа. Метод демонстрации в течение одной минуты «одушевленных» фотографий, создание которых сводилось к искусству выбора сюжета, композиции кадра и освещению, привел кинематограф в тупик.

Чтобы выйти из этого тупика, кинематограф должен был научиться вести рассказ, пользуясь для этого средствами соседнего искусства — театра. Это и было сделано Жоржем Мельесом.

### Глава III

#### ПОСТАНОВКИ ЖОРЖА МЕЛЬЕСА

Основная заслуга Жоржа Мельеса, как он сам говорил об этом, заключалась в том, что он первый направил кинематограф по пути театрализованного зрелища. Впрочем, здесь у него были предшественники.

Диксон и Кун, как мы уже знаем, создавали свои фильмы в студиях. Подражая легкомысленным фильмам Эдисона, Анри Жюли еще до первого сеанса Люмьера в «Большом кафе» показал фильм «Туалет светской женщины», предназначенный для кинетоскопов, которые он сконструировал по заказу Натэ. Кроме того, в каталоге этой фирмы мы находим названия в других примитивных постановок с приключенческими и фривольными сюжетами. Американский «Байограф» также ставил небольшие скетчи: «Шляпа в театре», «Битва подушками», «Купанье маленького негра» и др. Но как у «Байографа», так и у Люмьера, Гомона, Складановского и Уильяма Пола основное место занимали съемки природы и хроника.

Искусство кино, как когда-то и театральное искусство, избрало своей первой большой драматической темой «Страсти Христовы». Начало исполнению этого сюжета в кино было положено, по-видимому, компанией Люмьера, один из операторов которой снял в Горице (Чехия) представления, соперничавшие с «Мистериями» в Оберамергау. На этом фильме, посвящем характер драматического представления, сказалось влияние средневекового театра. Однако о том, что он был снят в Горице с участием чешских крестьян, а не поставлен в Париже Жоржем Ато, французская пресса нигде не упоминала; на это указывают только американские источники.

Художественная ценность фильма весьма посредственна. Театральная сцена была целиком «взята в кадр» оператором. Персонажи терялись в больших рисованных на холсте декорациях, условность которых еще больше подчеркивалась съемкой. Но все же этот двухсотпятидесятиметровый фильм в тринадцати сценах, демонстрация которого продолжалась

около четверти часа, был подлинным открытием. Впервые кино дало большой рассказ о крестном пути в виде живых картин или диапозитивов для волшебного фонаря и стереоскопов. Этот фильм был куплен одним американским импресарио за десять тысяч долларов.

Хольман, один из конкурентов Люмьера, считал возможным достигнуть в этой картине лучших результатов и притом с меньшими затратами. Он организовал постановку «Страстей» на крыше большой нью-йоркской гостиницы. Говорят, что режиссер, будучи специалистом стереоскопии, умолял актеров не шевелиться; однако это не было выполнено. Фильм этот (ни единой фотографии которого, к сожалению, не сохранилось) был, насколько мы знаем, лучше своего образца и имел значительно больший успех. Долгое время им пользовались развлекательные проповедники. Зигмунд Любин из Филадельфии, специалист по контрастированию\* и плагиату, также поставил «Страсти». В кадрах этого фильма над декорациями, воздвигнутыми в одном из дворов, можно было видеть любопытных, выглядывающих из окон соседних домов.

Во Франции Кириер, выступавший под псевдонимом Леара, возможно, предвосхитил Люмьера в постановке «Страстей». В фильме играли комедианты, исполнявшие эту мистерию на ярмарке инвалидов. До нашего времени эта картина не сохранилась, и мы о ней почти ничего не знаем.

Кроме «Страстей», Леар, финансируемый придворным фотографом Пиру, снял еще фильмы «Поездка царя в Париж» и «Туалет новобрачной», который воспроизводил пантомиму, исполнявшуюся Луизой Милли на сцене театра «Олимпия» в Париже.

Вместе с фильмами Люмьера и несколькими лентами Эдисона «Туалет новобрачной» принадлежит к числу немногих сохранившихся фильмов того времени. В этом фильме, несмотря на излишнюю полноту и вульгарную внешность Луизы Милли, ее движения танцовщицы очень грациозны, а чудесные позы полны женственности, которую мы не встречаем больше с исчезновением костюмов того времени. Ее мимика обладает грацией ритуального танца, живость и быстрота которого не нарушают его торжественности. Гривуазность ограничивается показом щиколотки, целомудренно прикрытой белым чулком. Подле этой порхающей бабочки черная гусеница — карикатурный муж — почти не замечается.

В дальнейшем Леар, не отказываясь от гривуазных сюжетов, ставил также правоучительные и развлекательные фильмы по заказу крупного католического издательства «Хорошая пресса». Леар умер около 1900 г.

Но подлинным создателем кинематографического спектакля был парижанин Жорж Мельес.

В то время ему было тридцать пять лет. В течение последних десяти лет он руководил небольшим театром «Робер Удэн», названным так по име-

\* Контрастирование — использование позитивной копии фильма в качестве исходного материала для изготовления тиража. С позитивной копии печатают негативы (второй негатив), с которого получают желательное количество копий. — Прим. ред.

ни его основателя — знаменитого фокусника-иллюзиониста. Жорж Мельес был богат и жил на широкую ногу. Его жена принесла ему полмиллиона франков приданого, а его отец, фабрикант обуви, тоже обладал крупным состоянием. Кроме того, театр «Робер Удэн», находившийся в зените славы, также обеспечивал спелому директору солидный доход.

Жорж Мельес, фокусник по призванию, фабрикант автоматов и режиссер, был восторженным зрителем фильмов, шедших в «Большом кафе». Он предложил Антуану Люмьеру продать ему аппарат, изобретенный его сыном. Промышленник отказался, ответив, что популярность синемаатографа вряд ли будет долговечна (действительно, люмьеровский аппарат вышел из моды через полтора года) и что он хочет сам воспользоваться прибылями от этого изобретения. Люмьер оказался прав: Мельес предложил ему двадцать тысяч франков, синемаатограф же за год принес в сто раз больше.

Спустя несколько недель после этого Жорж Мельес купил проектор у лондонского оптика Уильяма Пола и на двадцать восемь тысяч франков пленки у «Истмен-Кодак Компани». Первые фильмы Мельеса были отнюдь не оригинальны. «Партия в экарта», «Уличные сценки», «Политый поливальщик», «Прибытие поезда», «Выход с завода», «Кузнецы», «Морские купанья», «Детские сценки» и т. п. являются подражанием фильмам Люмера, а «Танец с серпантинцом» и «Художник-моменталист» — фильмам Эдисона. Ничего самобытного в первых восьмидесяти фильмах, сделанных Мельесом в 1896 г., не было. Даже снятые им номера фокусников не являлись чем-то новым: Люмьер раньше его снял иллюзиониста Тревью, а Демени — престижжигитатора Райналя.

Оригинальность Мельеса проявляется позже, в 1897 г., когда он приступает к съемке кинотрюков и выделяет восемьдесят тысяч франков лотом на постройку студии в своем прекрасном поместье в Монтрёе, у заставы Парижа.

Идея первого трюка возникла у него случайно. Проспировав фильм, который он снял на площади Оперы, Мельес был крайне удивлен, увидев на пленке, что идущий по маршруту Мадлон — Бастилия омнибус внезапно превратился в катафалк. После небольшого размышления он понял причину этой метаморфозы: движение пленки в аппарате во время съемки вдруг приостановилось, а затем съемка возобновилась и протекала далее нормально. Во время этой кратковременной задержки пленки уличное движение продолжалось, и, когда пленка снова пошла, на месте омнибуса оказался уже катафалк. Этот случай был для Мельеса подлинным «яблоком Ньютона». Мастер театрального трюка, он стал затем специалистом по трюкам кинематографическим.

Впервые новая техника была использована им в октябре 1896 г. в фильме «Похищение дамы». В театре «Робер Удэн» для сцены внезапного исчезновения персонажей использовались специальные механически приспособления и люк. Но снять эту сцену в театре было невозможно, так как искусственное освещение, применявшееся там фотоаппаратами с конца Второй империи, не годилось для съемок. До 1906 г. Мельес только

один раз в силу необходимости воспользовался им, когда в 1897 г. снимал программу из четырех номеров певца Польд.

В период работы над «Похищением дамы» фильмы в Монтрёе снимались еще на натуре. Для съемки этой картины на стену сада был натянут задник, нарисованный на холсте. Не имея люка, Мельес для сцены исчезновения приостановил съемку на одну минуту, в течение которой актриса вышла из поля объектива. Таким образом, ее стул при демонстрации фильма вдруг оказался пустым, причем фокуснику (остававшемуся неподвижным в течение короткой паузы) не нужно было прикрывать свои манипуляции традиционным черным платком.

Но исчезновение — это еще не замена, позволяющая превращать даму в черта, в китайскую вазу или в букет цветов. Трюк замены был использован годом позже в «Фаусте и Маргарите» — сюжете, с которым мы встречаемся еще у Люмьера и который у Мельеса стал чем-то вроде лейтмотива. 1897 год был плодотворным для Мельеса. Надо думать, что в это время он уже был знаком с книгой американца Гопкинса «Волшебство», подлинной энциклопедией фототрюков и иллюзионизма. В ней перечислялись все способы фототрюков, в большинстве придуманные во время Второй империи, в период бурного роста профессиональной фотографии. У Мельеса место «спиритической» фотографии заняла двойная экспозиция. Наряду с этим он пользовался также комбинированной фотографией, двойной и многократной экспозицией, съемкой в камере — «черной магией», как тогда говорили на жаргоне студий. Все эти трюки были своеобразной заменой театральных приемов, которыми Мельес не мог пользоваться в Монтрёе из-за отсутствия нужных механизмов.

Мельес был также первым, применившим в кино макеты (ими уже пользовались в театрах и цирке) при производившим съемки через аквариум (равноценный прием существовал в «белой магии»). Он довел число экспозиций до семи («Человек-оркестр», «Меломан») и использовал как трюк съемку с движения («Человек с резиновой головой», 1901).

После него эти трюки сделали неотъемлемой частью кинематографической техники. Но у Мельеса применение трюков преследовало лишь одну цель — поразить зрителя: трюки были самоцелью, а не приемом. Мельес изобретает язык будущего, но пользуется пока еще не словами, а нечленораздельными восклицаниями. На его примере видно, какое расстояние отделяло найденные им магические формулы от нормальной кинематографической речи.

Характерна концепция монтажа у Мельеса. У операторов Люмьера монтаж диктовался принципами репортажа; сцены, снятые в разных местах, подклеивались одна к другой, объединяясь в порядке следования событий. У Мельеса показ Золушки, появляющейся на балу, после Золушки, выходящей из кухни, является церемонией точки зрения аппарата.

Талант Мельеса проявился в систематическом использовании в кино многих выразительных средств театра: сценария, актеров, костюмов, грима,

декораций, специальных механизмов, деления на акты и т. д. — средств, применяемых в разных формах и в современном кинематографе. Однако это применение их в кино не было механическим подражанием театру; так, театральные механизмы нередко заменялись фотографическими трюками. Специфические требования немого кино побудили Мельеса искать новые принципы актерской игры. Но эта игра, не будучи пантомимой, все же была несколько напыщенной, с подчеркнутой жестикულიцией, так как Мельес предъявлял большие требования к жосту, чем к мимике.

Требования кино заставили Мельеса комбинировать театральные декорации с раскрашенными полотнами, применяемыми в фотоателье. При этом ему приходилось тем более подчеркивать условность последних, что он никогда не пользовался искусственным освещением для моделирования своих персонажей, передачи чувств или характеристики ситуаций.

В Монтрее наряду с настоящими трехмерными аксессуарами и мебелью использовались фанерные силуэты и нарисованные на холсте декорации. Стремясь упразднить этот разнобой, Мельес прибегал к рисованной перс펙тиве, к различным эффектам освещения, притом настолько удачно, что было трудно отличить настоящее от подделки. Такая мешанина сильно способствовала созданию атмосферы фантастики, характерной для этого режиссера.

Когда в Монтрее было построено и оборудовано застекленное ателье, Жорж Мельес окончательно в нем обосновался. С 1900 г. он больше не выходил оттуда.

«Съемочное ателье», — писал Мельес, — это объединение фотоателье (по своему расположению) со сценой театра (по своим механизмам). Солнце, являвшееся единственным источником света, проникало туда через стеклянные стены и крышу, свет рассеивался при помощи занавесок. С одной стороны ателье, в пристройке, помещались съемочная аппаратура и лаборатория, где при красном свете производились зарядка камеры и обработка пленки. С другой стороны его была устроена сцена, сначала побольшая, а позднее расширенная просторными кулисами. Около 1900 г., когда расцвет предприятия «Стар-фильм» \* позволил приступить к большим постановкам, Мельес оборудовал студию в Монтрее всеми средствами театральной техники: люками, мостиками, тросами для полетов фей и т. п., что дало ему возможность ставить балеты, реви и апофеозы, как в театре феерий. Театр «Шатоло» был его идеалом.

Сцена в ателье Монтрея была весьма важным элементом, и поэтому каждый раз она снималась целиком. Аппарат помещался в глубине маленькой студии, неподвижный, как сидящий в кресле зритель. Во всех своих фильмах Мельес сохранял одну и ту же точку зрения аппарата — место зрителя в партере, который видит всю декорацию, от колосников до рампы. Перспектива мизансценировки была такова, какую ее видел зритель, занимающий лучшее в театре место.

\* Название кинофирмы Мельеса. — Прим. ред.

Пленик театральной эстетики, Мельес никогда не пользовался монтажом с его переменной планов и точек зрения камеры. Его фильмы состояются не из последовательных эпизодов, а из сцен, каждая из которых в точности повторяет театральный акт без каких-либо изменений точек зрения. Изредка Мельес снимает крупным планом короткую сцену (опять-таки с одной точки), а иногда он пользуется им как трюком, чтобы показать великана («Путешествия Гулливера», «Человек с резиновой головой»).

Мимика и жестикация персонажей в фильмах Мельеса также следуют театральным законам. В фильмах, демонстрирующих разные фокусы, после поднятия занавеса (в некоторых случаях вместо занавеса поднимается вступительный титр) фокусник выходит из-за кулис, раскланивается перед воображаемыми зрителями и начинает свой номер. По окончании номера он улыбается, распаркивается и благодарит поклоном за предполагаемые аплодисменты. В последних кадрах он покидает сцену.

В фильмах-феериях Мельеса события следуют одно за другим не в обычном порядке, а в соответствии с условностями театра. В «Путешествии через невозможное» в одной сцене показывается внутренность вагона. Поезд останавливается, и все пассажиры выходят. Вагон пустеет. В последующей сцене виден вокзал, на перроне которого толпа ожидает прибытия поезда. Паровоз подходит к перрону, и поезд снова останавливается. Из вагонов, видимых на этот раз извне, вторично выходят те же пассажиры — условность, присущая театру феерий, но от которой после 1908 г. кинематограф отказался.

С 1900 г. до конца своей деятельности — около 1912 г. — Мельес далее уже не эволюционирует: он сохраняет верность принципу съёмки театрального спектакли. Принятая им манера позволяет ему творить фантастический мир, очаровательный и поэтический. Его filmy, особенно раскрашенные вручную, представляют собой в этот младенческий период кино мир зачарованный, мир, возможности которого благодаря чудесам науки становятся неограниченными. Взгляд Мельеса останавливается на неведомом и открывает его с тщательностью и наивностью примитивистов. У Мельеса Гомункулус сочетается с Протеем, Перро с Жюлем Верном, фея Карабасс с Дагерром, наука с волшебством, воображение с острым чувством реальности и стремлением к точности. Этот необыкновенный человек, создавая трюки, в сущности, выдумывает все.

Гриффит сказал однажды (недостаточно зная Мельеса): «Я всем обязан ему». В этом официальном заявлении содержалась большая доля истины. Но правильнее было бы сказать: «Я всем обязан Люмьеру и Мельесу», потому что между ними были творческие разногласия, в разрешении которых Гриффит в силу своего дарования выступал как один посредник.

В 1897 г., когда Мельес осознал свою миссию, мировое кино вступило в фазу почти смертельного кризиса. В США Эдисон начал «войну патентов»

и мобилизовал целую армию судебных исполнителей. Он стремился монополизировать изобретение. Соперники Эдисона исчезали один за другим.

Продолжали существовать только «Байограф» и «Вайтаграф». Первый специализировался на хронике. Второй, созданный Джоном Стюартом Блектоном, дебютировал двумя имевшими успех постановками: «Грабитель на крыше» и «Уничтожим испанское знамя!» — патристическим фильмом, выпущенным в начале испано-американской войны. Однако судебные преследования, направленные против этой компании, не имевшей капитала, сильно тормозили производство ее фильмов. После 1898 г. американские кинопостановки свелись к фильмам Эдисона и коротким, весьма легкомысленным лентам, выпускаемым «Байографом» для своих аппаратов с окулярами («мутоскопов» \*). Не имея конкурентов, эти фильмы были очень посредственными.

Охлаждение зрителей к кинематографу совпало во Франции и в Европе с катастрофой, происшедшей на «Благотворительном базаре»: из-за неосторожности организаторов от эфирной лампы проектора возник пожар. Двести человек, принадлежащих к «лучшему обществу», сгорели заживо\*\*. Эти страхи рассеялись бы, будь кинематограф выгодной отраслью промышленности (ведь взрывы рудничного газа не мешали развитию угольных копей). Зрителям наскучило постоянно смотреть на поезда, прибывающие к перрону, завтракающих младенцев, рабочих, выходящих с завода, или политых водой поливальщиков. А нового ничего не было: все копировали Люмьера, уверенные, что подражание фильмам, имевшим успех, — лучшая гарантия успеха. Показ движущихся фотографий был, в сущности, научной демонстрацией, и этому этапу, видимо, было суждено окончиться.

Скука постепенно опустошала зрительные залы кино. Изгнанное из больших городов, кино превратилось в кочевника. Ярмарочные торговцы, пионеры фонографов и кинетоскопов, начинают показывать это «чудо науки» деревенскому населению, для которого оно было еще новым, неизвестным. На ярмарках фильмы заняли место рядом с пкс-лучами, боролатами женщинами, беспроволочным телеграфом и аэроживрами. Мельес, также затронутый этим кризисом, не мог превратить свой театр «Робер Удан» в кинематограф и ежедневно давал по несколько сеансов, показывая в соответствии с рекламой «необычайные зрелища... настоящие маленькие феерии и небольшие комедии...» Областью, в которой он достиг совершенства, была инсценировка подлинных событий.

Такие фильмы, намечавшиеся еще у Эдисона и Люмьера, в наше время обычны. Но в конце прошлого века фотографии не появлялись еще на страницах ежедневных газет. Широкие массы удовлетворялись грапюрами для ознакомления с такими событиями, как коронация царя, церемония разжалования Дрейфуса, избрание Мак-Кинли или катастрофа

\* «Мутоскоп» — аппарат, изобретенный Германом Кослером в 1894 г. Род «кинетоскопа», т. е. кинотеатра для одного зрителя. — *Прим. ред.*

\*\* В числе погибших была родная сестра австрийского императора Франца Иосифа. — *Прим. ред.*

на вокзале Монпарнас. Поэтому широкая публика была склонна принять хронику, инсценированную в студии. Мельес, будучи честным человеком, не стремился выдвигать свои фильмы за съемки подлинных событий. Позднее Шарлю Пата такая совестливость не была свойственна.

В театре «Робер Удэн» начали демонстрировать четыре фильма, посвященных взрыву крейсера «Мэн» на рейде Гаванны (1898), в тот самый день, когда этот инцидент развязал испано-американскую войну. Годом раньше Мельес показал отдельные эпизоды греко-турецкой войны.

Демонстрация серии фильмов, посвященных взрыву крейсера, продолжалась менее пяти минут. «Гвоздем» ее был подводный вид, снятый через аквариум, в котором плавали рыбы и двели водоросли. Вскоре Мельес приступил к съемке другой хроники, первого большого постановочного фильма, демонстрация которого продолжалась почти четверть часа, — «Дела Дрейфуса» (1899).

В то время «дело Дрейфуса» достигло своего наибольшего накала. Будучи антибулажистом, Мельес, естественно, оказался на стороне дрейфусаров. В фильме, снятом одновременно с процессом, происходившим в Ренне, были намеренно восстановлены эпизоды, могущие вызвать сострадание к невинному: разжалование, свидание с женой, покушение на защитника Дрейфуса и т. д. Постановка отличалась скрупулезной правдоподобностью, а в некоторых эпизодах Мельес даже скопировал подлинные фотографии. При этом иногда он следовал стилю, свойственному хронике, отказавшись от точки зрения «зрителя из партера» и позволив актерам приблизиться к аппарату (эпизод драки репортеров).

Вскоре после «Дела Дрейфуса» Мельес снял фильм «Золушка» — феерию, поставленную незадолго до того в театре «Робер Удэн», возможно, используя при этом актеров, костюмы и декорации спектакля. Фильм, продолжавшийся семь-восемь минут, заканчивался шествием, балетом в апофеозом с участием тридцати шести человек.

Преобразование тыквы в карету осуществлялось без применения театрального люка, при помощи т р ю к а з а м е н ы. Не считая этой детали, «Золушка», насколько можно судить по отдельным сохранившимся кадрам, была сфотографированной пантомимой. Актеры в кадре расставлены так же, как и на сцене.

Эстетические принципы феерий нашли свое место и в больших постановочных пьесах, которые Мельес снял позднее: «Жанна д'Арк» (продолжительность — пятнадцать минут, пятьсот человек в кадре), «Рождественский сон», «Красная шапочка», «Синий борода», «Робинзон Крузо», «Гулливер». В «Гулливере» был использован крупный шланг, но лишь в качестве трюка, чтобы показать великана. В «Синей бороде» необходимым аксессуаром действия является крошечный ключик. В театре такой ключик зритель либо увидит, либо догадается о его существовании по репликам или жестам актера. Но кинематограф не мог передать на общем плане такую деталь, и Мельес, вместо того чтобы использовать возможность крупного плана, вынужден был увеличить ключик до размеров сковородки.

Перечисленные нами фильмы утрачены, и от них остались лишь фотографии: в сохранившемся до наших дней фильме «Путешествие на луну» творчество «Мастера из Молтрён» достигло своего апогея.

В сценарии этой картины объединены два известных романа — Жюль Верна и Герберта Джорджа Уэлса. Но Мельес внес в него и свое личное: легкий, увлекательный юмор, наивную и очаровательную фантазию. Собранные астрономы, одетые астрологами, решают совершить путешествие на луну. Они посещают завод со сложными и вместе с тем примитивными машинами. С крыши здания они наблюдают за отливкой пушки. Хорошенькие девушки в матросских костюмах приносят снаряд, в котором размещаются путешественники. Пушку заряжают и производят выстрел.

Здесь вставлен единственный эпизод путешествия на луну как такового. Показана луна из гипса, снятая с д в и ж е н и я. Снаряд попадает в самый центр луны (подмена макетов). Далее происходит с м е н а п л а н а: снаряд падает на вулканическую равнину, исследователи выходят из своего необычного экипажа, чтобы полюбоваться изумительным светом, исходящим от земли.

В следующих сценах появляется тема, к которой Мельес часто возвращается в дальнейшем: своего рода «обзорение» планет и созвездий. Большая Медведица изображается шестью красивыми девушками, каждая из которых держит звезду: Венера, Феб, Арктур, Сатурн с окном, в котором появляется бог планеты... Светила проходят в наплывах одно за другим на черном фоне декораций, в то время как растянувшиеся возле снаряда исследователи спят и грезят. Разбуженные холодом, они укрываются в пещере. Там они находят, как и в романе Уэлса, гигантские грибы, лунного короля и ракообразных жителей луны. Взятые в плен исследователи бегут, находят свой снаряд и на парашюте спускаются на землю. Небольшое подводное путешествие — и затем фильм закачивается апофеозом, в котором показывается открытие гротескного памятника.

Мельес утверждал, что этот фильм, демонстрация которого длилась пятнадцать минут, стоил ему тридцать тысяч франков. И хотя средняя стоимость фильма в 1948 г. составляла сумму в двести раз большую, однако надо думать, что Мельес утроил или даже учетверил подлинную стоимость фильма, когда писал свои воспоминания.

Успех «Путешествия на луну» доказал преимущество «постановки» над натурными съемками Люмьер. Необходимость амортизации вложенного капитала требовала, чтобы кинематограф стал объектом международной торговли. В то время фильмы не давались напрокат, а продавались. Копия фильма в 280 метров продавалась по два франка за метр — сумма, из которой надо исключить 50 сантимов, составлявших стоимость пленки и печати. Если оценить фильм по его действительной стоимости (десять тысяч франков), то для амортизации этой суммы надо было продать примерно тридцать копий.

С 1900 г. Мельес имел значительную клиентуру среди больших английских мюзик-холлов, в которых его фильмы являлись «гвоздем» про-

граммы. Кроме того, Мельес продавал свои фильмы и в другие страны Европы и в США.

Во Франции в эпоху «Путешествия на луну» два больших мюзикхолла еще продолжали показывать кинохронику. Но основная функция кинематографа в городах заключалась в рекламе различных товаров. Фильмы демонстрировались на открытом воздухе, на крышах домов, на террасах кафе. Универсальный магазин Дюфайоль открыл специальный зал, чтобы с помощью кино привлечь к себе покупателей. Однако охлаждение к кино было настолько велико, что приходилось доставлять на дом даровые билеты и обещать распространителям этих билетов премию за каждое место, которое будет действительно занято.

В 1902 г. единственный вид кинотеатров, приносящих доход как во Франции, так и в США, — ярмарочные балаганы. Это побудило Мельеса создать в пассаже Оперы ярмарочных торговцев, чтобы показать им свое «Путешествие на луну». В пристройке к своему театру он устроил лаборатории для изготовления копий и контору по продаже. После демонстрации ярмарочные торговцы спросили о цене фильма. Пятьсот пятьдесят франков были крупной суммой, и Мельес не продал ни одной копии. Ему пришлось согласиться на безвозмездный прокат своего фильма одним балаганом на Тронской ярмарке, для которого он нарисовал специальную афишу. Успех был огромный, и новость быстро распространилась среди ярмарочных торговцев. Вероятно, только в самой Франции Мельес вернул капитал, вложенный в постановку фильма.

Еще значительнее был успех в США. Там были проданы десятки и даже сотни копий, что казалось удивительным Мельесу, который отправил в Америку всего пять или шесть копий. В то время в США мало считались с авторским правом. Эдисон, «Байограф», «Вайтаграф», Любин снимали контрафиты с «Путешествия на луну» и десятками продавали позитивные копии фильма, постановка которого им ничего не стоила. Эдисон совершал эту операцию без зазрения совести: он считал, что возвращает свое, поскольку в фильмах Мельеса использовались изобретенные им перфокарты. «Путешествие на луну» позволило открыть первый постоянный кинотеатр в Лос-Анжелесе, отдаленном городе, одно из предместий которого уже тогда называлось Голливудом.

Для защиты своих прав в Америке Мельес открыл отделение в Нью-Йорке, которым руководил его брат Гастон и которое вскоре превратилось в основной источник его доходов. В 1903 г. он написал к первому изданию своего американского каталога следующее угрожающее предисловие: «Жорж Мельес является первым создателем кинематографических фильмов, смонтированных из специально приспособленных сцен, и эти произведения вдохнули новую жизнь в агонизирующую торговлю. Ему принадлежит также идея создания фантастических, или волшебных, кадров, многочисленные попытки подражания которым не имели успеха.

Однако многие французские, английские и американские фабриканты фильмов в погоне за новым, но не обладая должным воображением, сочли более легким и выгодным просто копировать оригинальные фильмы Мель-

еса. Мы открыли это агентство для того, чтобы защитить наши права силой закона».

Большие произведения Мельеса не исключали в то же время короткометражек до 100 метров. Значительная часть этих фильмов была построена на более или менее сложном трюке, преподносимом как магический аттракцион. Среди наиболее известных или наиболее удачных лент этого рода можно назвать следующие: «Лаборатория Мефистофели», «Заколдованная таверна», «Дьявольская магия» (превращения), «Пигмалион и Галатея», «Проклятая пещера» (двойная экспозиция), «Головастый человек, или Четыре лишние головы» (живые отделенные от туловища головы, снятые двойной экспозицией на черном фоне), «Христос, идущий по воде», «Человек-хамелсон», «Человек-оркестр», «Волшебная книга», «Брамми и бабочка», «Человек с резиновой головой», «Крошечная танцовщица», «Меломан», «Адекий кекуок» и т. д. Эти фильмы зачастую были совершеннее и законченнее, чем большие произведения, в которых наперекор скрупулезной точности постановки действие и ритм иногда замирают.

Мельес не отказывался от выполнения работ по заказам для рекламы горчицы «Борнибюса» или корсетов «Тайна», а также по заказам других кинопредприятий, как, например, английской фирмы «Варвик», которой управлял Чарльз Урбан. По ее заказу он снял фильм «Коронация Эдуарда VII» (1902) еще за несколько недель до наступления этого события. Фильм был снят в Монреёе под руководством крупного знатока церемониала, специально приглашенного и приехавшего из Лондона. Эдуарда VII играл приказчик мясника, а королеву — прачка. Вестминстер, костюмы в церемонии были воссозданы по гравюрам и фотографиям. Один парижский журналист назвал фильм коронации «отвратительной подделкой». Это было несправедливо, поскольку Урбан и Мельес демонстрировали фильм в большом лондонском мюзик-холле еще за несколько недель до церемонии и, следовательно, не выдавали свою ленту за подлинный документальный фильм.

1902 год, в течение которого Мельес снял с помощью миниатюрных макетов «Извержение Мон-Пеле», был годом наибольшего расцвета его таланта и его предприятия. В то время в английской печати насаж Оперы, где помещалась контора «Стар-фильм», называли мировым киноцентром. Самые радужные надежды окрыляли тогда этого предпринимателя, точнее говоря, художника, бывшего одновременно и продюсером, прокатчиком, сценаристом, режиссером, декоратором, специалистом по трюкам, костюмером и кинозвездой своих собственных фильмов. Ему риеовался успех; он был властелином в своей области, независимым от банков и компаньонов. Но в кино счастье изменчиво. Пять лет спустя после «Путешествия на луну» судьба изменила Мельесу. Можно было легко предугадать, что, подобно Эмилю Рейно, он умрет в нищете. Основная заслуга Мельеса заключается в том, что в начале XX века, когда повсюду, за исключением Англии, кино агонизировало, когда буржуазия поклялась его темные залы, а широкая публика еще не посещала их, он сумел вдохнуть в него новую жизнь, возродить его при помощи своих «постановок».

## Глава IV

### БРАЙТОНСКАЯ ШКОЛА

**К**ризис кинематографа в Великобритании был менее глубок, чем на континенте. Фильмы демонстрировались как в многочисленных мюзик-холлах, так и в ярмарочных кинематографах, получивших быстрое распространение благодаря Уильяму Полу, пионеру кино, и его последователю — молодому американцу Чарльзу Урбану; вынужденный покинуть Нью-Йорк в результате «войны патентов», Урбан переехал в Англию, где уже свободно мог продавать свой «биоскоп».

Уильям Пол, начавший с хроник и натуральных съемок, выступил затем с постановкой фильма «Ухаживание солдата» — в исполнении случайных актеров и в весьма упрощенных декорациях. В 1899 г. он построил небольшую студию типа шкафа, в которой до 1903 г. поставил довольно значительные по тому времени фильмы: «Приключение мистера Пикквика», «Волшебный меч» (средневековая мистерия), «Молись за нас» (иллюстрированная песня), «Последние дни Помпеи» и «Путешествие в Арктику». Последний фильм, являвшийся лучшим достижением Уильяма Пола, был поставлен десятью годами раньше аналогичного по теме фильма Мельеса «Завоевание полюса». Но если преемник Робера Удена был тонким прирожденным художником, то стиль Пола не отличался изяществом, и его произведения нередко оказывались тяжеловесными и вульгарными, как и произведения Зекка, с которым у него было много общего.

Одной из заслуг Уильяма Пола был выпуск (а может быть, и постановка) в 1900 г. фильма «Безумный автопробег по Пикадилли». Это был фильм, снятый на натуре, в котором впервые была задумана и применена съемка движущейся камеры. У зрителя создавалось впечатление, что он находится в автомобиле, мчащемся с бешеной скоростью и только чудом избегающем столкновений и катастрофы.

Значительно позднее были использованы натурные съемки Уильямсоном и Дж. А. Смитом, уроженцами Брайтона, где в то время жил изобретатель Фриз Грин. Сначала они были фотографиями на брайтонском пляже, а потом стали операторами кинохроники. Смит уже первым своими

натурными кинопленками предвосхитил Пола в области кинотрюков. Не подозревая о фильмах Мельеса и, возможно, даже ранее их появления, он применил двойную экспозицию (воспользовались ею для съемки кадров, в которых один и тот же актер одновременно играл две роли) в фильме «Корсикацские братья» (1898), поставленном по мотивам мелодрамы Александра Дюма. Запатентовав затем свое открытие — новую комбинацию старого фотографического приема, — Смит снял этим способом ряд волшебных фильмов: «Фотография призрака», «Гипнотизер», «Святой Николай», «Золушка», «Фауст», «Аладин», «Женщина-цирюльник». Эти недорогостоящие фильмы отлично продавались. Удовлетворенный полученной огромной прибылью, Смит на два года приостановил дальнейшее производство фильмов.

Воспитанный в школе операторов компании «Люмьер», Уильямсон в отличие от Мельеса не ограничивал поле зрения аппарата позолоченной рамой театральной сцены. В 1899 г. он снял в семи или восьми планах гребные состязания в Хейлдейне, последовательно показав, как собирались зрители, старт яхт, несколько экипажей в разгаре гонок, а также зрителей, снятых с движущейся лодки. Его примитивный монтаж\* закончивался планом прибытия победителей к финишу. В этом же духе в 1900 г. он воспринял и эпизод состязания боксеров: «Нападение на миссию в Китае».

По существу, этот фильм не был инсценированной хроникой, поскольку Уильямсон весьма полно передавал современные ему события. Он предвещал скорее «Воздушные силы» или «Назначение Токио», чем «Битву за рельсы»\*\*.

Фильм «Нападение на миссию в Китае», демонстрация которого продолжалась пять минут, состоял из четырех картин. У дверей миссии появляются боксеры и вламывают их. В саду завязывается схватка. Священник убит. С балкона его жена машет платком, призывая на помощь. По мановению ее руки сцена меняется (на этот раз смена планов мотивируется не магическими пассами фокусника, как это было у Мельеса, а обычной жестикуляцией). Моряки его величества замечают сигнал. Под предводительством офицера верхом на лошади они бегут к дому миссии. Красавец всадник прыгает в сад в тот самый момент, когда боксеры, успев поджечь дом, уводят дочь священника. Офицер спасает ее, посадив на круп коня зади себя (конь мчится прямо на зрителя, как локомотив в Сюта\*\*\*). Тем временем из глубины в кадр входят матросы; они избивают китайцев и очищают поле битвы: трое смельчаков спасают жену священника из пламени.

Стиль этого фильма, во всем противоположный стилю Мельеса, показал путь приключенческим фильмам, главным образом «ковбойским». Преследуемая жертва и ее спасители (их изображения монтируются па-

\* Соединение отдельных частей фильма, снятых порознь.

\*\* «Воздушные силы» и «Назначение Токио» — голландские фильмы о второй мировой войне. «Битва на рельсах» — французский полудокументальный фильм о движении Сопротивления. — *Прим. ред.*

\*\*\* См. фильм Люмера «Прибытие поезда», снятый на станции Сюта. — *Прим. ред.*

параллельно) открывали прекрасные драматические возможности для кинематографа: впервые они были использованы в «Нападении на миссию». Этот фильм был как бы прологом к бешеным скачкам Тома Микса и шедеврам Гриффита, включая и «Нетерпимость». Такой сугубо кинематографический стиль расказа не был, по-видимому, еще известен в 1900 г. за пределами Англии.

Благодаря росту ярмарочного кинематографа количество мелких предприятий в Англии увеличилось. Так, в начале нашего века Сесиль Хепурт, бывший служащий фирмы «Варвик», организовал собственное предприятие для производства комических фильмов и фильмов, снятых на натуре. Крикс, бывший сотрудник Пола, объединился с Шарпом, и их фирма добилась успеха, выпустив мелодраматический фильм «Мария Мартен, или Убийство в Ред-Грендже». Хаггары, ярмарочные актеры из Халлса, специализировались на производстве фильмов, посвященных шумевшим судебным процессам, а также комических фильмов, например фильма о пьянице под названием «Веселая Мария». Из других владельцев ярмарочных балаганов нужно отметить Моттершоу, основавшего фирму «Шеффилд Фотокомпани». Но в 1900 г. Смит и Уильямсон еще стояли в авангарде киноискусства.

Смит, вначале отдававший предпочтение крупному плану, вскоре убедился, что не все можно показать этим планом. Это побудило его чередовать крупные и общие планы в одной и той же сцене. Первые два фильма, в которых он в 1900 г. прибегнул к этому поистине революционному методу, были «Бабушкина луна» и «Что видно в телескоп».

В первом фильме бабушка и ее внук показаны американским (поясным) планом. Внук вооружается лупой, и на экране последовательно показываются в каше: часы, канарейка, глаз бабушки, голова кошки и т. д. Во втором фильме старый волокита замечает вдаль молодую пару и направляет на нее свой телескоп. На экране — крупный план женского ботаника, который зашнуровывают. В следующей сцене муж колотит не в меру любопытного «астронома».

Это чередование крупных планов с общими в одной сцене является основой кинематографической м и з а п с е ц и р о в к и. Таким образом, Смит создал первый подлинный м о н т а ж, в то время как для Мельеса единство места обязательно обуславливало и единообразие точки зрения камеры. Открытие Смита было очень важно. Однако сам Смит (в 1948 г. в Брайтоне) не проявлял никакого интереса, когда с ним заговаривали на эту тему, и, наоборот, охотно беседовал о разных незначительных эпизодах своей карьеры.

Различие изобретателя было естественным. Он не понимал удивления, вызываемого первым применением в кино приема, уже известного и используемого в других областях. Если китайские тени, подобно марионеткам, сохраняли верность принципам театральной эстетики и не знали перемены «точки зрения», то некоторые серии рисунков, как, например, знаменитые французские лубки, прибегали к этому приему уже с начала XIX в. В слегка измененной форме рисунки использовались и для



1. Кадры из фильма «*Прибытие поездов*» Люмьера (1895).

2. Кадр из фильма «*Путешествие на луну*» Мельеса (1902).





14. Вальдемар Исломедер и Гудрун Бруун в фильме «Клоуны Зандберга» (1916).

15. Кадр из фильма «Камо грядеши?» Гуаццони (1912).



волшебного фонаря. Смит, который некогда демонстрировал их, отыскал в репертуаре волшебного фонаря прием последовательного использования различных планов и, возможно, почерпнул оттуда и сценарии «Бабушкиной дупы» и «Телескопа».

В этих двух первых фильмах Смита монтажное чередование планов мотивировалось свойствами оптических приборов, и поэтому монтаж здесь является своего рода трюком. Однако такое чередование планов ничем не оправдывается в картине «Маленький доктор» (1901), где Смит после общего плана показывает крупный план кошки, лакающей молоко с ложечки. То же можно сказать и о фильмах «Мышь в художественной школе», «Этот противный зуб» и особенно «Незгоды Мери Джен». В последнем фильме неосторожная прислуга, которая вызвала взрыв плиты, вылив на нее бензин, вылетает в трубу, и растерзанные части ее тела падают на крышу. Аппарат Смита следует за героиней на всем ее пути и меняет свою «точку зрения» по ходу драматического действия.

«Незгоды Мери Джен» были первым фильмом, выпущенным маленькой студией Смита; там же позднее он снял и «Сон Дороты», представлявший обзор наиболее известных английских волшебных сказок. Но английские продюсеры, воспитанные на натуральных съемках, сохраняют им серьезность даже в трюковых фильмах. Реалистическая обстановка придает их фильмам характер, более близкий к комедии, чем к программам театра «Робер Удан». Уильямсон, например, создает «Немыслимое купанье», монтируя свой фильм путем сочетания отдельных планов, снятых то прямой, то обратной съемкой, и тем самым варьируя и усложняя прием оператора Промно, использованный в фильме Люмьера «Купанье Дианы в Милане».

Работая на натуре, можно без особых затрат на декорации увеличить количество сцен, чего не решался делать Мельес в своей студии. Англии может считаться родиной нового жанра — п о г о н и и п р е с л е д о в а н и я — жанра, наметившегося уже у Уильямсона в «Нападении на миссию». Съёмочный аппарат теперь не удовлетворяется наблюдением за героем — он следует за ним по пятам. Такое «преследование», рожденное монтажом, придавало аппарату большую гибкость, делало его более совершенным. Он больше не был привинчен к креслу «зрителя из партера», он вновь получил свободу, дарованную ему Люмьером, летел на ковресамолете за разбойниками и комичными беглецами.

В этом жанре драма опередила комедию. Первый крупный успех выпал на долю фильма «Ограбление дилижанса», тема которого была заимствована Моттершоу из народных частушек и лубка. Этому фильму в Америке подражал Портер в своем знаменитом фильме «Большое ограбление поезда». Картиной «Ограбление дилижанса» автор положил начало «ковбойским» фильмам, в которых, следуя традиции спектаклей цирка Буффало-Билля\*, индейцы и разбойники грабили дилижансы. Другой

\* Буффало-Билль — псевдоним популярного в США охотника на буйволов и индейцев Уильяма Фредерика Кода (1846—1917). Кодя организовал в 1883 г. цирк «Зрелища Далекого Запада» («Wild West Shows»), спектакли которого были основаны на эпизодах борьбы с индейцами и бандитами на дальнем западе США. — *Прим. ред.*

фильм-погоня Моттерпоу «Смелое ограбление среди дня» не имел влияния на последующие фильмы этого жанра, хотя и вызвал многочисленные подражания современников.

Альфред Коллииз, приглашенный для работы английским филиалом «Гомов», развил тему комического преследования. Этот мюзик-холльный комик отретился от театральных законов и с редкой свободой использовал все средства кинематографа.

Его фильм «Свадьба в автомобиле» начинается с побега молодой пары, которую преследует старик. Панорамная съемка показывает сначала появляющиеся, а затем удаляющиеся автомобили. В следующем эпизоде Коллииз одновременно использует и съемку с движения и съемку с п р о т и в о п о л о ж н ы х т о ч е к \*, попеременно показывая оба идущих автомобили и подчеркивая тем самым две «точки зрения» — преследователя и преследуемых. В эпизоде свадьбы режиссер, комбинируя крупные планы и детали, заменил показ церкви планом руки, одевающей на палец обручальное кольцо.

Этот фильм был сделан в 1903 г. Кинематографический язык Коллииза менее богат и менее развит, чем язык Гриффита, но столь же сложен. Прошло немало лет, прежде чем урок англичан был понят. Это объясняется, возможно, тем, что тема комического преследования получила особенное развитие во Франции, где влияние Мельеса (вообще ставшее архаизмом) все еще оставалось преобладающим.

Содержание английских фильмов было не менее интересным, чем их форма; если натурные съемки вызвали определенные технические приемы, то зрители требовали реалистической трактовки социальных сюжетов.

После создания картин «Карманник» и «Браконьер» Коллииз показывает фильм «Гнет на океанских кораблях», жертвами которого являются моряки; также возмущается он хищником-предпринимателем в «Изгнание». После описания обыденной жизни шахтера в «Дне из жизни шахтера» он ставит драму «Ужасный взрыв в шахте».

Со своей стороны Хаггар выпускает фильм «Побег каторжника», Хедуорт — документальный фильм «Сборщики хмеля». Также проявляет интерес к сюжетам о шахтерах и каторжниках и Уильям Пол, создавая фильмы, которые Уильямсон называет подлинными «кусками жизни».

Тематика этих «кусков жизни» была современна. В то время подходила к концу англо-бурская война. Уильям Пол перевозил эту войну, высмеивая Крюгера \*\*, Хедуорт стал ее пропагандистом: его «Мир — это честь» смонтирован из хроники и специально выпендриванных эпизодов, а «К оружию» представляет собой сверхкороткометражную драму,

\* Панорамная съемка — съемка при циркулярном движении аппарата, с постоянной точкой; съемки с движения — съемка аппаратом с движущейся тележкой; эпизод — чередование планов; съемка с противоположной точки — съемка, противоположная с измененной точки зрения, почти обратной первоначальной.

\*\* Поль Крюгер (1825—1904) — президент Трансваальской республики. —

в которой на протяжении трех минут показывалось, как молодой человек встречает красавицу, просит ее руки, идет добровольцем на войну, одерживает победу, захватывает знамя буров и возвращается с триумфом в Лондон, чтобы обвенчаться с невестой.

Возвращение солдат после продолжительной и тяжелой войны ставило перед рабочей публикой кинозалов ряд проблем. Уильямсон посвятил этой большой теме два фильма: «Возвращение солдата» и «Запасной до и после войны». Хотя счастливый конец этих фильмов был столь же наивным, как и конец фильма «Лучшие годы нашей жизни»\*, однако это не помешало их автору поставить здесь острую социальную проблему.

Это стремление к реализму, эти поиски более передовой и совершенной техники, эта тяга к социальным темам, хотя и в определенных границах, характеризуют английское кино 1902 г. После 1930 г. английский кинематограф вновь проявил эти черты, чему способствовали усилия авторов документальных фильмов. И хотя Гривсон и Рога, Дэвид Ли и Карол Рид уже не находились под влиянием давно забытых Уильямсона, Моттершоу и Коллинза, тем не менее мы должны констатировать здесь постоянно некоторых национальных английских традиций, породивших в начале века реализм натуралистического толка. Изображая народ и рабочих, авторы этих фильмов выбирали героев для своих произведений в основном из среды преступников и бандитов.

---

\* Фильм Уильяма Уэйлера о судьбе солдат, возвратившихся со второй мировой войны. — *Прим. ред.*

---

## Глава V

### ПЕРВЫЕ ШАГИ ПАТЭ

**П**атэ-отец, колбасник из Венсена, бывший гвардеец Наполеона III, женился на своей землячке из Эльзаса, от которой имел четырех сыновей. В детях воспитывались привычки к труду и строгой бережливости. Шарль Патэ сохранил тошнотворное воспоминание об обрезках из отцовской колбасной. В течение долгого времени он только по воскресеньям надевал ботинки, иди к обедне, причем это были ботинки его матери.

Пробыв некоторое время учеником у своего дяди-мясника, молодой Шарль с тысячью франков в кармане отправился покорять Новый Свет. Там он последовательно работал то мостовщиком, то в качестве мелкого служащего, то, наконец, прачкой в Буэнос-Айресе. Став жертвой эпидемии желтой лихорадки, он без гроша в кармане был вынужден вернуться в Европу. Уже жепатый, работая мелким приказчиком, он готовился вернуться на работу в колбасную, когда в конце лета 1894 г. один из его друзей показал этому тридцатилетнему человеку фонограф Эдисона, который можно было продемонстрировать на ярмарках. Подчиняясь импульсу, Патэ купил говорящую машину, стоимость которой равнялась его шестимесячному заработку. В начале сентября 1894 г. он покинул Венсенн и в шарабане направился на ярмарку в Монтети, в департаменте Сены и Марны. Сопровождавшая его жена везла в картонке восковые валики для фонографа. Если бы они разбились, молодая чета была бы разорена.

Счастье улыбнулось Шарлю Патэ. Жители Сены и Марны наперебой устремлялись слушать говорящую машину. Вернувшись в Венсенн, чета привезла с собой десять золотых луддоров. За один день Патэ выручил сумму, ради которой надо было работать целый месяц.

Чета Патэ объездила ярмарки в восточных пригородах, что позволило Шарлю скопить небольшой капитал. Узнав, что в Лондоне по очень низкой цене продвются отпавшие копии фонографа Эдисона, Патэ перескачет Ла-Манш; он покупает эти ашараты и, возвратившись, перепродает их ярмарочным торговцам, которые приходят в восхищение от возмож-

ности зарабатывать золото на продаже «шума». После фонографов он ввез из Англии театрограф Уильяма Пола, а затем Жюли сконструировал для него киноаппарат.

Видя удачу младшего брата, до этого «не сделавшего в жизни ничего путного», трое старших братьев, объединившись, предоставили в распоряжение Шарля небольшой капитал в двадцать тысяч франков. Однако при первом же тревожном сигнале двое братьев взяли обратно свои деньги. Эмиль и Шарль остались вдвоем, и кино едва их не разорило в результате судебного процесса с одним недовольным покупателем.

К счастью, продажа валиков для фонографа проплетала. Новая фирма «Братья Патэ» привлекла внимание одного крупного дельца. В один прекрасный день 1898 г. некий Гривола предложил Патэ образовать товарищество с капиталом в размере миллиона франков.

Инженер Гривола, изобретатель и фабрикант электрической аппаратуры, являлся представителем группы лионских капиталистов, во главе которой стоял Нейре, владелец перчаточных фабрик в Дофине, угольных копей в Сент-Этьенне и металлургических заводов в Фирмини. Таким образом, благодаря вкладу Гривола братья Патэ отныне стали пользоваться поддержкой крупной индустрии и банков. Ярмарочный торговец стал крупным дельцом.

Фирма открыла в Шату большую фабрику для изготовления валиков для фонографов, а позднее приступила в Венсенне и к производству фильмов, которые снимались на устроенной из бочек площадке на открытом воздухе.

Фердинанд Зекка, «дитя кулис», сын артистов, выступавших в кафе-шантанах, «наговоривало» валики в Шату и случайно озвучил один фильм. Его заметил Шарль Патэ и поручил ему постановку фильмов в Венсенне, где в связи с расширением дела была выстроена студия, превосходившая своими размерами студию Мельеса.

Зекка часто изображают как плагиатора Мельеса. И действительно, в начале фирма Патэ использовала методы этого крупнейшего продюсера. Патэ превратил Зекка в универсала: декоратора, постановщика, сценариста и исполнителя главных ролей. Его обязали работать над сюжетами, сходными с теми, которые принесли успех «Стар-фильму». Его первая большая феерия «Семь замков дьявола», как и фильмы студии в Монтрёе, является подражанием театру Шателе, из которого для постановки масовых сцен он привлек Люсьена Нонге. Зекка больше копирует английскую школу Смита и Пола, чем Мельеса. Десять первых фильмов Мельеса были подражанием Льюмьеру; десять первых фильмов Зекка повторяли фильмы брайтонской школы.

В отличие от Мельеса (преемника Робера Удона) Зекка недолго оставался на положении Протея, выполнявшего в кино все виды работ. Он окружил себя многочисленными сотрудниками, распределил между ними работу и создал свою школу.

Основным качеством Зекка была способность угадывать вкусы толпы — ярмарочных торговцев и зрителей балаганов. Кино было покинуто «свет-

ским обществом» и предоставлено детям и народу. Жорж Мельес занялся детьми; Шарлю Патэ достался народ, для которого он и организовал массовое производство фильмов.

В Венсенне Зекка продолжал выпускать продукцию, подражая безыменным продюсерам конца XIX в. Вместе с тем фабрикант фильмов копировал продукцию своих конкурентов, но не менее охотно повторял и свои собственные фильмы, ранее принесшие ему успех.

Предшественники Зекки у Патэ снимали как фильмы легкого жанра, так и сцены убийства и казней; вместе с тем они сняли несколько коротеньких комедий и сделали попытку постановки «реалистического» фильма. В фильме «Сон пьяницы» они использовали некоторые эпизоды «Западного Зояля». Подражая Мельесу, они поставили ряд фильмов-феерий («Аладдин», «Красавица и зверь», «Мальчик-с-пальчик», «Шутки сатаны») и воспроизвели в шести эпизодах «Дело Дрейфуса».

Каталог фильмов Патэ показывает нам путь, пройденный Зекка, отмечая в зародыше все те основные жанры, которые тот впоследствии развил. Характерной чертой Зекки было стремление испробовать свои силы в новом, после того как он всему подражал.

В его трюковых фильмах неоднократно использовались сюжеты и приемы, сходные с теми, какими пользовался Мельес, но самый стиль фильмов был уже иной. Сформировавшийся под сильным влиянием английской школы, Зекка не был рабом точки зрения «зрителя из партера», и его феерии снимались обычно американским (средним) планом. Он прибегал также к трюкам на натуре; его первый фильм в этом жанре — «Немыслимое купанье» — был снят с его участием на шлюпке. Однако в Венсенне он отказывается на некоторое время от природы ради декораций, в которых зрители усматривают гарантию качества и богатства постановки.

В своих коротеньких «волшебных» фильмах Зекка проявляет известную причудливость, подчеркнутую реалистичностью декораций. Фантастический дирижабль в фильме «Тяжелее воздуха» пролетает над крышами Венсенна, причем сам Зекка (исполнитель главной роли) сидит верхом на стальной сигаре. «Буря в спальне» показывает актера Лизера, взобравшегося на разбитую шлюпку. Позади него комната с обоями в цветях и развешенными на стенах картинами, а через открытую дверь виден океан и горизонт.

В отличие от Мельеса Зекка пользуется трюками как техническим приемом и средством выразительности. В «Идиллии в тоннеле» Зекка ухаживает за Лизером, переодетым кормилицей. Через окно вагона третьего класса (декорация, писанная на полотне) виден пейзаж, снятый из окна идущего поезда. На пейзаж второй экспозицией впечатаны силуэты актеров. Таким образом был достигнут эффект, который в наше время дает р-я-р-п р о е к ц и я \*. Трюк уже не является здесь самоцелью — он становится одним из элементов кинематографического языка.

\* Р-я-р-п р о е к ц и я — комбинированная съемка, при которой изображение играющего на переднем плане актера совмещается при съемке с фоном, проецируемым на прозрачный экран. Этот метод применяется начиная с 1932 г. — Прим. ред.

Многочисленные комические фильмы Зекка в большей своей части были весьма грубы. Но они развивали жанр, которым Мельес не занимался и к которому он был неспособен.

Фильмы-феерии меньше удавались Зекка. Его персонажи были тяжеловесны и не обладали грацией и живостью танцоров, чем отличались исполнители у Мельеса. Зекка самобытен в другом жанре, который он создал и ввел в каталог Пате под рубрикой «Драматические или реалистические сцены».

Его первым триумфом была «История одного преступления» (1901). Сюжет был заимствован в «Музее Гревен»<sup>\*</sup>, в котором эта драма была воспроизведена в 1889 г. с помощью восковых фигур. Сцены фильма Пате сходны со сценами Музея, за исключением одной — «Последняя ночь осужденного». В Музее приговоренный проводил эту ночь прозаически за игрой в карты. В фильме Зекка осужденному сняты отдельные моменты совершенного им злодеяния, они возникают над его постелью. «Гвоздем» фильма была сцена смертной казни.

Подобные фильмы пользовались неизменным успехом в ярмарочных балаганах до 1910 г., когда министерство внутренних дел запретило их демонстрацию.

За «Историей одного преступления» последовал фильм «Жертвы алкоголизма», повторивший сюжет «Сна пьяницы», выпущенного Пате до 1900 г. В этом фильме Зекка использовал наиболее известные эпизоды «Западня» Золя: счастливый семья рабочего, отец, пристрастившийся к кабаку; мансарда, в которой происходит несчастье; палата, где алкоголик умирает от белой горячки.

В начале своей работы в Венсене Зекка сам писал декорации. Но, не умея передать перспективу, он превращал мостовую в нагромождение булыжников с надписью «проезда нет». Однако Зекка не упорствовал в этих наипих уловках, и, как только ему были предоставлены средства, он привлек к работе опытных специалистов. Декорации, которые были написаны им для «Жертв алкоголизма», превосходны. Они сильно способствовали созданию Зекка репутации реалиста в противовес «художнику» Мельесу. Не следует, однако, думать, что поэтическое начало совершенно отсутствовало у Фердинанда Зекка, обладавшего весьма сильным и бесхитростным, хотя и несколько грубоватым и примитивным воображением.

Самым значительным произведением Зекка были «Страсти». Им предшествовал фильм «Камо грядеши?», в котором какой-то римский император, стоящий на вершине лестницы и окруженный двадцатью тремя статистами в венках из роз, опускал палец вниз — знак к умерщвлению победленного гладиатора. При создании этого фильма, как и при создании «Блудного сына», Зекка, по-видимому, пользовался помощью Люсьена Понге, который руководил массовыми сценами в Венсене и в театрах «Амбигю», «Шателе» и «Порт Сен-Марте».

\* Музей Гревен — Парижский музей восковых фигур. — *Прим. ред.*

Люсьен Нонге, помощником которого был Луи Гапье, занимался своим ремеслом с «мягкостью» работорговца, редко выплачивая своим статистам пятифранковый гонорар, обещанный им при найме. Его соперник Жорж Лто, бывший режиссер некоторых фильмов Люмьера, также вербовал людей для больших пантомим в театре «Ипподром». Эти три человека, сотрудничавшие с Зекка, весьма способствовали успеху больших постановок, так как они умели управлять толпой. Нонге играл весьма большую роль в постановке «Страстей».

Картина «Страсти», съемки которой начались в 1902 г., была закончена лишь в 1905 г. Программа предусматривала сорок эпизодов, снимавшихся в зависимости от возможностей студии. По своим художественным достоинствам фильм находится на уровне тех изображений Рождества Христова, которые продавались вблизи церкви Сен-Сюльпис. Но волшебство кинематографа преобразило эти многоцветные изображения и придало им новую прелесть картин примитивистов. Постановка не была лишена известного размаха; чтобы показать полностью большие декорации, была применена панорама. В эпизоде «Поклонение волхвов» сначала показывается ясли. С появлением в небе вифлеемской звезды на соломе вдруг появляется младенец, совершенно так же, как по мановению фокусника оказывается в цилиндре кролик. Вслед за этим аппарат довольно ловко панорамирует декорацию и открывает группу волхвов. Затем он вновь возвращается к свитому семейству, забывая о волхвах. Как ни бесполезна была эта постановка, все же Зекка воспользовался в ней движением аппарата и этим превзошел Мельеса, оставившегося верным принципам театра и трюку.

Инсценировка хроники также сделалась специальностью Патэ. Зекка поставил фильмы: «Убийство Мак-Кинли», «Смерть Папы», «Убийство герцога Гиза» (в Венсенне, по-видимому, смешивали историю с современной хроникой). Его крупной удачей был фильм «Катастрофа на Мартинике», соперничавший с «Извержением Мон-Пелле» Мельеса. Хорошо сделанный макет казался неправдоподобным из-за различного сквозь дым вулкана лица рабочего студии. Эти неудачные кадры были вырезаны, и копии фильма продавались тысячами.

Период 1903—1909 гг. в кино был эпохой Патэ. Его необыкновенная предприимчивость в течение пяти лет превратила кинематограф из кустарного производства, каким он был у Мельеса, в мощную отрасль промышленности. Венсенн сделался кинематографической столицей мира.

У Патэ, как и у Мельеса, стоимость фильма окупалась уже после продажи двадцати копий. Между тем копии каждого сделанного в Венсенне фильма продавались в сотнях, а иногда и в тысячах экземпляров. Ежегодно еще до конца января текущая продажа копий окупала стоимость всей подлежащей выпуску до конца года продукции. Следовательно, каждый проданный в течение последующих одиннадцати месяцев метр фильма представлял уже чистую прибыль. Продажа дошла вскоре до 10, 20, 40 и 80

километров пленки в день, и каждая 1000 франков, вложенная в дело, в течение только одного года приносила десять тысяч прибыли.

«Кинематограф — это газета, школа и театр завтрашнего дня», — писал один из служащих Патэ, инженер Дюссо. Эти слова оказались пророческими. Но в Венсенно кино было главным образом ярмарочным аттракционом.

В тысячах ярмарочных балаганов клоуны, уроды, комедианты, акробаты и борцы, которых надо было ежедневно кормить, заменялись целлулоидными лентами. Кинематограф в свое время пленил Меллеса тем, что он осуществил мечту Вокансона, Дроза \* и Робера Удэна — мечту о «механическом человеке». Этот автомат усилиями Патэ превратился в работа, экономящего заработную плату без уменьшения суммы выручки. Происходила гигантская рационализация ярмарочных зрелищ, от которой торговцы, правда, получали свою часть дохода, но вся сверхприбыль оказывалась в кассах Венсенна.

«За исключением военного производства, — с гордостью писал позднее Шарль Патэ, — я не думаю, чтобы во Франции существовала отрасль промышленности, развитие которой происходило бы столь же быстро, как наша, и которая давала бы своим акционерам такие высокие дивиденды». В период своего расцвета фирма «Братья Патэ» действительно получила огромные прибыли: 345 тысяч франков в 1900 г., 910 тысяч в 1902 г., 1370 тысяч в 1904 г., 6,5 миллиона в 1906 г., 24 миллиона (включая амортизацию) в 1907 г. при начальном капитале в 2 миллиона, доведенном до 5 миллионов путем даровой раздачи акций членам Совета фирмы. В этом подсчете не были учтены значительные дивиденды, выплачивавшиеся членам Совета фирмы, а также суммы, не показанные в бухгалтерских отчетах фирмы.

В 1907 г. кинематограф вернул Патэ и финансировавшей его группе Нейре сумму, превосходящую капитал 1907 г. по меньшей мере в десять раз. Наступление, начатое на ярмарках департамента Сены и Марны, с триумфом продолжалось на пяти континентах. Неутомимый представитель фирмы Поппер начиная с 1902 г. объездил весь мир и открыл агентства в Лондоне, Нью-Йорке, Берлине, Москве, Брюсселе, Санкт-Петербурге, Амстердаме, Барселоне, Милане, Ростове-на-Дону, Калькутте, Варшаве, Сингапуре и т. д. Эти агентства быстро превратились в отделения. В 1908 г. фирма владела в США недвижимостью стоимостью в два миллиона и копировальной фабрикой вблизи Нью-Йорка, где она предполагала открыть свои студии. В 1908 г. метраж фильмов, проданных Патэ в США, вдвое превышал метраж всех проданных фильмов крупных американских продюсеров вместе взятых.

Повсеместно галльский «Петух» (фабричная марка Патэ) привлекал в залы кинематографов толпы зрителей. В Венсенно по инициативе Шарля

\* Вокансон — создатель говорящих и играющих автоматов («андроидов»). Пьер Дроз — швейцарский часовщик, создавший в 1796 г. ряд игрушек, расужающих и мушкетерских «андроидов». — *Прим. ред.*

Патэ, действовавшего по совету своего друга Лелиевра, доверенного лица одного из крутых бабков, был выработан план дальнейших действий.

До сих пор развитие дел фирмы шло как бы вширь: большое жирное пятно постепенно расливалось из Венсенна по всему земному шару. Шарль Патэ направил все свои усилия к тому, чтобы углубить это развитие. Он хотел овладеть всем, начиная от фабрик пленки и аппаратуры и кончая залами и балаганами, где бы показывались его фильмы.

В июле 1907 г. Патэ осуществил то, что во французских кинематографических кругах называли «государственным переворотом». Циркулярным письмом было объявлено, что знаменитая фирма прекращает продажу своих фильмов. Эксплуатация фильмов Патэ была исключительно предоставлена пяти мощным монополиям, поделившим между собой Францию, Бельгию, Голландию и Северную Африку. Один из этих монополий, непосредственно контролируемые Патэ, объединили залы, которые он начал открывать в Парижском округе. Другие тяготели к финансовой группировке, представляемой адвокатом Бенуа Леви, но они также были связаны с Патэ договором на поставку фильмов.

Монополии строили свою работу на базе так называемых цепочек (circuits), довольно коротких маршрутов по определенным залам, поскольку стационарная проекционная аппаратура тогда только еще вводилась. Для этой цели монополии привлекали concessionеров, превратившись, таким образом, как бы в оптового прокатчика, поставлявшего владельцам кинотеатров фильмы для организации сеансов.

«Государственный переворот» ускорил разделение сфер деятельности, которое намечалось в кинематографии уже начиная с 1902 г. С развитием эксплуатации возникла отрасль торговли случайными фильмами, которая все больше и больше занималась прокатом картин. В то время, как и теперь, деятельность кинематографии распадалась на производство фильмов — промышленность; прокат, который, в сущности, был видом оптовой торговли, и эксплуатацию — показ фильмов зрителям, что соответствовало розничной торговле.

Патэ, будучи промышленником, хотел вместе с тем стать оптовым и розничным торговцем. Он подражал примеру фирмы «Нетисс-Кодак Компани», которая производила пленку и аппаратуру, располагала собственными складами, агентами, магазинами, а также передавала свою продукцию для продажи отдельным розничным торговцам на довольно жестких условиях.

Основной акционерный капитал компании «Патэ Монополь» в 1907 г. превышал 15 миллионов франков золотом. Продолжая руководить созданными им или находящимися под его контролем компаниями, Шарль Патэ начал внедрить на своих предприятиях производство аппаратуры и оборудования.

Проекционная аппаратура производилась в Бельвилле компанией Континезуа, которую Патэ финансировал и которая находилась под его контролем. Это была самая крупная фабрика проекционной аппаратуры в мире, и до 1914 г. в большинстве стран восемьдесят процентов всех

врядительных залов было оборудовано аппаратурой Патэ. Компания Континсуза также поставляла съемочную аппаратуру и оборудование.

Чтобы приступить к производству пленки, надо было подорвать почти абсолютную монополию, принадлежавшую «Истмен-Кодак Компани» еще со времен «Черной Марип». Эта фирма, получавшая ежегодно сказочные прибыли, имела в то время только двух незначительных конкурентов: Люмьера во Франции, производившего ничтожное количество пленки, и Блера в Англии, выпускавшего с помощью примитивного оборудования продукцию посредственного качества. Свыше девяноста пяти процентов всей пленки, употреблявшейся в мире, производилось фирмой «Кодак». Патэ со своей ежемесячной потребностью в миллион метров являлся потребителем почти половины всей продукции «Кодака».

Собранные Патэ сведения показали, что метр пленки, стоивший ему примерно пятьдесят сантимов, обходился фабриканту в два-три салима. При этом производство пленки влекло за собой меньший риск и приносило больший доход, чем ее демонстрация. Однако секреты производства американской фабрики строго сохранялись: химические рецепты вообще труднее разгадать, чем чертеж шестеренки. Для создания эмульсий европейская фотографическая промышленность имела способных технологов, но производство прозрачной целлулоидной подложки вскочу, за исключением Америки, находилось в зачаточном состоянии. Эта проблема не была еще решена, когда немецкий химический трест объявил об изобретении подложки из ацетата целлюлозы, обладающего всеми качествами целлулоида и к тому же невоспламеняющегося. Данное изобретение дало возможность Шарлю Патэ вступить в борьбу с производством в Рочестере. Купив через третьи руки английскую фабрику Блера в Футе-Край, Патэ усовершенствовал ее и организовал изучение технологии. Это предприятие позволило ему затем открыть в Венсенне гигантскую фабрику по производству пленки.

Монополизировав «материю», Шарль Патэ стремился также монополизировать и «дух». После 1906 г. длина фильмов обычно уже превышала триста метров, содержание их усложнилось, значение сценариев возросло. Патэ пришел к выводу, что создание фильмов на основе классических театральных и литературных произведений должно быть прибыльным. Еще раньше эта мысль возникла и у Бенуа Леви, представлявшего финансовую группировку, независимую от Венсенна. Патэ расстроил переговоры, которые адвокат Лови вел с «Обществом литераторов», сам повел их от своего лица и год спустя довел до благоприятного для себя конца. Учреждением «Кинематографического общества авторов и литераторов» (S.C.A.G.L.), которым руководил Пьер Декуррелль, компания Патэ обеспечила себе права на большую часть французского репертуара.

Патэ стремился все контролировать, все охватить, от замысла писателя до зала, где показывались фильмы, от ярмарочного балагана до фабрики пленки. В течение шести лет сформировался гигантский трест, простиравший свое влияние на весь земной шар и контролировавший большую часть этой новой отрасли промышленности. В Венсенне, Монтрёв

в Жуанвилле пять студий работали ежедневно. Электрификация позволила им работать без солнечного света.

В международной торговле фильмами также хозяйничал Патэ. В каждой стране его отделения и филиалы грозили смести соперников. Тысячи метров фильмов, ежедневно выпускаемые в Венсенне, задавали тон всему миру. В эпоху своего расцвета Патэ достиг большого господства в кинопромышленности, чем то, которым обладает теперь громадный и мощный Голливуд. Правда, в то время значение кино было меньше, чем сейчас.

Чтобы создать и содержать это гигантское предприятие, бывший «мастер на все руки» Зекка, став директором производства, взял в свое ведение контроль над работой многочисленных режиссеров, зачастую им самим подбираемых. Эти режиссеры создавали фильмы различного жанра и стиля.

Феерия, во многом обязанная Мельесу, развивалась у Патэ несколькими путями. В фильмах Патэ «Вильгельм Телль» и «Кот в сапогах» (постановка Люсьена Нонге в 1903 г.) роль декорации уже значительно возрастает. В то время как Мельес и его сотрудник Клодель злоупотребляли деталями, нагромождали аксессуары, строили романтику на контрастах белого и черного, в Венсенне, наоборот, все упрощали, стремились к натуре, углубляли обманывая зрение, перспективу, разрешали себе роскошь, которую редко мог себе позволить театр. В качестве примера можно указать на бассейн, в котором плавали лодки Гесслера и маркиза Карабаса, приветствовавшего запряженную четверкой королевскую карету.

И в то время как Мельес, замкнувшись в стеклянных стенах своей студии, руководствовался всецело своей богатой фантазией, режиссеры Патэ не теряли из виду окружающий их мир. По примеру англичан они перемещают в своих фильмах съемки в павильоне с натурными.

«Сын дьявола», поставленный Лепином, может служить образцом такого сочетания фантастических декораций с натурой. Сын дьявола выходит из рисованных декораций ада через причудливые подземелья каменоломен в Монтрёе и щедро раздает даже зевакам у Венсеннской заставы. Здесь нет никакого разрыва между декорацией и улицей. Мельес не признавал подобных сочетаний, которые нарушали единство его искусства.

Гастон Велль в течение трех лет с успехом создавал в Венсенне три южнокорейские фильмы. В этом близком к феерии жанре фантастическое стало обыденным. Шедевром Волля был фильм «Любовник Луни» с Зекка, исполнившим главную роль и в то же время наблюдавшим за постановкой. Герой этого фильма — порхающий, несколько вульгарный пьяница — уже ничем не был обязан Мельесу.

«Реалистические драмы» развивались в «социальном» плане. Зекка наблюдал за постановками фильмов «Стачка» и «В краю угля». «Стачка» оканчивалась примирением труда и капитала с благословения

закона». «Проздем» фильма «В краю угля» был взрыв рудничного газа. Не считая сюжетов на исторические темы, все герои фильмов Пата были такими же маленькими людьми, как и зрители, приходившие на них смотреть. «Великосветские» драмы оставались пока на долю театра.

Родившейся вместе с кинетоскопом кинематографической эротике был отведен особый раздел в каталоге Пата: «Пикантные и гривузные сюжеты. Детям вход воспрещен». Луиза Милли снова спялась в «Пожо новобрачной» для Зекка. Этот фильм был главной приманкой на сеансах «только для мужчин».

Но, помимо эротики, Пата вводил в кинематограф и более благородные чувства. Успех, выпавший на долю «Романа любви» декоратора Лорана Эйльбронна, положил начало новому направлению в фильмах Пата. В Венесии с этого времени стали говорить о киноромане для обозначения фильмов, рассказывающих какую-либо сентиментальную историю. Этот жанр был развит Андре Эзе. Фотографии его «Дезертира» проявляют резкий контраст с примитивизмом работ Мельеса, сделанных в то же время. Для того чтобы воспроизвести сцену свидания унтер-офицера с кафешантанной певичкой в маленьком гарнизонном городке, мы пользуемся теперь более сложными декорациями, большим числом статистов, более тонким освещением; однако принципы постановки остаются примерно те же.

В 1906 г. определялся художественный поворот в работах Пата. Во всех областях, во всех жанрах его фильмы достигли с этого времени полной оригинальности. Иностранные и французские образцы были превзойдены и забыты. Подражатели сделали самостоятельными художниками. Кинороманы, появление которых было подготовлено некоторыми английскими фильмами, с течением времени стали самой совершенной формой кинофильма. Они открыли путь датскому и американскому кино.

Но менее поразительной была и эволюция комических фильмов. В вульгарном и злобном бодоте комедий Зекка родились персонажи новой комедии масок: пьяница Буасансуаф, муж Дюкорнар, хозяин Вотур, привратник Пяпле, бездарный живописец, полицейский Грибуй, апаши, проститутка, Пандора — типы, пришедшие на экран со страниц юмористических журналов и альманахов.

Образовались также труппы комических актеров, в процессе ежедневных съемок овладевавших своим ремеслом и проверявших на экране точность своей игры и ее эффективность.

В 1905 г. в Венесии начали снимать фильмы комического преследования. Это были «Десять жен на одного мужа» (подражание американскому образцу), «Погоня за париком», «Крлежа разрешения!», «Цили его» и т. д. Преследователей играли профессиональные акробаты, пришедшие из мюзик-холлов или кафешантанов, танцоры, мастера салто-мортале и т. п. Среди них были Ромео Босетти и Андре Дид.

Первые фильмы, в которых снимался Дид, были сделаны Мельесом. Дид был акробатом и певцом в разных парижских театрах, но с 1906 г.

стал комической «звездой» Пата. Он был известен зрителям под именем Буаро (цыганцы).

Дид в основном пользовался «гегами»\*, а не «погонями». После его отъезда в Италию в 1905 г. Макс Линдер, занявший место Дида, перешел от приемов обычной клоунады к использованию комических ситуаций. Этот молодой лауреат Бордосской консерватории начал свою карьеру с исполнения выходных ролей в «Варьете» — лучшем театре парижских бульваров.

Макс был небольшого роста, тщедушный, болезненного вида. Он появился в Сенсене в 1905 г. и играл школьничков («Первый выход», «Первая сигара» и др.), а также исполнял различные роли в драмах и феериях («Жизнь полишнеля»).

Между 1902 и 1908 гг. количество фильмов, выпускаемых Пата, значительно возросло. В 1902 г. в единственной существовавшей тогда студии было снято за год всего около двух-трех тысяч метров пленки. В 1909 г. постоянно работало уже пять павильонов Пата, причем еженедельный выпуск новых фильмов достигал более тысячи метров. Это увеличению количества повлекло за собой в 1906 г. необходимость улучшения качества продукции. Определился и характер жанров: феерия исчезала, комедия приближалась к подлинному искусству, сентиментальная драма получила права гражданства. Неизменный успех «Страстей», копии которых продавались тысячами и съемки новой версии которых были начаты в 1907 г., естественно, привели Пата и его конкурентов к новой формуле — х у д о ж е с т в е н н о м у ф и л ь м у.

Залы, где показывались фильмы, ярмарочные балаганы превращались в театры. Рождался новый вид зрелищного предприятия — кинотеатр.

---

\* Гег — комический трюк. — *Прим. ред.*

## Глава VI

### ЭВОЛЮЦИЯ КИНОПОСТАНОВОК

(Европа и Америка, 1902—1908)

«Путешествие на луну» явилось вершиной творчества Мельеса, на которой он и удерживался некоторое время. «Царство фей» и «Путешествие через невозможное» тоже можно считать его шедеврами. Сюжет «Царства фей» был внушен Мельесу некогда поставленной в театре «Шателе» феерией «Лань в лесу». Действие феерии разворачивается в декорациях подводного мира, в которых, насколько можно судить по фотографиям, фантазия Мельеса сотворила чудеса. «Путешествие через невозможное» было, по существу, новым вариантом «Путешествия на луну» и повторяло все наиболее интересные эпизоды этого фильма: межпланетное путешествие, фантастический завод, общество чудаков, парад планет и созвездий. То же можно сказать и относительно фильма «Четыреста проделок дьявола», который в большей своей части являлся копией феерии, поставленной в театре «Шателе». Лучшим эпизодом этого фильма был проезд астрального извозчика. В конце своей карьеры, в 1912 г., Мельес создал блестящий, совершенный фильм «На завоевание полюса», в котором он использует лучшие приемы и эффекты студии Монترёя с добавлением гигантской механической марионетки — «снежного великана».

В эпоху своего апогея Мельес особенно подчеркивал верность принципам фильма-спектакля. Он снял ряд опер и комических опер: «Фауст», «Осуждение Фауста», «Севильский цирюльник» и др. В «Фаусте» Мельес повторял традиционную театральную постановку оперы в тех же декорациях и с тем же персонажами, в тех же костюмах и мизансценах.

Если впечатление от «Дворца тысячи и одной ночи» несколько нарушается низкопробным восточным колоритом, то «Путешествие на автомобиле из Парижа в Монте-Карло за два часа», «Туннель под Ла-Маншем», «Рейд Париж — Нью-Йорк», «Робер Макер и Бертраи» и, несомненно, также «История цивилизации», явно ставящие философские и социальные вопросы, сделаны весьма пылко и остроумно.

Впрочем, ни один из названных фильмов не стоит на уровне «Фен Карабосс», фильма для детей англосаксонских стран. Колдуньи в остро-

конечных шляпах, заколдованные замки, бессердечные красавицы, трубадуры, чудовища, трогательные пленницы, полудночные призраки — весь этот старый романтический хлам перекликался с фантазматориями, которые во времена Французской революции, в эпоху «готического романа» \*, показывал с помощью волшебного фонаря Робертсон.

Однако реализм Мельеса, проявившийся в его фильмах «Дело Дрейфуса» и «Робинзон Крузо», не исчез; он переплелся с фантастикой в известных феериях «Жак-трубочист», «Двести тысяч лье под водой», «Рождественский ангел». Особенно отчетливо проявился он в «Поджигателях» — фильме, который автор называл также «История одного преступления», поскольку на постановку этого фильма его вдохновила одноименная картина Зекка. Мельес согласился вставить в этот фильм-происшествие одну сцену, снятую на патуре. Это было единственным исключением, так как в течение десяти лет Мельес не снимал ничего за пределами стен своей студии. Впрочем, желая похвалить декорации, которые писал по его эскизам Клодель, он чаще всего применял эпитет «реалистические».

После 1906 г. Мельес пытался конкурировать с Пата. Он увеличил выпуск комических фильмов, но при этом впал в вульгарность. Чрезмерное увеличение выпуска фильмов, которые плохо продавались, повлекло за собой финансовые затруднения.

Хороший доход могло бы принести Ж. Мельесу его нью-йоркское агентство. Директор его Гастон Мельес вместе со своим сыном Полем в конце октября 1908 г. начали в Чикаго производство «ковбойских» фильмов, которые ставил Линкольн Дж. Картер. Дебют фирмы был успешным, но ее деятельность частично ускользала от Жоржа Мельеса. В результате этот индивидуалист, гордившийся тем, что он никогда не имел компаньонов, был вынужден прибегнуть к финансовой помощи Шарля Пата, которому и передал в виде гарантий свой театр и свою студию.

Поддержка Пата позволила Мельесу выпустить ряд фильмов: посредственный фильм «Галлюцинации барона Мюнхаузена», блестящий фильм «На завоевание полюса», новую «Золушку» и «Путешествие семьи Бурришон». Монополия их эксплуатации принадлежала исключительно Пата, и выручка от их проката должна была возместить авансированный им капитал. Однако все эти фильмы полностью провалились, в чем Мельес обвинял будто бы испортившего их Зекка. Эта финансовая неудача не вызвала никакого недовольства в Венсенне, поскольку она означала гибель конкурента.

Катастрофа была вызвана не только махинациями противника. Оглядываясь назад, мы признаем, что «На завоевание полюса» представляет большой интерес, потому что в нем отразились особенности начального периода нового искусства. Но, будучи современником итальянской «Кабирини», лучших картин Макса Либдера, дебютов Чаплина и первых больших

\* «Готический», или «черный», роман — роман, построенный на мелодраматических тайнах и ужасах. Образцом его может служить роман «Удольфские тайны» Анны Редклиф или «Мельмот Скиталец» Матерепа. — *Прим. ред.*

произведений Гриффита, он тем не менее кажется устаревшим на несколько сот лет. К 1912 г. для современников, исключая детей, фильмы Мельеса казались архаичными и были почти непонятны.

Внезапные затруднения пью-йоркского отделения ухудшили положение Мельеса. Поддавшись моде времени, Гастон Мельес нанял яхту и вместе с операторами и актерами отправился на ней по Тихому океану для производства съемок. Через год по окончании приятного плаванья, когда были вскрыты коробки с пленкой, оказалось, что большая часть пленки покрылась плесенью и стала непригодной из-за неприятия элементарных мер предосторожности (коробки не были запаяны). Экспедиция закончилась финансовой катастрофой. В Париже Жорж Мельес был вынужден прервать свою деятельность — теперь уже навсегда; судебные исполнители угрожали его театру и студии. Мораторий 1914 г. сохранил ему на несколько лет Монтрей, переделанный Мельесом из студии в театр, где он со своими детьми выступал в операх перед зрителями из парижских предместий. В результате судебных преследований Мельес лишился и этого последнего убежища. Он продал на вес все свои негативы, и его шедевры превратились в гребенки и зубные щетки. Таким образом, этот некогда богатый человек в шестидесятилетнем возрасте на долгие годы превратился в содержатели лавочки детских игрушек, водворившейся на сквозном ветре у вокзала Монпарнас. Там в 1928 г. его обнаружили журналисты, которые провозгласили его поэтом и предтечей нового кино. Для старика было организовано официальное торжество, и Мельес был награжден орденом, а затем помещен в довольно-таки посредственную богадельню, где и умер в 1938 г.

«Гомон» был для Пата соперником совершенно другого рода. Леон Гомон, директор «Контуар женераль де фотографии», в течение продолжительного времени считал продажу аппаратов своим основным делом, а торговлю фильмами рассматривал как нечто побочное. Его секретарша Алиса Ги сделала несколько постановок, первой из которых в 1898 г. был фильм «Злоключения дурня». Анри Галле, в прошлом зазывала в кинематографе Дюфаоля, поставил вслед за Ги несколько драматических и комических картин; среди них «Преступление на улице Тампль» и «Первая папироса». В 1905 г. успехи Пата побудили компанию «Гомон» организовать производство фильмов на широкую ногу. В Париже, на Бют-Шомон, была построена самая большая в мире студия — стеклянный корпус, в котором могли бы разместиться двадцать студий Мельеса.

Викторин Жассе, бывший организатор гигантских пантомим в театре «Ипподром», поставил вслед за «Грезами курильщика опиума» «Жизнь Христа», фильм, который должен был конкурировать со «Страстями» Пата. Соединив студийные декорации с естественными, природными декорациями в Фонтенбло, Жассе создал помпезное произведение, лишенное всякой напugnости, в котором сказались влияние академических акварелей Джемса Тиссе, лауреата «Салона».

Ввиду возникших разногласий Жассе расстался с Леоном Гомоном и объединился с Жоржем Ато для производства фильмов в Марселе; однако

успеха они не имели. После ухода Жассе художественным руководителем студии «Гомон» стал Луи Фейад.

Этот просвещенный, дотошный южанин был журналистом в газете «Круа», когда ему впервые предложили написать сценарий. Позднее, сделавшись режиссером, Фейад ставил фильмы всех жанров, за исключением феерий, окончательно вышедших из моды в 1906 г. Первый успех принесли ему трюковые фильмы, которые, следуя примеру англичан, он снимал только на натуре. Но вместе с тем Фейад способствовал и исчезновению этого жанра, включив трюки в комические фильмы. Фейад развил также психологическую комедию, порожденную водевилем. Социальная сатира тоже занимала место в его репертуаре; она была направлена в основном против домашней прислуги и бастующих рабочих.

«Гомон», перешедший от продажи фильмов к их прокату гораздо позднее своего главного конкурента, получил от государственного переворота Пата весьма большую выгоду. Он увеличил свою продукцию, пригласив для съемок Этьена Арно, Эмиля Коля, Жана Дюрана и еще некоторых лиц.

В основу управления студиями «Гомон» был положен принцип строгой экономии, хотя фирма и не нуждалась в средствах. Она пользовалась поддержкой мощного «Франко-швейцарского банка» (теперь «Креди индустриель э коммерсиаль»), связанного с швейцарско-эльзасской тяжелой промышленностью и электрообъединением Азарна. Предприятие, несмотря на некоторый дефицит, пережило кризис 1907—1908 гг. и не прекратило своей международной деятельности, которая была построена на подражании принципам Венсенна.

Другие представители крупного капитала поддерживали другого соперника Пата — общество «Эклипс», созданное из французского отделения английской кинофирмы «Урбан Трэддинг». Однако успех этой фирмы уступал успеху компании «Эклер», учрежденной группой дельцов, но обладавших большим весом, но располагавших большим козырем: с ними сотрудничал Жассе. Трехгодичный опыт дал возможность полностью овладеть новой специальностью этому культурному, утонченному, хотя и несколько мягкому человеку. По-видимому, он был первым во Франции, привлечшим к работе постоянную труппу и систематически совершенствовавшим мастерство актеров. Тем самым он подготовил у нас появление «кинозвезд».

Дебют Жассе у «Эклер» был блестящим. Жассе оставил «Ника Картера» — первый детективный фильм в нескольких сериях, самым сюжетом своим уже предвещавший фильмам такого рода большое будущее. Взят образ героя своих фильмов из популярных американских «выпусков», постановщик, однако, сам придумывал сценарии, съемка которых происходила в парижских пригородах, на натуре. Серии этих коротеньких фильмов (около ста метров) имели повсеместно колоссальный успех. Актер Лиабель, ставший знаменитым под именем Ника Картера, получал любовные письма буквально со всех концов света. В кинематографе начиналась новая эра...

Патэ имел и других соперников во Франции: «Солей», «Лион», «Люкс», «Рало и Робер». Однако ни один из них не доставлял ему серьезного беспокойства. Но, кроме «Эклер» и «Гомон», всецельская фирма должна была считаться и с другими европейскими и американскими конкурентами.

И только Англия почти не беспокоила Патэ: ее кустарное производство не могло конкурировать с широко развитой кинопромышленностью и вскоре было почти целиком подавлено.

Основоположник английского кино Уильям Пол, подобно Мельесу упорствовавший в своей преданности уже устаревшим принципам, не мог противодействовать упадку «ярмарочного кинематографа». Он очень гордился трюками в своем «Необыкновенном автомобиле»; однако и ему пришлось перейти к социальным проблемам, что нашло свое проявление в фильме «Дорога к анархии». В этом фильме, как и в фильме Гомона, приписываемом Альфреду Коллинзу и восхваляющем матросов «Потемкина» («Восстание на борту русского броненосца»), сказались влияния революционных событий 1905 г. в России.

В Англии тенденции вообще не столько обновляются, сколько развиваются дальше. «Жизнь Чарльза Писа», поставленная ярмарочными дельцами Хаггарами, а затем их конкурентами Моттершоу, несмотря на свою примитивность, является подлинным шедевром инсценированной хроники событий благодаря гибкости технических приемов и очень живой игре. Эта живость характеризует также и комические фильмы Кларедона; его «День полочки» и «Обременительный младенец» предвещают появление фильмов Чаплина. Молодой человек случайно находит покинутого ребенка и в свою очередь пытается от него избавиться. Он бросает его, топчет, заставляет прыгать в бочонок с порохом. Но все эти по-ребячески жестокие проделки не могут приниматься здесь всерьез, так же как и в фильмах «Детские стишки» и «Панч и Джуди».

«Спасенный Ровером» Хепурта — превосходный драматический фильм с погоней и преследованием, в котором фигурирует собака, вырывающая маленькую девочку из рук похитительницы. Этот фильм был продан в сотнях копий. Такие выгодные продажи, обычные для Патэ, являлись исключением по другую сторону Ла-Манша. Хепурт был одним из немногих продюсеров-кустарей, благополучно переживших кризис 1908 г., кризис, который смел Хаггаров и Моттершоу и превратил Смита и Уильямсона в рядовых техников. Уолтердоу, Крикс и Маргин, а также британский филиал «Гомона» были скорее прокатчиками иностранных фильмов, чем продюсерами. Удержался только Чарльз Урбан, покинувший в 1903 г. «Варьяк», чтобы основать собственное предприятие — «Урбан Трэндинг».

Этот эмигрировавший в Лондон американец, сформировавшийся еще в эпоху Люмьера, не признавал режиссуры в кинематографии. Его коммерческим девизом было: «Мы открываем мир перед вашими глазами». Поэтому всю свою активность он направил на хронику и большие репортажи. Его репортеры — Орместон-Смит, Розенталь, Джорж Роже, Райдер

Нобль, Томас и француз Месгиш — бороздили моря и пересекали материки. Прежде чем отправиться в кругосветное путешествие, Месгиш снял эпизоды начала русской революции 1905 г. Наконец, в одном из мюзик-холлов Лондона фирма Урбана показала большую серию научных фильмов, в том числе «Невидимый мир» профессора Мартина Дункана.

Соперником Чарльза Урбана был Баркер из «Варвика», девизом которого было: «Баркер всюду, где что-нибудь происходит». Этот смелый оператор совершал чудеса техники. В специальном вагоне на пути в Лондон он проявлял фильм, снятый им на скачках в Ливерпуле.

Патэ не дал опередить себя предприимчивому Урбану. Он привлек доктора Командона для производства научных фильмов, которые и превзошли фильмы Мартина Дункана. Он заменял примитивную хронику, которую Зекка и Нонге снимали в предместьях Парижа, фильмами, присылаемыми его корреспондентами со всех концов земного шара. Новый жанр фильмов демонстрировался в Париже в специальном кинозале «Патэ-Журнал», программы которого с 1908 г. распространялись повсюду\*. Так родился первый киножурнал... Патэ победил Урбана и заставил его перейти в другую область кино. Вместе со Смитом, создавшим цветное кино «кинемаколор», и Уильямсоном, изготовлявшим для него аппаратуру и оборудование, Урбан пустился в новые авантюры. На первых порах цветное кино произвело фурор фильмом «Дурбар в Дели».

Для организации нового дела Урбан уступил свои лондонские, парижские, немецкие и американские отделения обществу «Эклипс» (где преобладал французский капитал), которое, однако, не имело размаха «Урбан Трединг».

Английская конкуренция больше не беспокоила Патэ. Но он видел появление соперников в других странах. Первые кинопоказы в Японии (1903), Китае (1906), Испании (1902), Австро-Венгрии (1908), Голландии (1906) и Португалии (1908) не имели серьезного значения. Германия проплатила много фильмов. И только русский, датский и особенно итальянский кинематографы быстро завоевывали позиции.

Русский продюсер Дранков выступил в 1908 г. с фильмом «Стенька Разин», поставленным Ромашковым по сценарию Гончарова. Этим фильмом была начата белая серия фильмов на исторические темы, из народной жизни и на сюжеты из русской литературы. Однако положение французского капитала в России было в то время настолько прочным, что Патэ мог не очень опасаться этого нового соперника. Зато рост датского кинематографа представлял серьезную угрозу для Патэ.

В 1906 г. бывший ярмарочный торговец Оле Олсен основал небольшую компанию «Нордиск» для производства фильмов. Одним из его первых фильмов была хроника «Охота на льва». Настоящий хищник, взятый из зверинца, был убит во время охоты, организованной на пляже, декорированном искусственными пальмами. Затем зрителям с еще большим ре-

\* Девизом хроники фирмы «Патэ» было: «Патэ-Журнал все видит, все знает». — Прим. ред.

ляжом и жестокостью показывали, как раздевалась туша зверя. Фильм был поставлен и исполнен актером Вигго Ларсеном, который затем обратился к историческим и салонным драмам и, по-видимому, был постановщиком «Белых рабынь» — первого датского фильма, слава которого вышла за пределы страны. Эта слава обеспечила фильму широкий прокат в скандинавских странах, Германии и Центральной Европе, где итальянский кинематограф занимал уже прочное место.

Филотео Алберини, первый итальянец, запатентовавший в 1896 г. съемочный аппарат, поставил «Разграбление Рима» (1905), свой первый фильм с большими массовыми сценами, в котором воспроизвел события 1870 г. Небольшая основанная им фирма «Чипес» получила значительную прибыль, создав картину «Землетрясение в Мессине».

Италия, не имевшая никаких кинематографических традиций, привлекла для работы в своих студиях выгодными договорами многих французских специалистов. К числу их принадлежал уволенный Патэ Гастон Вель, который с группой операторов и декораторов возобновил в Риме фильмы, сделанные им в Венсеппе неделю назад, но еще неизвестные в Италии.

Фирма «Итала» сманила у Патэ комика Андре Дида, а фирма «Амброзио» пригласила преемника Велли, Лешина, которого взбешенный Патэ заключил в тюрьму за разглашение «секретов производства».

Стурро Амброзио, бывший фотограф, сделавшийся затем оператором, принес первый большой успех итальянскому кинематографу, создав фильм «Последние дни Помпеи». Этот фильм положил начало новой школе большими итальянскими постановками с интересными сюжетами и инсценировками Шекспира, Данте и Дюма-отца.

Америка тоже начала пробуждаться. Эдисон, удерживавший в течение продолжительного времени монополию киноаппаратов, широко применял контратипирование фильмов своих европейских соперников. Когда же законы об охране авторских прав лишили его этой возможности, он заменил дубляжи переделкой чужих фильмов по примеру Зокка. Эдвин Портер, бывший оператор хроники, сделался директором студии Эдисона.

Этот постановщик был единственным человеком в США, создававшим действительно ценные кинокартины, хотя он не был ни изобретателем «новостных фильмов», созданных Мельесом, ни пионером монтажа, открытого англичанами, ни творцом «параллельного действия» или фильмов, трактующих социальные вопросы. Его известный фильм «Клань американского пожарного», в сущности весьма примитивная и неумело сделанная картина, является точной копией одного из фильмов Уильямсона, который, в свою очередь, вдохновлялся работами Луи Люмьера.

Сценарий «Большое ограбление поезда», повторивший в измененном виде тему, использованную Моттершоу, был более оригинален. Правда, инсценировка этого фильма была не столь совершенна, как в фильмах Смита или Альфреда Коллинза, но зато он вносил в кино новую атмосферу — атмосферу Дальнего Запада. В этом фильме Портер показывает присутствие как хронику (по крайней мере в части натурных съемок) и тем

самым опровергает неизбежность театральных законов, введенных Мельесом. Следуя по пути, открытому англичанами и уже принятому Зекка, он применяет некоторые технические приемы: каше, заменяющее современную транспортную съемку, и панорамирование, с помощью которого он постепенно раскрывает драматическую ситуацию (лошади, на которых должны скрыться бандиты). В «Рождественской ночи» и в «Хижине дяди Тома» Портер вновь обращается к театральным приемам, оставаясь первым эстетиком Мельеса.

В фильме «Сон покловника Раребита»<sup>\*</sup> Мельес вдохновился частично сценарием и трюками «Путешествия на луну» Зекка, тогда как в «Клентоманке» видно влияние английских «социальных» фильмов. Это свидетельствует о том, насколько многосторонней была личность Портера.

Примитивная продукция «Вайтаграфа», менее изученная американскими историками, чем продукция Портера, имеет, однако, ничуть не меньшее значение. Мак-Катчен поставил «Двадцать тысяч лье под водой» еще до того, как этот сюжет был использован Мельесом. Далее он создал фильм «Бывший каторжник», вызвавший подражание Портера, снял несколько «ковбойских» фильмов и пашел окончательное решение для фильмов комического преследования, создав фильм «Брачное объявление», вынуженный ему английским кинематографом и скопированный затем во Франции («Десять жен на одного мужа»).

Наиболее интересной продукцией периода становления американской кинематографии были фильмы «Вайтаграфа». Фирмой руководил Стюарт Блектон, продолжительное время бывший ее единственным режиссером. В 1905 г., после успеха, выпавшего на долю фильма «Раффис — джентльмен-грабитель»<sup>\*\*</sup>, «Вайтаграф» построил большую студию, в которой одновременно снимали несколько режиссеров. Блектон принял на себя общее художественное руководство и использовал режиссеров как исполнителей своих замыслов. По его настоянию одновременно с итальянскими студиями «Вайтаграф» приступил к съемкам фильмов по главным произведениям Шекспира. Однако результаты этих съемок, по-видимому, были неудовлетворительны. В 1908 г. Блектон создал замечательную и самобытную серию фильмов, положившую начало подлинному художественному взлету американского кино. Это были «Сцены из действительной жизни».

Викторин Жаксе в статье, опубликованной четыре года спустя после начала этой серии, отмечал, что до этого времени американская кинопродукция состояла из «фильмов», сделанных беспомощно, операторски бездарно, плохо сыгранных, с актерами, не умеющими держаться на сцене, святых по непонятным и слепым сценариям, что театр Шекспира «был извращен лики» и что только «ковбойские» фильмы добились известного успеха благодаря верности передачи местного колорита. Иное можно сказать о «Сценах из действительной жизни», в которых мы находим «шедевры, производящие впечатление не только на художников, но и на широкую

\* Раребит — марка американского виски. — Прим. ред.

\*\* Экранизация уголовно-детективного романа Хорнунга. — Прим. ред.

публику». В техническом отношении американские фильмы ввели во французские студии систематическое использование среднего игрового плана, названного в их честь «американским» планом. Особое восхищение вызывали в этих фильмах скромная игра артистов, впервые собранных в труппу, и сценарии, в которых «избегали трюков и театральности, старались приблизиться к действительности и давали счастливую развязку».

Таким образом, «Вайтаграф» подготовил успех Гриффита и открыл ему путь к разумному использованию монтажа, созданному англичанами.

«Вайтаграф», «Эдисон» и «Байограф» создали свои студии в Нью-Йорке, «Зелиг» последовал их примеру в Чикаго, а «Эссей» специализировался на производстве «ковбойских» фильмов.

Группы актеров отправлялись в экспедиции, чтобы сниматься на фоне естественных декораций. Вместе с тем для съемок стали использовать и пригороды Нью-Йорка, Чикаго, а также Флориду, Большое Соленое озеро, Скалистые горы и даже Калифорнию...

И только Европа, гордая своим могуществом, оставалась в презрительном неведении о дерзаниях этих пионеров.

## Глава VII

### РОСТ ПРЕДПРИЯТИЙ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

В 1902 г. во всем мире обильнее число мест в стационарных кинематографах было, по всей вероятности, меньше, чем число кресел в одном «Гомон Паласе». Однако на ярмарках новый вид развлечения пользовался громадным успехом.

В течение нескольких трудных лет конца века число любителей этих любопытных зрелищ в деревнях и маленьких городках было весьма незначительно, но затем постепенно публика пристрастилась к кино. В 1900 г. нью-йоркские кафешантаны, чтобы сломить стачку артистов, были превращены на несколько недель в кинематографы; однако они не смогли успешно развить это дело из-за отсутствия определенных программ.

Ярмарочные предприятия, носившие временный характер, не предъявляли подобных требований. Уроды, укротители, владельцы музеев восковых фигур, борцы пользовались кинокартинами для привлечения публики в балаган или в качестве аттракциона, превращая, таким образом, свои заведения в кинематографы. Это движение, начавшееся в Англии, широко распространилось затем в Соединенных Штатах, во Франции и во всей континентальной Европе.

В некоторых балаганах помещалось по несколько сот зрителей; они стояли и сидели на обтянутых красным бархатом скамьях первых рядов. Фонограф заменял оркестр, а зазывала комментировала картину.

Странствующие владельцы балаганов довольствовались для своих программ всего тысячью или двумя тысячами метров принадлежавшей им пленки. Их предприятия носили всегда чисто кустарный и семейный характер, даже если это были крупные кинематографы.

В Англии каждый промышленный центр имел свой мюзик-холл, подобный французским кафешантанам, театрам водевилей или американским театрам варьете. В программах мюзик-холлов кинокартины появились очень рано. Значительная часть этих залов была организована в цепоку (например, цепь «Мосс»); они принадлежали крупным финансовым

группировкам. Подобно ярмарочным балаганам, мюзик-холлы также стали преобразовываться в кинематографы. Англия была первой страной, обладавшей большим числом кинозалов, но Соединенные Штаты скоро обогнали ее.

В 1905 г. в Питтсбурге, столице Пенсильванского горнопромышленного округа, Гарри П. Девис и Джон П. Харрис, театральные антрепренеры и агенты по продаже недвижимости, сняли в рабочем квартале маленькую лавку для демонстрации фильма «Большое ограбление поезда». В этом зале, который буквально осаждался рабочей публикой, кинокартина шла непрерывно с восьми часов утра до полуночи. Каждый сеанс длился около получаса.

Эта лавчонка в Питтсбурге имела для кино то же значение, что и самородок, найденный в 1847 г. близ Сан-Франциско на ферме Иоганна Суттера: Она также являлась сигналом, но не к «золотой лихорадке»\*, а к «никелевой».

«Никелем» называют в Америке монету в пять центов — скромную входную цену в кинозал. Когда соблазненные питтсбургским успехом предприниматели начали открывать подобные кинозалы, народ прозвал их «никель-одеоны». И хотя входная цена на эти киносеансы была очень низка, все же владельцы залов получали огромные прибыли на весьма небольшой вложенный ими капитал. В ряде случаев недельный доход от одного зала был достаточен для финансирования вновь открываемого предприятия.

«Никель-одеоны» вербовали свою клиентуру среди самого бедного населения, главным образом среди эмигрантов, ежегодно прибывавших в Америку в количестве более миллиона человек, в основном из Центральной Европы. Поскольку незнание английского языка преграждало им доступ в театры, они осаждали театры водевилей, театры варьете и «пенни-аркады». «Пенни-аркады», которые во Франции называют «кermesseaux», — это лавки, в которых собраны всевозможные автоматы: фонографы, электризаторы, автоматические гадалки и т. п.

Целая цепь «пенни-аркад» и театров водевилей была сгруппирована в одних руках, причем здесь часто распоряжались недавние эмигранты. Эти предприятия превратились в «никель-одеоны», которые своей организацией копировали знаменитые «чайн-сторсы» (китайские лавки) Вульворта, базары, на которых все товары продавались по пять-десять центов. Доходы с этих предприятий позволили некоторым владельцам открывать каждый месяц по одному, по два новых кинозала. В результате начиная с 1908 г. в руках некоторых владельцев цепи сосредоточились сотни «никель-одеонов»: Фоксы, Леммле, Цукоры, Лосевы представляли собой новую силу.

Карьеры владельцев «никель-одеонов» имеют много общего. Один из них, Карл Леммле, был немецким эмигрантом. В течение двадцати лет он работал в скромном магазине готового платья в Ошкоше (Висконсин), скопил к сорока годам несколько тысяч долларов. Прежде чем открыть соб-

\* Непереводимая игра слов, намек на знаменитый фильм Чарльз Чаплина «Золотая лихорадка». — Прим. ред.

ственное дело, он провел несколько недель в Чикаго в поисках выгодного помещения своих денег. Его поразили длинные очереди у «никель-одеонов». Тщательное ознакомление с их посещаемостью, расположением, программами, сборами и доходами побудило этого осмотрительного человека решиться стать Вульваром «никель-одеонов». И четыре года спустя он действительно им стал.

Также обогатил кинематограф и многих других: красильщика Фокса; лавочника Маркуса Лоепа, владельца «шени-аркад»; венгра Цукора, бывшего торговца кроличьими шкурками, и четырех братьев Уорнер, занимавшихся ремонтом велосипедов в Ньюкасле (Пенсильвания) после прибытия их в США из родной Польши.

Соединенные Штаты, в которых к началу 1905 г. не было и десяти кинозалов, к концу 1909 г. насчитывали уже около десяти тысяч кинематографов (известно, что в настоящее время их число не превышает пятнадцати тысяч), тогда как во Франции в это же время было не более двухсот или трехсот кинозалов, а во всем остальном мире — не более двух-трех тысяч. Таким образом, в отношении роста числа кинематографов Америка оставила далеко позади все остальные страны. На десять копий французского фильма, проданных во Франции, приходилось пятьдесят копий, проданных за пределами страны, и двести, проданных в Америке. Французский приоритет опирался на весьма слабую базу.

Однако Патэ не прекращал и дальше развивать сеть кинематографов. Бывший содержатель кафе, Брезильон, превратил для него многочисленные театры и залы казино в кинематографы. Естественно, что во Франции, где население в значительной мере состояло из крестьян, социальная структура ограничивала возможности развития кино. Менее понятно было отставание кино в Германии, являвшейся наиболее индустриальной в то время страной Европы; улучшилось это положение лишь после 1914 г. В России и Италии число кинозалов непрерывно увеличивалось.

В 1908 г. общее количество посетителей кино стало настолько значительным, что производство в некоторых странах смогло уже перейти от кустарничества к промышленности. Интерес капитала к кино возрос; началось создание гигантских предприятий. Конкурируя с Патэ, стали формироваться новые солидные американские и европейские предприятия.

«Никелевая лихорадка» вывела американских продюсеров из того состояния маразма, в которое их повергла «война патентов», хотя последняя еще не прекратилась. Адвокаты Эдисона удвоили свое рвение. В октябре 1907 г. они добились в Чикаго решения, практически запрещавшего выпуск любого фильма, нарушавшего патентные права Эдисона.

Встревоженные этим решением, продюсеры приняли условия Джильмора — грозного коммерческого директора компании Эдисона — и образовали под его эгидой настоящий «картель».

Вскоре после этого по настоянию фирмы «Байограф», давней соперницы Эдисона, последний тоже вступил в этот картель. Участниками

его являлись восемь крупных американских компаний: «Байограф», «Эдисон», «Вайтаграф», «Эссей», импортирующая и распределяющая фирма «Джордж Клейн», «Любин», «Зелиг» и «Калем». Кроме того, в эту организацию, руководителем которой стал энергичный директор фирмы «Байограф» Джеремиа П. Кеннеди, вошли и филиалы двух иностранных фирм «Патэ» и «Мельес».

Патэ согласился выплачивать Эдисону определенную сумму за все фильмы, которые он продавал в Соединенные Штаты. Он полагал, что этот налог избавит его от всех конкурентов неамериканцев, за исключением опасного для него Мельеса.

Устами адвоката Эдисона, Фрэнка Л. Дайера, «Трест», как его называли противники, предъявил американскому кино драконовские условия: каждый продюсер обязан вносить ему по полцента за каждый фут пленки, снятой или напечатанной; каждая прокатная фирма выплачивает ежегодно за выдающую ей лицензию пять тысяч долларов; каждый владелец кинематографа вносит пять долларов в неделю. Эти взносы, вскоре составившие миллион долларов прибыли в год, обосновывались прежде всего открытиями, сделанными в лабораториях Эдисона между 1889 и 1894 гг., хотя самому Эдисону эти опыты стоили менее двадцати тысяч долларов.

В обмен на свои взносы продюсеры получали монополию и значительные преимущества; прокатные же фирмы и владельцы кинематографов должны были довольствоваться обещанием защиты в случае судебных процессов. Комбинации Дайера были построены на легальной фикции, а не на монополии производства и поставки; потому-то его сооружение и было непрочным.

Джордж Истмен, король пленки, обещал поставку своей продукции исключительно членам треста Эдисона. И хотя прекращение свободной продажи пленки открывало дорогу таким соперничающим с ним фирмам, как «Авско»\*, все же Истмен предпочитал развитие свободной конкуренции, которая только и могла уничтожить монополию. Эдисон хотел уменьшить число прокатных фирм и сосредоточить прокат в своих руках; Истмен же, наоборот, нуждался в увеличении числа прокатчиков, количества выпускаемых копий и метража продаваемой пленки.

Помимо Америки, Истмен стремился завязать связи также и с Европой, которая тогда превосходила Соединенные Штаты в отношении кинопродукции. Однако в то время на старом континенте, как и на новом, кино переживало критический момент. Длительный, хотя и недолгий, глубокий экономический кризис (1907—1908) лишил мелкий люд средств к существованию, вызвав сильную безработицу. Кинематограф, росток народа, вступил в фазу упадка. Поэтому крупные продюсеры стали добиваться

---

\* «Авско-Фотопродукт Инкорпорейтед» — бингхемтонская фирма, производившая пленку и аппаратуру. В течение четырнадцати лет (1900—1914) вела борьбу с Истмен-Кодак Компани из-за патентов, принадлежащих фактически изобретателю кинопленки Гансбалу Гудвину. Борьба закончилась в 1914 г. в пользу «Авско». — *Прим. ред.*

разгрузки рынка от старых фильмов путем ограничения строгими предписаниями срока их показа. Другие рекомендовали ввести принудительные договоры на прокат. Это вело ярмарочный кинематограф к гибели.

Создание американского треста глубоко взволновало Европу. Ассоциация английских фирм разослала по этому поводу письма, и в течение целого года в центре кинопромышленности, в Париже, происходили предварительные совещания. Постепенно, однако, конфликт с американцами отошел на второй план; теперь фирмы настаивали уже на скорейшем прекращении эксплуатации старых фильмов. Это предложение отнесало интересам Истмена, который сообщил о своем согласии прибыть на конгресс, открывавшийся 2 февраля 1909 г. в Париже. Председательствовал на съезде любезный и улыбающийся Жорж Мельес. Шарль Патэ, также присутствовавший на конгрессе вместе с другими европейскими предпринимателями — англичанами, немцами, итальянцами, русскими, датчанами, — присоединился к предлагавшемуся проекту, по-видимому, в последнюю минуту. Американцы удовлетволялись посылкой наблюдателя.

Собравшиеся на конгрессе представители пятидесяти фирм прибыли из стран, различавшихся как степенью охвата их кризисом, так и своей экономикой. Поэтому те мероприятия, которые были вполне приемлемы, например, для Англии — страны с широко развитой обрабатывающей промышленностью и слабо развитой добывающей, — могли быть абсолютно непригодными для Дании, находившейся в совершенно ином положении. На этом конгрессе Истмен пообещал, если будет организован «картель», предоставить последнему исключительное право на свою продукцию. Скрывавшаяся в этом обещании угроза устранила колебания. В результате конгрессом была принята расплывчатая резолюция, единственным определенным пунктом которой было решение о запрещении продажи фильмов.

Узнав об этом, владельцы передвижных ярмарочных кино бурно запротестовали. Они заговорили о необходимости созыва международного съезда владельцев кинотеатров и открыли повсюду сбор средств на борьбу против треста, собрав... сто десять франков. Но еще до их выступления Шарль Патэ в дерзком и коротком письме, адресованном Мельесу, объявил о своем выходе из объединения, которое после его выбытия и развалилось.

За кулисами конгресса развернулось подлинное сражение конкурентов. Истмен приехал в Европу не только как участник конгресса, но и для того, чтобы ознакомиться с невоспламеняющейся ацетатной пленкой, рецепт изготовления которой был только что разработан германским химическим картелем. Достаточно было кампании в печати, чтобы полиция запретила применение воспламеняющейся пленки, в результате чего фирма «Кодак», не верившая в будущее невоспламеняющейся пленки, была вынуждена потесниться. Немецкий картель, объединившись с давнишним соперником Истмена, фирмой «Анско», овладел монополией на сырье.

В Париже предприниматель из Рочестера, узнав, что его главный клиент, Шарль Патэ, открывает свою собственную фабрику для производства невоспламеняющейся пленки, потребовал созыва специального совещания

администрации совета Велсена, к которому и обратился с самыми серьезными предупреждениями. Группа Нейре заколебалась и чуть было не уступила, но Шарль Патэ влил в колеблющихся новую бодрость, в свою очередь пригрозив открыть конкурирующее предприятие. Он вручил Истмену отказ в его претензиях, на который тот ответил полным прекращением поставок пленки. Патэ не дал себя запугать, так что все преимущества, полученные Истменом на Парижском конгрессе, оказались иллюзорными. Исключительное право на поставки перестало быть преимуществом («Бо-дака», что представило для него серьезную угрозу).

Истмен обратился за советом к самому крупному парижскому адвокату, Раймонду Пуанкаре, который ответил ему, что осуществление монополий вообще противоречит положениям Гражданского кодекса. Тогда Джордж Истмен покинул конгресс (конгресс этот получил наименование «Конгресса простофиль»). Европейское производство фильмов вернулось к состоянию а н а р х и и, или, лучше сказать, к свободной конкуренции. Каждый по-своему стал искать способ покончить с кризисом. Многие, видя разрешение этого вопроса в завоевании новой публики, обратились к «художественному фильму».

В 1902—1908 гг. многие считали, что кинематограф вскоре должен прекратить свое существование. Темные залы пустели, предприятия долались. Значительную роль в этом упадке играл «кризис сюжета». Публике надоели неустовые преследования, в которых участвовали кормилицы, безногие калеки и жандармы, в мелодрамы, в которых графиня выходила замуж, теряла своего ребенка, бросалась в воду и, спасенная бородачавым савояром, через восемнадцать лет находила свою дочь, узнав ее по метке на белье. Чтобы выйти из кризиса, кино стало прибегать к психологическим сюжетам, сюжетам со сложной интригой, заимствованным из истории и театрального репертуара. Все это втискивалось в десять минут экранного времени с применением очень скудных средств и на примитивном кинематографическом языке.

Но у кино не хватало воображения. Сценарии, оплачивавшиеся обычно всего по несколько пятифранковых монет, придумывались никому не известными писаками, безработными журналистами, бывшими актерами или не имеющими своего лица публицистами. Так как эти сценарии пересказывали всем известные, надоевшие сюжеты, то, естественно, кино обратилось к театральному репертуару. Благородные сюжеты — вот чего просило кино у театра и у литературы, стремясь выйти из порочного круга, привлечь в кинозалы более зажиточную публику, чем публика ярмарочных балаганов.

Эта тенденция, выявившаяся после 1906 г., получила особое развитие после успеха фильма Патэ «Страсти». В Италии теперь снимали «Последние дни Помпеи», в Соединенных Штатах — Шекспира и «Нерона, сжигающего Рим», в Дании — «Даму с камелиями». Патэ создает «Кинематографическое общество авторов и литераторов».

Но наиболее характерна была попытка фирмы «Фильм д'Ар», предпринятая небольшой компанией, основанной братьями Лафитт и связанной с крупной киноорганизацией «Синема Холле» (которая, однако, в скором времени лопнула).

Братья Лафитт заказывали оригинальные сценарии самым крупным французским писателям: Анатолью Франсу, Жюлью Леметру, Анри Лаведану, Жану Ришпену, Викторьену Сарду, Эдмону Ростану и др. В качестве исполнителей они приглашали знаменитейших артистов «Комеди Франсез»: Мунке-Сюлли, Ле Баржи, Альбера Ламбер, Барте, Сару Бернар и др. Кроме того, они обеспечили себе сотрудничество лучших декораторов и музыкантов.

Законом первоначального кино была анонимность, но с «Фильм д'Ар» начинается царство «кинозвезд», необходимых для покорения публики элегантных театров.

В декабре 1908 г. премьера «художественного фильма» привлекла в зал Шарра весь литературный и художественный Париж. В антракте Шарль Пата бросился к Лафитту со словами: «Вы сильнее нас». Восхищение Пата было тем более разительным, что именно ему принадлежало исключительное право на «художественные фильмы». Успех этого вечера был создан фильмом «Убийство герцога Гиза» в постановке Ле Баржи и Анри Кальметта, по сценарию Лаведана, с музыкой Камилла Сен-Санса. В главных ролях снимались артисты Ле Баржи, Альбер Ламбер, Габриель Робини и Берта Бовя.

Сюжет Лаведана, весьма искусно построенный, — это, в сущности, новая «История одного преступления»; кровавая ярость придавала остроту сюжету, который был достаточно известен, чтобы быть понятным без слов.

Этот знаменитый фильм вызывал в 1928 г. такой же дружный смех зрителей, какой вызывают у нас сегодня некоторые шедевры 1928 г. В этом фильме Ле Баржи, артист умный и глубокий, много размышлявший над проблемой «немого искусства», пытался заменить слово мимикой, не впадая при этом в условности пантомимы и не злоупотребляя жестиком. Он требовал от своей группы жестов медленных, размеренных, выразительных. Приемлемые им по временам почти неподвижные позы резко контрастировали с суетливостью персонажей фильмов Мельеса. Ле Баржи много работал над образом коварного и злобного короля, и все же его исполнение этой роли было чересчур сдержанным, напоминавшим столь же сдержанную игру Ниинингеа или Чарльза Лоутона. Следует обратиться к Жассе, чтобы понять, какой новинкой в кино был этот психологический этюд. Урок, преподанный Ле Баржи, был воспринят иностранными школами, главным образом американцами; Дэвид У. Гриффит и позже Карл Т. Дрейер считали фильм «Убийство герцога Гиза» шедевром.

Этот первый успех фирмы «Фильм д'Ар» не имел непосредственного продолжения. «Возращение Улисса», по Жюлью Леметру, было просто помпезным зрелищем. Сценарий Эдмона Ростана, написанный alexandрийским стихом, был гротеском; новый фильм Лаведана «Рассказание Иуды» провалился.

Патэ купил исключительное право на прокат фильмов «Фильм д'Ар» для того, чтобы легче было его задушить. Через шесть месяцев после основания общества его кассы были опустошены. Ле Баржи отошел от кино, уступив место водевилисту Гаво. «От «Фильм д'Ар» осталось только название, и фирма вновь стала обычным коммерческим предприятием с известной маркой» (Жассе).

Однако эволюция, начатая «Герцогом Гизом», продолжалась. «Патэ», «Гомон», «Эклер», Италия, Дания приступают к созданию собственных «художественных серий». Америка вступила на этот путь лишь в 1912 г., когда Цукор, заимствовав в Париже формулу: «Знаменитые артисты в знаменитых пьесах», — положил основу могуществу Голливуда.

## Глава VIII

### РАЗВИТИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО МЕЖДУ 1909 и 1914 гг.

Во времена Люмьера фильм, рассчитанный на одну минуту экранного времени, был правилом. «Путешествие на луну» вызвало появление фильмов уже большей продолжительности. Позднее «никель-одеоны» установили стандарт в триста метров, который в Европе, однако, строго не соблюдался. Теперь сюжет развивается в течение четверти часа и более. В целях пояснения содержания фильмов в них вставляются надписи и подзаголовки. Вначале сеанс комментировался чтецом, но с 1908 г. подобное комментирование прекращается.

Эта эволюция метража, вызванная экономическими соображениями, стала возможной благодаря техническому прогрессу. Во времена Люмьера «смелкание» изображения на экране утомляло глаз зрителя уже через две минуты. После 1900 г. благодаря применению трехлопастных обтюраторов и усовершенствованию перфорационной системы качество проекции на экран настолько улучшалось, что стало возможным устраивать перерывы только через каждые четверть часа — продолжительность показа одной катушки. В Европе фильмы этой длины явились новым этапом: от получаемых сеансов перешли на программы, рассчитанные на целый вечер. Возник спрос на фильмы, соответствующие по продолжительности театральному спектаклю.

Удлинение программ, а затем и фильмов стало возможным благодаря введению системы проката. После 1910 г. эта система особенно способствовала увеличению числа кинозалов. «Патэ», которому вскоре стали подражать и другие кинофирмы, выпускал еженедельные программы, рассчитанные на показ от тысячи до десяти тысяч метров пленки. Чтобы обеспечить этот громадный метраж, фирма распространяла во Франции многочисленные иностранные фильмы и продукцию своих немецких, американских, итальянских, английских и шведских отделений. За период 1909—1914 гг. была выпущена огромная продукция. Историк кино будет буквально завален заголовками, фотографиями и сценариями, даже если он ограничится в своих изысканиях только филиалами «Патэ».



16. Кадр из фильма «Кабирия» Пастроне (1914).

17. Бартоломео Пагано и Умберто Моццато в фильме «Кабирия» Пастроне





Мэри Ионсон (справа) в фильме «Сага о Гуннаре Хедес» Штиллера (1922).

в Гарбо и Герда Лундквист в «Саге об Иесте Берлинге» Штиллера (1923).



«Кинематографическое общество авторов и литераторов» (S. C. A. G. L.) работало на Пате под руководством Гугенгейма и Пьера Декурселли, плодовитого автора мелодрам, фельетонов и бульварных романов. Под наблюдением последнего постановщик Альбер Капеллани еженедельно ставил по одному фильму. С 1905 г. Капеллани выпускал в Венсенне роскошные классические феерии \*.

Альбер Капеллани начал свою работу в Кинематографическом обществе блестящей постановкой «Человек в белых перчатках», в которой участвовали артисты Жак Гретийа и Анри Дефонтеа. Это — иррациональная драма, в которой фигурируют анаши и светские люди. Сценарий несколько упрощен, но фильм до сих пор покоряет строгостью игры и постановки.

Затем Альбер Капеллани специализировался на переработке театральных пьес для экрана. Им были поставлены «Арлезианка», «Король забывается», «Западня», «Лионский курьер», «Аталия», «Забастовка кулищцов», «Выстрел». Жюль Сандо, Виктор Гюго, Жан Расин, Эмиль Золя, Эжен Сю, Пьер Декурселль, Жорж Клемансо, Оноре Бальзак вперемежку прошли через его руки. Можно осмеивать подобную деятельность, но не следует забывать, что она и ~~до~~ <sup>до сих пор</sup> ~~еще~~ имеет место в Голливуде и Париже.

Присутствуя к своей деятельности в Кинематографическом обществе, Пьер Декурселль договорился с тремястами «самых крупных и самых известных» писателей, которым он платил по примеру книгоиздательства с метра снятой пленки. Затем он организовал труппу, в которой, однако, почти не было крупных имен: играть в театре в те времена было очень заманчиво; кроме того, театр настолько хорошо оплачивал актеров, что Сара Борнар или Габриель Режан появлялись в киностудиях лишь на самое короткое время — на кино они смотрели несколько пренебрежительно.

Другие, менее знаменитые артисты целиком посвятили себя экрану. Таковы Робин и Александр, идеальная пара довоенного кино, и Преис Ригаден, комик «Пале-Рояля».

Но, помимо театральных «звезд», Альбер Капеллани привлек к работе и актеров, уже знакомых с кино: своего брата, Поля Капеллани, Жоржа Мюшка, Анри Дефонтеа, Рене Ленпреуса, Жана Кемма и др. С расширением деятельности общества некоторые из них стали постановщиками.

Одной из первых удач Капеллани был фильм «Западня», поставленный им в 1909 г. Фильм имел длину восемьсот метров, т. е. около трех катушек. Этот метраж был в то время необычным, но вскоре он был перекрыт в картине «Парижские тайны» (1500 метров). В середине 1912 г. Капеллани и Кинематографическое общество достигли вершины своей славы постановкой «Отверженных». Фильм этот состоял из четырех серий и девяти частей. В нем было свыше пяти тысяч метров, и он шел в течение пяти часов. Если верить рекламе, то он стоил около двухсот тысяч франков. Успех был гро-

---

\* «Баранья нога», «Кот в сапогах» (новая версия), «Золушка», «Аладдин», «Ослиная пикура», «Дон-Жуан» и др. Капеллани участвовал также в постановке знаменитой серии Буваро. [Кинофильмы с участием комика Андре Дюда, известного у нас под псевдонимом Глушицкий. — *Прим. ред.*]

малый. С 1912 г. Патэ не переставал выпускать новые версии романа Виктора Гюго. Ему подражала Америка, где этот фильм произвел фурор.

Серию «Отверженных» демонстрировались каждая в отдельности. Но некоторые кинематографы объединяли их и заполняли ими программу целого вечера. После этого успеха Капеллани поставил «Жерминаль» длиной в две тысячи восемьсот метров, затем «Магнит» по Жану Ришпену; последний фильм шел свыше двух часов.

Однако для удлиненных фильмов Капеллани не сумел найти оригинальный стиль. Снятый им в 1914 г. «Девяносто третий год» передавал этот роман Гюго в духе снятого на пленку спектакля; фильм остался лишь длинной серией «живых картин».

Вокруг Капеллани в кинематографическом обществе сформировалась группа постановщиков: Жорж Мюшка, человек порядочный, глубоко честный, хотя несколько неповоротливый; Рене Лепренс, бывший сценарист и актер у Зекка; Дефонтен, который вскоре перешел в «Эклипс»; Мишель Карро, много и умно потрудившийся после провала пантомимы «Блудный сын», снятой им в 1907 г.

Патэ платил за метр негатива от пяти до десяти франков. На таких же условиях некогда снабжал фильмами его студии и Зекка. Но прошли те времена, когда актеров и постановщиков можно было подчинить внезапным переменам настроения этого коренкашца. В 1910 г. Зекка стал лишь одним из постановщиков Патэ. Вместе с Лепренсом и своим братом, плодовитым сценаристом Роллини, он выпустил много мрачных драм из светской жизни: «Золотая лихорадка» (высокопоставленная драма), «Черная графиня», «Сильнее ненависти», «Урок бездны», «Трагические качели», «Прекрасная бретонка» и др. В этих фильмах играли блестящие актеры, часто даже из «Комеди Франсез»: мадам Робин, Александр и Габриель Спильоре составляли идеальный «треугольник» для фильмов Зекка и других постановщиков Патэ. Бывший секретарь Зекка, Андреани, ставил «библейские фильмы» (позже он основал фирму «Фильм Андреани»). Гениальная комбинация: библия побилла все рекорды и тираже, не требуя к тому же выплаты авторского гонорара. Накануне войны, в то время как этот художник-неудачник ставил в Египте «Царицу Савскую» с участием тех же Александра и Робин, Патэ заявил о своей готовности дать полмиллиона на постановку «Жизни Христа» — четвертой или пятой версии «Страстей господних». Камилл де Морлон, Альфред Машен, Лепран, Луи Ганье также работали постановщиками у Патэ\*.

\* Камилл де Морлон, директор «Фильм Волетта», с громадным успехом поставил фильм «Человек-зверь» (1912). Длина фильма 2000 метров. Фильм был продан в количестве 200 копий. Жорж Мюшка поставил для кинематографического общества фильмы «Две сиротки», «Бубурон», «Малыш», «Маленький Жак», «Собака Монтаржи», «Контролер спальных вагонов» и много других классических пьес театрального репертуара.

Альфред Машен, работавший долгое время у Патэ, привез из Африки фильмы об охоте на диких зверей. Затем он руководил постановками и съемками «Бельж Спиема», фильма «Патэ», для которого он снимал «Золото, которое обжигает», «Мельники поют и плачут», «Санда, похищающая манекен Пин», комическую серию «Вавилон» и др. п.

Богатая продукция многочисленных постановщиков Пата мало известна в настоящее время и почти не изучена. Мы знаем только, что до 1912 г. ими было поставлено очень много фильмов на различные сюжеты. Апогеем их деятельности были «Отверженные». Позднее Гомон совершенно затмил Пата.

Больше всех способствовал расцвету «Гомона» Луп Фейад. Отказавшись от разного рода трюков, когда они выходили из моды, он своими художественными фильмами конкурировал с фирмой «Фильм д'Ар». Реклама гласила: «Нам удалось создать впечатление безупречной красоты, заставляющее забыть грандиозные представления и насмешливые процессии, которые иногда преподносятся публике как последнее слово искусства».

После разных «Андре Шенье», «Эфири», «Мидаса» Фейад для постановки фильма «Христиан — льва» создал целый зверинец.

Конкурируя с «Вайтаграфом», с его «Сценами из действительной жизни», он поставил «большую» серию Гомона под общим названием «Жизнь как она есть». «Эти сцены, — писал он в проспекте, — представляют собой первую попытку перенести на экран действительность, как это было сделано много лет назад в литературе, театре и искусстве. Эти сцены — куски жизни... Из них изгнана всякая фантазия. Они представляют людей и вещи такими, какие они есть, а не такими, какими они должны были бы быть» \*.

Постановщик признавался, что на постановку этих сцен его вдохновило исполнение «превосходных профессионалов-актеров, играющих естественно, просто, без напыщенности и чуждых пантомим», но он восставал против «бездарных сценариев, полного отсутствия идей и слащавости вечных идиллий, когда молодая девушка, несмотря на все препятствия, выходит замуж за своего избранника».

В этой серии Фейад испробовал свои силы и в «комедии нравов». В фильме «Гадюки» были выведены «алые языки», в «Белой мышке» — лицемерие, в «Шерстяном чулке» — скупость, в «Добрых людях» — честность, в «Пяти» — неудача «погибшей девушки», которая хотела вернуться к чистой жизни; «Трест» был исследованием в духе Золя. Фейад создал к этому времени труппу из превосходных актеров, которые работали с ним в течение долгих лет: Рене Карль, Брон, Рене Наварр, Морис Люго, Пьер Андрейор, Мари Лоран, Луиц Мора, молодой Андре Люго, Сильветт Филасье.

наконец, в 1913 г. большой фильм «Проклятие войне». Машен поставил также несколько своих фильмов в Голландии; объединившись с Леграном, он специализировался впоследствии на фильмах о животных. Он был одним из немногих французских постановщиков, еще до 1914 г. проявлявших прогрессивные тенденции.

Многие из постановщиков Пата продолжали свою карьеру за пределами Франции. Так, Луи Ганьо, бывший помощник Люсьена Нюнге, работал постановщиком в филиале Пата «Итальянский художественный фильм» («Фильм д'Ар Италия»). Затем он уехал в Соединенные Штаты, где венном его карьеры была постановка «Похождения Элено».

\* «Реализм» Фейада весьма относительен. Его сценарии носили почти всегда условный и приспособительский характер. Главным образом он снимал светские драмы.

В студии «Гомон» и в пригородах Парижа постановщик и его труппа в два-три дня снимали большие фильмы длиной в посемьсот-девятьсот метров. Для комических фильмов было достаточно одного утра. Комические фильмы были специальнойностью Жана Дюрана, создавшего в Камарге \* французский «ковбойский» фильм. В «Живом ожерелье» его жена, «звезда» Берт Дагмар, выступала со змеями боа. Ее обычными партнерами были Фучше и Дартиньи, Джо Хамман и юный атлет Гастон Модо, прославившийся в фильме «Живой или мертвый — сто долларов». Однако этот умный и тонкий артист, превосходный сценарист и романтический «ковбой», не отказывался выступать и в комических фильмах, одеваясь при этом самым причудливым образом. Рене Карль — то вдова, то благородная, преследуемая судьбой дама в «Жизни как она есть», то трагедийная королева в «эстетическом фильме» — становилась матерью Карапуза в комическом фильме \*\*.

Как отказаться от роли? «Звездам» платили тысячу франков в месяц при ангажементе на три года. Они были такими же служащими, как декораторы, плотники, постановщики, операторы. Сценаристы получали по пятьдесят франков за принятый сценарий. Они надеялись в один прекрасный день получить приглашение на «постоянную ставку» в качестве постановщиков.

В Бютт-Шомон, у ворот своей фабрики, Леон Гомон, в черной соломенной шляпе, ожидал с часами в руке своих служащих и бросал грозный взгляд на постановщика, позволившего себе прийти пятью минутами позже восьми часов. Патрон, раз в неделю присутствовавший на сеансах показа, поворачивался иногда к тому или иному из своих постановщиков, чтобы сказать ему спокойно и сухо: «Вам придется, очевидно, искать себе другое занятие. Пройдите к кассе...»

Благодаря такой железной дисциплине средняя стоимость постановки обычного фильма не превышала десяти франков за метр, а комического фильма — пяти франков. Стоимость в пятьдесят франков за метр была редчайшим исключением. Те же методы и те же цены были правилом и для всех других французских студий, и в этом отношении Франции служила тогда примером для всего мира.

В труппе фирмы «Гомон» Леоне Перре, в прошлом актер парижского театра «Одеон», режиссировал и играл роль толстяка-саладона Леонса в серии «Леонс» — ряд психологически «тенденциозных» комедий нравов в «изящном» стиле, присущем школе «Гомон». В этих короткометражных фарсах, которые на сегодня утратили значительную долю своей остроты, партнершей Перре была Сюзанна Гранде, шестнадцатилетняя актриса из парижского театра «Клюни», начавшая свою экранную карьеру в студиях «Эклер» и «Люкс». Сорок пять фильмов, вышедших за восемнадцать месяцев и поставленных в большей своей части Леонсом Перре, соз-

\* На юге Франции. — *Прим. ред.*

\*\* Бебе Абельр (у нас Карапуз, или Боба) — один из первых вундеркиндов экрана, предшественник Джессики Кугана, Кло-Кло и Шарли Темш. — *Прим. ред.*

дали славу этой юной артистке. Однако, несмотря на ее успех в фильмах «Омар» и «Облако», Сюзанна Гранде явно не годилась для фарсовых ролей, зато она была превосходна и в драмах и в комедиях. Красавица, великолепная спортсменка, добрая, отважная, всегда в прекрасном настроении и вместе с тем естественная и простая, она скоро стала символом французской девушки на экране. Этот созданный ею тип она воплотила в ряде сыгранных ею фильмов\*.

Леонс Перре до 1914 г. значительно больше Луи Фейада заботился о художественности своих постановок. Часто он снимал против света, умело применял искусственный свет, систематически использовал крупный план и т. п. Из числа его фильмов мелодрама «Дитя Парижа» и сегодня еще поражает нас совершенством техники и тонкостью передачи. И все же мы предпочитаем ему всегда несколько грубоватого Фейада, рисовавшего правду жизни с точностью добросовестного бухгалтера, бережно относящегося к каждому метру пленки. Однако это не исключало тенденции Гомона к «красивым кадрам» — специальности фирмы. У Гомона образовались кадры прекрасных операторов, творивших по тем временам буквально чудеса; например, съемки, которые они производили в находящемся в пути вагоне-ресторане без помощи искусственного света.

Мы хотим спасти французскую кинематографию от влияния Рокамболи, направить ее к более высокому целям, — заявили в 1911 г. руководитель фирмы Леон Гомон и его главный режиссер Луи Фейад. Однако стоило Гомону узреть, что рокамболи приносят крупный доход, как он немедленно принялся за съемку серии своих «Фантомасов».

В начале 1911 г. Франция была наводнена такими афишами: Фантомас, человек в маске и черном плаще, размахивая книжкалом, попирает одной ногой Париж. Пьер Сувестр и Марсель Ален в течение трех лет ежемесячно писали и выпускали по триста восемьдесят две странички, посвященные этому интересному герою. Книжки о нем выходили тиражом шестьсот тысяч экземпляров и переводились на двадцать языков. Они создали «владыке ужасов»\*\* такую популярность, что на него возлагали ответственность за трагические подвиги Бонно. От правительства требовали запрета этих скандальных романов.

Фейад сделал из первых томов «Фантомаса» пять фильмов. Фантомас играл Рене Наварр, инспектора Жюва — Брюн, молодого журналиста Фандора — Жорж Мельшиор, сообщницу Фантомаса леди Бельтам — Рене Карль. Фильм верно передавал главнейшие эпизоды романа.

Фельетонист Понсон дю Террай черпал для своего «Рокамболя» материал из «Человеческой комедии»; Пьер Сувестр и Марсель Ален использовали для своего романа аналитический метод Эмиля Золя. В свою очередь,

\* Наиболее известны следующие фильмы Сюзанны Гранде: «Расплата за счастье», «Тайна Кадорских скал», «Железная рука», «Кружевница», «Белые блузы», «Гитана», «Красная хризантема» и др. (поставленные Перре); «Почтово-телеграфные барышни», «Фантазия миллиардера», «Мост над бездной» и т. д., (поставленные другими режиссерами).

\*\* Таково было прозвище авантюриста Фантомаса. — Прим. ред.

следуя их натурализму, Фейад точно воссоздал обстановку и среду, отнелив первостепенную роль Парижа и его пригородов. В образе, созданном Иветт Андрейор, одетой, как одеваются уличные девушки, и ожидающей кого-то под чугунными столбами надземной железной дороги, столько же поэзии, как и в декорациях «Врат ночи», где Марсель Карне пытался воспроизвести неповторимую атмосферу станции Барбе-Рошешуар. «Создать правдивую атмосферу, передать верную ноту, добиться максимального эффекта, не отходя от простоты, придающей произведению его истинное значение», — такова была программа, намеченная Фейадом в «Жизни как она есть» и осуществленная в некоторых эпизодах «Фантомаса», заставляющих забывать о посредственности и бедности на скорую руку поставленных сцен. Делать фильм нужно было быстро; стоимость эпизода не должна была превышать двадцати тысяч франков; поэтому обычно снимали планы протяжением в восемьдесят метров.

Слава «Фантомаса» возросла еще больше с ростом популярности «короля ужасов» \*. Рене Наварр, получавший по триста-четыреста писем ежедневно, вызывал сильное волнение, стоило ему показаться на бульварах или в кафе.

Этот знаменитый роман-фельетон, которому вскоре начали подражать американские серийные фильмы, был подготовлен успехом «Ника Картера» Викторина Жассе. Поклонник школы «Вайтаграфа», Жассе усовершенствовал монтаж и крупный план и систематически перемежал сцены, снятые в студии, со сценами, снятыми на открытом воздухе. Он сумел получить превосходные снимки от своего оператора для серии «Битвы жизни». После успеха «Ника Картера» фирма «Эклер» специализировалась на экранизации романа-фельетона. Жассе, обладавший огромной фантазией, импровизировал свои сценарии во время съемки. Он взял у «Матен» и у Лео Сазимья своего героя, бандита Зигомара, в камуфляже с отверстиями для глаз. Во время съемок он придумывал сценарии фильмов в тысячу метров («Зигомар», «Неуловимый Зигомар», «Зигомар против Ника Картера»). Затем Жассе приступил к съемкам новой серии — серии «Протеа».

Кроме фельетона, в области которого Жассе достиг большого успеха, он ставил многочисленные реалистические драмы в манере Золя, например «В стране мрака». К настоящему времени работы Жассе не сохранились. Но от нескольких оставшихся нам снимков веет настоящей поэзией, подлинной современностью. Как и в лучших фильмах Фейада, через фильмы Жассе проходит линия французского кино, которая через Ганса и Эпштейна, Пуктала и Фейдера приводит к Ренуару и Карне.

22 июня 1913 г. Жассе в возрасте пятидесяти одного года умер во время съемки одной из серий фильма «Протеа». Его ассистенты Февр и Жерар Буржуа закончили этот фильм. Денизо, прежде работавший с Жоржем Монка, создал фильм из итальянских эпизодов — «Тыгрис». Актер Априи Краус превратился в постановщика, как и актер Морис Турнер, который при жизни Жассе руководил приспособлением для кино пьес

\* Так называли тогда Рене Наварра. — *Прим. ред.*

Андре де Лорда («Детская каторга», «Учитель Гудрон» и др.). В 1913 г. он уехал в Америку для работы в отделении фирмы «Эклер». К нему присоединился и Эмиль Шотар, получивший известность постановкой мрачной мелодрамы, направленной против пьянства, — «Яд человечества».

Падение французского кино началось со смертью Жассе. Италия и Дания вытеснили французское кино, появившее в тушик вследствие однообразия репертуара, бездарности некоторых актеров и главным образом из-за недостаточности финансовых средств. Война 1914 г. почти привела к его ликвидации, тем более что его художественный баланс уже с давних пор был дефицитен, если не считать приключенческих и комических фильмов.

## Глава IX

### СКАНДИНАВСКОЕ КИНО

Датское кино в течение нескольких лет завоевало всеобщее признание. Эта страна с населением, количественно уступающим населению Большого Парижа, с самого начала XVIII в. обладала прекрасной театральной школой, поставлявшей студиям кино своих декораторов, постановщиков, актеров, сценаристов. Особое значение приобрело датское кино в Центральной и Северной Европе, что объяснялось невысоким уровнем немецкого кино во времена Вильгельма II.

Ни «Охота на львов», отметившая начало деятельности фирмы «Нордиск», основанной Оле Олсеном, ни «Гамлет, принц Датский», ни «Дама с камелиями», в которой играл Лауритц Олсен, не были известны за пределами страны. И, даже несмотря на успех фильма «Торговля белыми рабынями», широкую известность фирма «Нордиск» начала приобретать лишь с 1910—1911 гг.

Вигго Ларсен уехал в Германию, где он с польской актрисой Вандой Трейман составил идеальную пару. Одной из последних его постановок был фильм «Революционная свадьба» (переделка для кино романа Софуса Михаэлиса) с участием Августа Блома, заменившего Ларсена на посту главного директора «Нордиск». Этот плодовитый постановщик, пробовавший свои силы в разных жанрах («Гамлет», «Робинзон Крузо», «Бури жизни»), пригласил работать в кино знаменитую актрису Асту Нильсен, которая и дебютировала в фильме «Любовь танцовщицы». В фильме «У ворот тюрьмы», пользовавшемся громадным успехом, Блом показал целый ряд замечательных актеров: Вальдемара Псиландера, Клару Понтопидан, Августу Блад, Гудрун Бруун. Славу Эльзе Фрелих создали фильмы «Анатор и жена журналиста» и «Дочь железнодорожников»\*.

\* Приблизительно в то же время актер Расмус Оттесон дебютировал как постановщик фильма «Дочь пивовара» (с Олафом Фёнсом) по сценарию молодого копенгагенского журналиста Карла Дрейера. Хольгер Расмуссен снимал «Жина» и «Женщину X», а Роберт Дивасен — пользовавшийся громадным успехом фильм «Четыре

Аста Нильсен была одной из первых «звезд», пользовавшихся мировой славой. Ее называли «Северной Дуэ», «Скандинавской Сарой Бернар». Смотреть фильмы, в которых она играла, стремились всюду — в Берлине и в Санкт-Петербурге, в Париже и в Нью-Йорке. По большей части Нильсен играла в светских драмах во вкусе Порто-Риша и немецких драматургов: адюльтеры, падение, преступления, прощение, борьба с совестью — все было в этих фильмах. Бурная, всепокоряющая страсть искажала трагическое лицо актрисы, изможденное, несколько жесткое, но чрезвычайно выразительное.

С Астой Нильсен, Олафом Фёссом, Бетти Хансен, Лили Бек, Эльзой Фрелих, Вальдемаром Пепландером, Кларой Понтонпидан, Каролом Виит и Августой Блад нарождался новый, странный мир, родственный миру модных в Центральной Европе романов и драм. Ради любви канатной плясуньи офицеры дрались на дуэли; потерявший память миллионер становился акробатом. Клоуны хохотали, хотя и были огорчены, при виде вылазавшего замка своего кумира; цыгане похищали герцогиню; дочь стального короля становилась королевой цирка. Над всеми этими любовными историями нависала постоянная угроза катастроф: автомобилист давил машиной изменницу ему жену, молния поражала графа и его возлюбленную в большом зале замка; мельница загоралась; взрыв сбрасывал всадника с коня; захваченный врасплох любовник безжизненный падал на цепь, переключенный механической пиллой; взрывающий динамитом замок башкира взлетал на воздух, но слепая наследница оставалась непреодолимой; граф, соблазнивший дочь сторожа маяка, погибал в зыбучих песках; молодая баронесса блестяще делала с большой высоты опасный прыжок в воду, а в это время ее старый отец умирал от нервного потрясения...

Первым специалистом-постановщиком подобных светских драм стал Август Блом. Но Урбан Гад вскоре опередил его на этом поприще, а Шведлер Соренсен и Альфред Линд специализировались на трагедиях из жизни циркачей. Хольгер Мадсен, в течение нескольких лет работавший над «Белыми рабынями», превзошел, однако, всех своих соперников умом, утонченностью, эстетизмом, пристрастием к красивому кадру. Он стал как бы скандинавским Батайем и часто снимал рискованные, необыкновенные сюжеты: «Морфинисты», «Спириты», «Мистическая дружба». Его фильм «Грезы курильщика опиума», запрещенный в Дании, имел громадный успех в Соединенных Штатах. Хольгер Мадсен уже в 1914 г. использовал передвижку съемочной камеры и изменил угол съемки при одной и той же декорации. В этом отношении он опередил Гриффита и за десять лет предвосхитил развитие кинематографического языка.

Так в этих фильмах возник целый мир бездельников, лакеев и акробатов, мир людей вне жизни, которым непрерывно угрожали кванткомпи-

львола» по одноименному роману Германа Банга и детектив «Доктор Гар Эль Гама», в котором он следовал Шведлеру Соренсену. Наконец, муж Асты Нильсен, Урбан Гад, ставил для своей жены фильмы, в которых она особенно прославилась: «Бездья», «Смерть в Севилье», «Дочь протестанта», «Когда спадают маски», «Любовь под маской», «Грустные мечты», «Плиска смерти», «Большая любовь», «Ошибка отца», «Пламя».

ческие катастрофы. Датское кино превещало мир Голливуда, который заимствовал у него и некоторые атрибуты кино: «роковую женщину» (вами) и «поцелуй». Начиная с эпохи романтизма «роковую женщину» можно было вообще встретить и в самой лучшей и в самой худшей литературе. Итальянцы в 1908 г. извлекли ее из литературы и время от времени показывали на экране. Но датчане превратили ее уже в типично кинематографическую героиню, назвав ее «вами». Это создание в 1914 г. было настолько датским, что актриса Теодолия Гудман, желая перенести этот новый тип в Соединенные Штаты, взяла себе псевдоним, созвучный с датским, — Теда Бара.

«Поцелуй» датских «вами» вызвал бурю негодования. Во Франции в течение долгого времени датские фильмы находили «рискованными, неприличными, сладострастными». Однако накануне войны «поцелуй» завоевал себе право гражданства. Один немецкий журналист писал: «Поцелуй» в кино преобразился. Теперь не довольствуются коротким поцелуем, как в доброе старое время. Губы соединяются с губами долго, страстно, и женщина в истоме отгибает голову назад.

Однако «счастливый конец» не является датским измышлением. На родине Гамлета предпочитали трагический конец с нагромождением трупов. Большая часть фильмов была овеяна безысходным пессимизмом.

Необычайный блеск датского кино привлек в Копенгаген немецких постановщиков. Вильгельм Глюкштадт после нескольких картин в датском вкусе («Кошкетки», «Цыганский оркестр») поставил «Остров мертвых» по мотиву знаменитой картины Бёклина. Вдохновившись дурным вкусом базельского художника, режиссер фон дер А-Кюле вывел в экстравагантном фильме «Золотая труба» древних героев Нибелунгов и в гротескном виде предвосхитил будущие успехи Фрица Ланга.

Накануне войны датское кино несколько эволюционировало. Зрители устали от аристократов и акробатов, сцены с катастрофами приняли гигантские пропорции. Август Блом поставил в студии гвельб «Титаника» для фильма «Атлантида» (позднее этот сюжет часто повторялся), сценарий которого был написан по одноименному роману знаменитого немецкого писателя Гергардта Гауптмана.

Под влиянием французов возросло число сложных и фантастических детективных романов. В фильмах этого рода обычно играл Олаф Фенс. Карл Дрейер приспособил для кино роман Пауля Лимдау «Индийская гробница»; фильм этот был поставлен во время войны Августом Бломом. Этой постановкой последний и закончил свою карьеру. Наследниками его были: Георг Шноефойт («Рука скелета», 1915), который до сих пор ставит фильмы в Норвегии; А. В. Зандберг, после 1918 г. приспособивший для кино некоторые произведения Диккенса и до конца своей жизни (1938) ставивший фильмы по всей Европе; Лау Лауритцен, вскоре расставивший с детективными фильмами ради комических — он стал постоянным постановщиком для Шенстрома и Мадсена, известных с 1919 г. под именем Пат и Паташон. Последние пользовались большим успехом вплоть до появ-

ления говорящего кино, когда их место заняли Стан Лаурель и Оливер Харди.

Война ускорила развитие датского кино. Центральная Европа жадно хватала фильмы «Нордиск», что с избытком компенсировало фирму за бойкот со стороны стран-союзников. Без Копенгагена немецким кинематографам, пожалуй, пришлось бы закрыться. Количество датских фильмов неуклонно возрастало. Рекордное число их приходится на 1915 г. Хольгер Мадсен, Август Блом, Уильям Зандберг, Роберт Динезен, Урбан Гад, Хьяльмар Давидсен, Шнедлер Соренсен, Лау Лауритцен, Мартинус Нильсен, Эммануэль Греггерс, Фриц Магнуссен, Александр Кристиан соперничали между собой, и некоторые из них выпускали по два-три фильма в месяц. Блом поставил фильм «За родину»; Хольгер Мадсен ответил «Вечным миром»: в этом фильме сестра милосердия с большим красным крестом на груди проповедовала братство офицеров и дипломатов. В то же время тяготение ко всему фантастическому предвещало появление в Копенгагене немецкого экспрессионизма. Бенджамин Кристенсен — актер, ставший затем постановщиком и дебютировавший перед войной с детективным романом «Ганиственный X», — показал в 1916 г. свой первый шедевр «Ночь возмездия».

Однако дуп датского кино были уже сочтены. Аста Нильсен и Урбан Гад уже давно \* переехали в Берлин. Там же Олаф Фбис снимался у Отто Рипперта в шести сериях «Гомукулуса». Вальдемар Шилаандер умер в 1918 г. Германская кинопромышленность строила колоссальные студии в Мюнхене и Берлине.

После 1918 г. работники датского кино рассеялись, и только Уильям Зандберг и Лау Лауритцен все еще продолжали снимать. Георг Шнеефойгт эмигрировал в Норвегию. Карл Дрейер, дебютировавший в качестве постановщика «Президента» и «Листов сатанинской книги», переселился в Швецию, где он вновь встретился с Кристенсеном.

Датское кино оказало глубокое влияние на зарождавшееся шведское кино.

Главная стохгольмская фирма «Свенска» была основана в 1909 г. Карлом Магнуссоном с целью эксплуатации метода звукового кино. После постановки оперетты «Люди Вермлауда» Магнуссен с большим успехом поставил немой фильм «Эмигрантка» Мука Ливдена с участием Ивана Хедквиста. В 1912 г. Магнуссен пригласил в качестве постановщиков двух артистов — Шестрома и Штиллера.

Штиллер дебютировал постановкой детектива «Черные маски». Роль героини исполняла датская актриса Лили Бек, славу которой создал успех «Морфинистов». Виктор Шестром играл банкира, расставшегося со своей возлюбленной, канатной танцовщицей Лолой, чтобы стать председателем какого-то международного греста. Его соперники, желая совратить его,

\* В 1913 г. — *Прим. ред.*

подсылают ему Лядию — «роковую женщину». Она завлекает его на шестой этаж какого-то дома, где он и попадает в западню. Однако наблюдая за ним Лола проникает туда, втаскивает своего возлюбленного себе на плечи и по туго натянутому канату переносит его через улицу в безопасное место.

После подражания датским темам пьесы вскоре обращаются к национальной тематике. Штиллер и Шестром готовят киноактеров, которые позднее приобретают большую славу; это — Карин Муландер, Эдуг Драстон, Ларс Гайсон, Неста Экман, Герда Альмрот, Рихард Лунди др.

Германия, находившаяся в зависимости от датской продукции, насчитывала множество мелких фирм, рассеянных по всей территории от Гейдельберга до Штраубинга и от Мюнхена до Кельна. На родине картелей кино развивалось относительно медленно, хотя там и было несколько объединений и группировок, выпускавших свою продукцию. Однако почти все они перед войной лопнули, и только фирма «PAGU» («Проекцион-Акциенгезельшафт-Унион», сокращенно «Унион»), пользовавшаяся поддержкой одного венского барона, а также «Немецкая кинокомпания» (D. K. G.) проявляли еще значительную активность.

Изобретатель Макс Складановский основал кинофирму, в которой он был одновременно и актером и постановщиком. Его постановки были посредственными и нерегулярны («Орлеанская дева» — комический фильм, снятый около 1905 г.). Другой пионер кино, Оскар Месстер, поставил большее число фильмов, и притом лучшего качества. Но, являясь в известной мере подражателем Патэ, он не сумел все же достигнуть художественных и коммерческих успехов этой фирмы («Саломея», 1902; «Мейсенский фарфор», 1906, и др.). Нужно заметить, что Оскар Месстер первым дал немецкому кино «звезду» в лице Гюни Портен, которая в возрасте восемнадцати лет начала свою карьеру с выступлений в коротких говорящих фильмах и снятых для экрана балетных номерах, которые ставил ее отец, Франц Портен.

Пробуждение немецкого кино началось после 1910 г. Отто Риннерт в своих постановках подражал серии «Ник Картер» Жассе; Макс Мак стал специалистом приключенческого фильма. Также проявили себя как постановщики Рихард Эйхберг, Рихард Освальд («История тихой мельницы»), Курт Штарк и др. Однако выпускаемая продукция все же оставалась посредственной. Несколько фильмов, случайно сохранившихся в фильмотеках, тяжелы, скучны, мрачны.

Однако перед войной в немецком кино все же наметились некоторые признаки его будущего художественного развития.

Попытка «PAGU» привлечь для работы в кино знаменитостей театра и литературы не увенчалась успехом. Знаменитый режиссер Макс Рейнгагг, получивший по контракту за свои постановки шестьсот тысяч марок, дал всего несколько посредственных фильмов («Венецианская ночь», «Остров блаженных»). Иначе отнесся к работе в кино Стефан Рийе.

Этот датчанин поставил в Берлине несколько фильмов: «Веская вина наказуется на земле» (1912), «Эвицруде» (1914), «Глаза Оло Брендиса» (1914). Особо надо отметить фильм «Пражский студент» (1913), постановка которого стоила двадцать тысяч марок. Снимали ее в Богемии по сценарию Ганса Гейшна Эверса; оператором был Гвидо Зеебер; главные роли исполнили Пауль Вегенер и Лидия Залмонова. Вскоре после этого Вегенер в сотрудничестве с Генриком Галеевым поставил фильм «Голем», для которого использовал живописные кадры старых кварталов Праги\*.

Датское кино, оказавшее большое влияние на Германию, повлияло также и на некоторую часть русской кинематографии, бравшей сюжеты из постановок фирмы «Нордиск» («Девять пальцев», «Четыре дьявола») и показавшей мрачные картины «Роковое пари» и др. Иван Мозжухин и Наталья Лысенко составляли идеальную пару в фильмах этого рода.

Другая часть русского кино работала в духе национальных традиций и культуры. Постановщики вдохновлялись событиями русской истории и знаменитыми творениями Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского и Лермонтова. Чардынин, Гончаров, Ганзен были пионерами этого литературного жанра. Декоратор Евгений Бауер дебютировал после 1912 г. в качестве постановщика. Его интересовали драмы из светской жизни и детективы, в трактовке которых он проявил себя как художник оригинальный и сильный. В Варшаве Александр Герц и Генрик Финкельштейн создавали польское кино, открыв «звезду» — Полу Негри.

В Праге архитектор Макс Урбан поручил своей жене, Ани Селдаковой, главные роли в целом ряде картин. В Пильзене «Саша Фильм» [фирма, созданная Александром (Сашей) Коловратом] заказывала сценарии драматургу Мольнару. В Будапеште, Львове, Бухаресте открывались маленькие кинофирмы. Вена стала центром оживленной деятельности в области кино. Столица Габсбургов долгое время ограничивалась (соперничая с Парижем) выпуском фривольных фильмов, но накануне сараевского убийства приступила к постановке фильмов и других жанров. Среди прочих фирм особенно выделилось отделение французской фирмы «Эклер» («Eclair»), которым руководил некоторое время молодой Эрнх Поммер, только что закончивший стажирование у «Гомона» в Париже.

Таким образом, накануне 1914 г. в Скандинавских странах и в Центральной Европе выдвинулись некоторые мастера «немого искусства».

---

\* К сюжету легенды о Големе Вегенер вернулся в 1917 («Голем и танцовщица») в 1920 гг. («Как Голем пришел в мир»). — *Прим. ред.*

## Глава X

### ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО

**В**незапный рост, невероятный успех, а затем резкое падение — таковы этапы, через которые прошло итальянское кино. Началом его развития надо считать скорее «Последние дни Помпеи», чем «Разграбление Рима». Первый фильм, поставленный Луиджи Маджи и снятый Артуро Оменья для фирмы «Амброзио», был принят Жассе как шедевр.

Однако конкуренты «Амброзио» — «Чинос», «Итала», «Паскуали», — несмотря на большой международный успех этого фильма, были далеки от того, чтобы тотчас же специализироваться на постановках из римской истории. Первыми значительными своими успехами итальянское кино обязано комическим фильмам, главные роли в которых исполняли французы Марсель Фабр, Фердинанд Гийом (Поллитор), Андре Дид (Кретинетти) и др.

Склонность к созданию пышных постановочных боевиков обусловливалась в Италии легкостью использования красивых природных декораций, интересом к славному прошлому страны, возможностью широко привлекать к съемкам статистов, оплачиваемых (в этой перенаселенной стране) в три-четыре раза меньше, чем во Франции. Однако итальянское кино не ограничивалось изображением пышности и блеска древнего Рима. Оно обратилось к Гомеру, Данте, Александрам Дюма (отцу и сыну), Тассо, Шекспиру, Шиллеру, Манцони, Викторьену Сарду, Библии и Понсону дю Террайл и одновременно к Бульверу Литтону и Сенкевичу. Начиная с эпохи древней Греции и кончая войной за освобождение Италии были использованы все события истории.

Художественное развитие итальянского кино началось в 1912 г., когда Жассе еще весьма pessimистически относился к итальянцам. Амброзио снимал «Камо грядеши?», Гуаццони ставил «Освобожденный Перусалим», Паскуали руководил постановкой «Спартака», Джузеппе де Лигуоро — съемками «Одиссея» и «Ада». Этот актер, игравший в своем фильме роль графа Уголино, вдохновлялся романтическими иллюстрациями

Густава Доре. Среди скал, в клубах дыма, в неясном свете и глубокой тьме навиваются сотни обнаженных людей. Умелая раскраска подчеркивала художественную ценность проповедения.

В это же время инженер Джованни Пастроне, принявший последний псевдоним Пьеро Фоско, снял целый ряд трагических и комических фильмов для «Итала», а затем приступил и к более сложным постановкам. Первой из них был фильм «Падение Трои», для съемки которого он соорудил городские укрепления и огромного деревянного коня и мобилизовал сотни статистов вокруг идеальной пары — Мари-Клео Тарларини и Альберто Капоцци.

Большой международный успех «Падения Трои» как бы открыл шлюзы целому потоку итальянских фильмов. Предвестником этого потока были «Юлий Цезарь» Паскуали, «Мессалина» Гуаццони и «Карфагенские рабы» Амброзио.

Однако интерес к истории не пошел за собой пренебрежения современностью, событиями XIX в. Значительный успех выпал на долю картины Луиджи Маджи «Золотая свадьба», сюжет которой был взят из эпохи войны за независимость; два года спустя на этот же сюжет Маджи поставил фильм «Бабушкина лампа». Его продюсер Амброзио выпустил фильм «Роман молодого человека» и целую серию фильмов по произведениям д'Аннуцио: «Дочь Порио», «Корабль», «Джиоконда», «Тайный светоч» и др. Марио Казерини, один из постановщиков Амброзио, последовательно поставил три фильма: «Мадемуазель Нитуш», «Зигфрид» и «Парсифаль», — после чего предпринял постановку грандиозного фильма «Последние дни Помпеи», демонстрация которого продолжалась свыше трех часов подряд.

Роман Бульвера Литтона давно уже был известен публике кино. Артуро Амброзио выпустил новую кинематографическую версию этого романа, которую еще до окончания съемок продал за двести пятьдесят тысяч долларов фирме «Фотодрама» в Чикаго. Таким образом, он был первым, получившим свыше миллиона франков за постановку картины.

Еще более роскошной была постановка фильма «Камо грядеши?», сделанная Гуаццони для фирмы «Чинес». Пожар Рима, христиане, брошенные на съедение львам, факелы из живых людей в садах императора, римские шеры — ничто не было упущено. Все восхищались лукавым Нероном и увенчанным розами Петронием, вскрывавшим себе вены в ванне. Эта картина была встречена всюду как замечательное произведение искусства. Она была сделана на том же уровне, что и книга Сенкевича.

Поставленная вскоре после этой картины «Кабирия» Пьеро Фоско отличалась еще большей художественностью и была крупной датой в истории кино.

Сценарий этого фильма, подписанный д'Аннуцио, в действительности был целиком написан Фоско-Пастроне. Хотя сюжет «Кабирии» и сложен, но его режиссерская разработка сделана весьма искусно. Чисто кинематографическая свобода, с которой фильм переносит зрителя во времени и пространстве, оказала известное влияние на Гриффита.

Для «Кабирини» были сделаны грандиозные декорации. Как принято в Италии, это были не рисованные декорации на холсте, натянутые на рамы, как у Мельесса, а огромные конструкции. Блестящие ткани имитировали мозаичные полы — метод, которым впоследствии злоупотреблял Голливуд. Размеры декораций и многочисленность актеров требовали применения особого метода съемки. Испанец Сегуиндо Шомо, оператор, работавший раньше у Пата, применил в павильоне новый, никому не известный ранее способ. Аппарат, установленный на тележке, перемещался параллельно декорациям, подчеркивая их и тем самым создавая у зрителя ощущение их рельефности. Иногда, показав какую-нибудь сцену в целом, аппарат направлялся на героев и показывал их уже изолированно в более близком или более далеком плане. Пастроне запатентовал способ, который он изобрел или, во всяком случае, первый применил в павильоне. В использовании для художественных целей «тележки» (в настоящее время travelling) Италия шла впереди всех других стран, и прежде всего Америки.

Пастроне применял в эстетических целях и искусственный свет. Электричество, которое до тех пор использовалось лишь для имитации солнечного света, применялось им для съемок против света и для подчеркивания светотени. Архимед, сжигающий римский флот, был показан крупным планом, причем направленный на него снизу свет четко воспроизводит лицо и бороду (Фоско отказался здесь от накладной бороды). В этой картине, где съемки в павильоне незаметно чередуются со съемками на открытом воздухе, чувствуется определенное стремление к реализму. Очень хорошо использован пейзаж при переходе Ганцибала через Альпы: войско, конница и слоны шли, развертываясь, по снежным склонам.

Само собой разумеется, «Кабирини» включала и несколько сенсационных сцен: битвы, пожары, уничтожение римского флота и особенно сцену приношения в жертву детей в храме Вала, для которой композитор Илдебрандо Пинцетти специально написал «Симфонию огня».

Д'Аннунцио захотел сопроводить этот фильм надписями, напыщенный и патетический язык которых вызывает сегодня смех. К счастью, этот ложный пафос почти не коснулся игры актеров, хотя главные герои фильма — известные актеры Италия Альмиранте Манцини, Лидия Кларипта, Умберто Монцато — много жестикулируют. Наибольший успех в «Кабирини» выпал на долю бывшего грузчика генуэзского порта, человека геркулесовского сложения и силы, Бартоломео Пагаио, строго и сдержанно сыгравшего роль раба Мациста. Он пользовался огромной популярностью. Выпуск серии «Мацист» продолжался свыше десяти лет.

Громадный успех «Кабирини» затмил одну, пожалуй, еще более значительную картину — «Затерянные во мраке» (1914), которая так и не вышла за пределы Италии. Ставил ее Нино Мартолио для эфемерной фирмы «Моргана». Этот фильм был плодом реалистической традиции, которая всегда отличала итальянское кино, несмотря на напыщенность римских мизансцен. Возможно, здесь сказалось влияние реалистических французских фильмов, например «Иввалида», поставленного в Милане Доццо. «Иввалида» —

это народная драма в традиции Зекка и Эзо. Но в гораздо большей мере, чем иностранному кино, фильм был обязан неаполитанской литературе. «Затерянные во мраке» были инсценировкой одного из шедевров Роберто Бракко.

Для одновременного показа двух классов общества постановщик «Затерянных во мраке» широко использовал монтаж контрастов, впоследствии часто применявшийся Гриффитом. Действие происходило одновременно во дворцах богатого герцога ди Валесца и в неаполитанских трущобах, населенных нищими и пролетариями. Описание бедных кварталов возрождало некоторые черты, характерные для Неаполя той эпохи: суверенитет, лотерею, узкие улочки и кафе, вендетту, преклонение перед дворянством.

В этом фильме играли первоклассные актеры: великий Джованни Грассо (друг Горького) играл слепого, прелестная Вирджиния Балестриери — соблазненную девушку, Дилло Ломбарди — герцога ди Валесца, Мария Карми — его возлюбленную.

«Затерянные во мраке», сохранившиеся в итальянской фильмотеке, часто демонстрировались до 1944 г. предшественником этого фильма, критиком Умберто Барбаро. Этот фильм мог оказать известное влияние на рождение итальянского неореализма, и даже в настоящее время его кадры поражают своей современностью. Фильм предвосхищал Гриффита, а также советских мастеров, и в первую очередь Пудовкина.

Реализмом, или, лучше сказать, «веризмом», отличается и другое крупное произведение, созданное Нино Мартелли, — «Тереза Раке», постановленное по Эмилио Золя. Столь же сильно сказалось реалистическое влияние и в «Истории одного Пьеро» Бальдассаре Пегрони.

Одновременно с оргией римских фильмов, продолжавшейся постановками Нино Оксидия («Сем победити»), Гуаццини («Марк Антоний и Клеопатра», «Юлий Цезарь», «Христос»), Марио Казерини («Федра», «Перон и Агриппина», «Разрушение Карфагена»), в итальянском кино намечались и новые тенденции. Влияние датских драм из светской жизни проявилось в работах Нино Оксидия («Последнее объятие», «Железный рудник», «Кавалькада смерти»). Его «Душевные бури» (1912), несомненно, легли в основу сценария знаменитого фильма «Шепчущий хор» Сесилия Б. де Милля. Этот же стиль процветал и у Паскуали: «На дне прощания», «На ступенях трона», «Морфий», «Тень прошлого», «Цыганская страсть» (с Дианой Карен) и др.

С 1914 г. светские драмы уже определенно вытесняют в Италии исторические картины. Началось царство «див». Сценарии этой эпохи заимствовали многое из напыщенных романов д'Аннуцио и пьес Анри Батайля. После «Кабирли» Пьеро Фоско поставил «Огонь» — драму с двумя действующими лицами, причем название фильма было умышленно дано аналогично названию романа д'Аннуцио. Играли в этом фильме Фебо Мари и Пина Мениколли, царящая в смешной костюм, напоминающий ночную птицу. Ее пафос, жесты, душевные переживания кажутся нам теперь скорее смешными, чем трагическими. Отныне итальянским кино руково-

дят «книозвезды». До 1914 г. их гонорар за фильм уже превышал сто тысяч франков золотом; теперь гонорары в два-три миллиона не являются чем-то исключительным.

Широко организованная реклама возвещала имена «звезд» итальянского кино: Италия Альмиранте Манчини, Лида Борелли, Лидия и Летиция Кваранта, Мария Якобини, Джованна Террибилли Гонзалес, Мари-Клео Тарларини, Франческа Бертини, Эсперия Сантос, Лина Кавальери, Каллиопа Самбуччини — прекрасные женщины с благородными чертами лица, высоко вздымавшие свои руки, достойные античных статуй. Их партнерами были: Марио Боннар, Альберто Каюцци, Этторе Берти, Эмилио Гионе, Фебо Мари, Умберто Моццато, Амлето Новелли. Отныне участие знаменитой «дивы» значило для успеха фильма больше, чем удачный сценарий или сенсационный «гвоздь». Уверенные в своей силе, они располагали своими сценаристами и постановщиками, прикрепленными к той же кинофирме, в которой работали и они сами. Как и во времена «Напа», банкиры разорались на них, а юноши кончали с собой у их дверей. Этот мир страстей и психоза находил фантастическое отражение в экстравагантных и наивных фильмах, а происходившие эксцессы еще более ускорили упадок итальянского кино. Началом этого упадка надо считать 1915 г., хотя именно в это время особенно сильно было влияние театра и модных в то время французских романов. Последнее обстоятельство оттолкнуло от итальянского кино англосаксонских клиентов.

Среди этого разгрома приключенческий эпизодический фильм еще сохранил некоторое время свой престиж. Марио Казерини после «Тигра» Деязо поставил фильм «Поезд призраков», в котором индийский принц Надр при поддержке тайного общества уводит в быстро мчащемся поезде дочь короля Антимуан. Крупным специалистом этого жанра стал знаменитый актер и постановщик, бывший часовщик Эмилио Гионе. Его «Серые мыши» (1918), родственные «Вампирам» Фейада, представляют собой весьма индивидуальный фильм. Очень хороши здесь кадры пригородов Турипа. Кроме того, Гионе играл главную роль и был постановщиком фильмов «Дон Пьетро Карузо», серия «За-ла-Морт», «Голубая графиня», «Золотой циферблат» и др. Но даже его несомненного таланта было недостаточно, чтобы спасти итальянское кино от краха.

Вступление Италии в войну поколебало положение ее кино. После заключения мира Италия не могла вновь овладеть иностранными рынками, которые были монополизированы нарождающимся Голливудом. Кроме того, светские адольтеры наталкивались в англосаксонских странах на непонимание или напускную стыдливость. Берлин, опираясь на мощную промышленную и коммерческую организацию, конкурировал с Римом своими большими постановками.

Между тем римские и ломбардские дельцы были уверены, что итальянское кино вновь завоеует довоенную гегемонию. Они объединили в один трест почти все из существовавших тогда в Италии двенадцати двух фирм, а король пленки Питталуга завладел значительным числом кинозалов. Итальянцы продавали фильмы, даже еще не сделанные, завязывали между-

народные спязи, переманивали у других фирм «кинозвезд», суля им миллионы. Теперь для постановки требовались не капиталы, а векселя. Владельцам киносалов на один хороший фильм навязывали десяток никчемных. Из каждого пользовавшегося раньше успехом фильма теперь фабриковали десять новых.

Но ни «Мессалине», ни «Борджиа», ни «Федре», ни «Камо грядеши?», ни Марии Якобини, ни Франческе Бертини не удалось вернуть итальянскому кино прежний блеск. Кино агонизировало, когда поход на Рим нанес ему последний удар. Итальянские фильмы на четверть века почти исчезли с международных экранов. От «золотого века» остались всего Августо Дженина и Кармине Галлоце. В то время как Муссолини, выпятив челюсть, старался походить на Маццита, экраны страны, которой он управлял, заполонила американская и немецкая продукция. Существовавшие еще в киностудиях таланты в течение долгого времени не могли ни подать голоса, ни возродить кино, которое несколько лет до того занимало первое место в мире.

## Глава XI

### Д. У. ГРИФФИТ И РОСТ АМЕРИКАНСКОГО КИНО

После 1908 г. верх, казалось, одержал трест «Эдисон-Байограф». В качестве противников буйного Кеннеди выступали лишь жалкие старьевщики, клоуны, ювелиры, торговавшие поддельными драгоценностями, продавцы сельдей и кроличьих шкурок, эстрадные актеры без ангажемента: Уильям Фокс, Карл Леммле, Луи Б. Майер, Берни Балабан, Катц, Адам Кессоль, Бауман, братья Уорнер, Адольф Цукор, Сэмюел Голдфиш — почти все они к этому времени иммигрировали в США.

Больше беспокоили Кеннеди европейские конкуренты. Магнат кафешантанов Мердок стал во главе «Международной кинематографической компании» («Интернейшнл Продюсинг энд Проджектинг Компани»), объединившей большую часть крупных фирм старого континента, не участвующих в доходах, получаемых Патэ и Мельесом. Однако крах «Конгресса престофиль» в Париже обескуражил Мердока; он занялся теперь «кинемаколором» Смита — Урбана и позволил раснасться эфемерному картелю.

Ускоряя поражение европейского кино, Кеннеди посредством угроз сосредоточил в своих руках все три отрасли кинопромышленности. В 1910 г. он выпустил бюллетень победы. «Дженерал-Филм Компани», филиал МРРК\*, за два миллиона долларов купила 57 главных прокатных фирм; тот же трест контролировал 5281 американский кинозал из 9480, т. е. 57% всех эксплуатируемых.

Если бы дело шло об автомобилях или консервах, то победа, может быть, была бы решающей. Но техника кино эволюционировала более быстрыми темпами: методы производства, превосходные в 1908 г., оказывались уже негодными в 1911 г. А между тем трест упорно за них цеплялся.

Каждая крупная компания группы Эдисона имела в то время свою труппу и своего постановщика, законтракованных на год. Они ста-

\* «Моуши Патчер Патент Компани» — название, принятое обществом, которое «Независимые» называли «Трестом Эдисона».

видя по три-четыре фильма в неделю. Но длинные эти фильмы не должны были превышать одной катушки и стоить дорожку нескольких сот долларов.

Кеннеди следовало бы помнить, что, несмотря на его монополию патентов, главный трест все же потерпел неудачу; достаточно было десяти тысяч долларов, чтобы создать конкуренцию. Еще меньше нужно было средств для производства фильмов в одну катушку, снимаемых на открытом воздухе или в упрощенных декорациях, с безработными актерами, исполнявшими те роли, которые почему-либо не могли быть исполнены самими участниками предприятий.

Кесселю и Бауману довольно было трех тысяч долларов, чтобы основать свою фирму. Каждый фильм, обходившийся им в двести долларов, приносил в десять раз больше; они увеличили производство, сбывая свои фильмы контролируемым ими кинотеатрам. Их история напоминает историю бывшего продавца фонографов Уильяма Пауерса, импресарио Эдвина Таухазера и владельцев больших звеньев цепи «никель-одеонов» Карла Леммле, Уильяма Фокса, Адольфа Цукора и др.

Новые продюсеры, гордо называвшие себя «Независимыми», переманивали к себе, заплатив несколько лишних долларов, технически кадры треста: Уильям Реноус и Поль Панпер покинули «Вайтаграфа, Эдвин С. Портер — Эдисона. Бывшие ярмарочные артисты, они лучше знали вкусы публики, чем прекрасные господа из треста; Панпер дебютировал у Пауерса в фильме «Жизнь Буффало Билла», который за шесть месяцев принес пятьдесят тысяч долларов чистого барыша.

Молодые предприятия преуспевали тем больше, что трест был неспособен удовлетворить громадный аппетит «никель-одеонов» и давать им более двух-трех программ в неделю. В результате в тех кварталах, где «никель-одеоны» были связаны с трестом, им приходилось обращаться за новыми программами к «Независимым».

Кеннеди поднял бешеную кампанию в прессе против безнравственности «никель-одеонов», требуя цензуры и закрытия залов «Независимых» полицией, вдруг обнаружившей циничное уважение к чистоте нравов. Но в конце концов он оказался бессильным против тысяч предпринимателей, рассеянных по такой огромной территории, как Европа. Успешнее была его борьба против продюсеров, менее многочисленных и в то же время более уязвимых; на них он направлял свою частную полицию, руководимую Тимом Мак-Кобем. Кислота, налитая в чаны, в которых прожигалась пленка, уничтожала негативы; камеры исчезали; настоящие пули буквально свистели вокруг актеров, игравших ковбоев; драки, спровоцированные среди статистов, кончались ранениями и убийствами. Кеннеди воспользовался здесь уроками своего бывшего хозяина, Рокфеллера, который некогда подсылал банды динамитчиков взрывать нефтепроводы конкурентов «Стандарт Ойл».

Нефтяной трест установил свое господство, завладев транспортом и средствами очистки нефти. Придумать подобный способ для захвата в свои руки кино и распространения фильмов было трудно. Правда,

монополия на пленку, данная Джорджем Истменом МРРК, могла бы обеспечить победу над «Независимыми».

Однако вскоре американское отделение заводов «Люмьер», управляемое Брюлатуром, тоже начало продавать миллионы футов чистой пленки, причем старые люневские заводы отнюдь не увеличили своей продукции. В действительности вся пленка с этикеткой «Братья Люмьер» изготавливалась в Рочестере. В 1911 г. Истмен отказался от этой подделки и открыто признался в своих договорах с трестом; Брюлатур стал главным директором по продаже пленки. Тем временем в борьбу с «Независимыми» наряду с Эдисоном включились и такие преуспевающие, по-видимому, фирмы, как «Зелиг», «Вайтаграф», «Калем» и «Байограф».

Чикагский «полковник» Зелиг, бывший обойщик, сделался владельцем гигантских студий, мастерских костюмов, образцовых лабораторий. Специальностью его фирмы стали «ковбойские» фильмы. Труппы его актеров объезжали Соединенные Штаты в поисках солнечных и живописных мест. В начале 1908 г. оператор Томас Персонс и постановщик Френсис Богге обосновались в пригородах Лос-Анжелоса для съемки «Графа Монте-Кристо». Они устроили небольшую студию в мрачной местности, называемой Голливуд, т. е. «лес остролистов», хотя это растение в Калифорнии и не встречается.

Зелиг занялся киносъемкой диких зверей, желая показать в кино охотничьи подвиги президента Рузвельта в Африке. Этот жанр стал его специальностью. Вместе с тем он ставил фильмы с участием бывшего сержанта кавалерии, ветерана войны на Кубе, известного под прозвищем Том Микс. Этот герой пользовался таким успехом, что стал международным фольклорным прототипом, который и по сей день знаком всем французским мальчишкам.

В «Вайтаграфе» Стюарт Блектон мечтал о более изысканной публике. После постановок Шекспира он принялся за национальных героев, показав «Жизнь Моисея», «Наполеона», «Линкольна». Постановка «Наполеона» обошлась в несколько миллионов долларов, причем, по утверждению «Вайтаграфа», им даже посылались в Европу специалисты для подбора необходимой документации и предметов обстановки. Это были первые фильмы в Америке, размеры которых превышали стандарт катушки; однако постановщик разбивал их на «эпизоды». Вместе с тем «Вайтаграф» продолжал ставить и свои знаменитые «Сцены из действительной жизни» под руководством Д. Д. Бекера, Ларри Тримбла, Д. Смята, Джемса Янга и т. д.; общее руководство проводил Стюарт Блектон.

Накануне 1914 г. фирма, по ее утверждению, имела у себя на службе тридцать девять постановщиков и несколько сот актеров, в том числе толстого Джона Баини \* и его бойкую партнершу Флору Финч, пользовавшихся мировой славой.

Фирма «Калем» под давлением бывшего актера Сиднея Олкотта приступила к съемкам «Бен-Гура». В связи с нарушением авторского права

\* У нас Поксов. — Прим. ред.

(сценарий был написан без разрешения писателя) фирме пришлось выплатить автору двадцать пять тысяч долларов в счет возмещения убытков. Во Флориде Олкотт руководил постановкой фильмов из жизни индейцев и времен гражданской войны, но он находил социальные сюжеты также и в жизни «бедных белых людей». Позже, находясь в Ирландии, он сделал фильм, посвященный восстанию 1890 г., но затем ввиду протестов англичан ему пришлось перейти к постановкам фильмов уже чисто фольклорного характера. Еще позднее, следуя царившей в то время моде, Сидней Олкотт во время своих путешествий по свету поставил в Святой земле свой самый знаменитый фильм из жизни Христа — «От ясель ко кресту» (1913).

Робкие опыты Сирла Доулея, сначала ассистента, а затем и преемника Эдвина Портера у Эдисона, затмил своим талантом Гриффит, в течение пяти лет работавший художественным директором фирмы «Байограф».

Дэвид Уорк Гриффит родился в 1875 г. в Лашграве (Кентукки), в семье полковника-южанина, разоренного гражданской войной. Воспитывала его сестра-педагог, содержавшая своим трудом всю семью. Позднее Гриффит был последовательно журналистом, пожарным, поэтом, бродягой, рабочим-металлистом, затем небольшим актером на характерные роли. Его женой была артистка Липпа Арвидсон.

Летом 1907 г. молодая чета жила в Нью-Йорке, но имел никакой работы; потом оба они поступили на маленькие роли к Эдисону. Гриффит написал несколько сценариев, а затем вместе с женой был приглашен в труппу фирмы «Байограф» за вознаграждение пятнадцать долларов в неделю.

Когда Мак-Катчен, присяжный постановщик фирмы, вышел в отставку, Гриффит стал его преемником. Он дебютировал в июле 1908 г. фильмом «Приключения Долли» — классическая история маленькой девочки, похищенной цыганами.

Пробовал свои силы Гриффит также и в театре, литературе, поэзии. Это позволило ему поднять свой культурный уровень и дало возможность разрабатывать сложные литературные сюжеты. Он черпал их отовсюду: из романов Толстого, Мопассана и Джексона Лондона, из поэм Теннисона и Броунинга, из пьес Андре де Лорда и Франсуа Коппе. В течение трех лет он регулярно ставил по два фильма в неделю. Эта примитивная продукция пока еще мало известна. Историки часто изображают Гриффита богом, который извлек кинематографическое искусство из небытия.

Но не все четыреста фильмов, поставленных им между 1908 и 1912 гг., оригинальны. Фильм «Одинокая вилла» часто называли созданием совершенно нового стиля — «стиля параллельных действий», поскольку действие в этом фильме последовательно переносится с женщины, преследуемой бандитами, к ее мужу, спешащему ей на помощь. Но этот способ уже был использован Уильямсоном в 1900 г. Кроме того, «Одинокая вилла» очень сходна с одним фильмом Патэ 1906 г., приспособившего для кино модную пьесу Андре де Лорда «У телефона».

Большой заслугой Гриффита в годы его работы в фирме «Байограф»

было изучение достижений различных школ п работы постановщиков, а также систематизация накопленных знаний. Однако до 1911 г., что бы об этом ни говорили, Гриффит показывал все свои сцены общими планами, едва ли более приближенными к зрителю, чем у Меллеса. Его оригинальность проявляется в области чередующегося монтажа, но без расчленения одной и той же сцены на ряд планов («Скупка шенины»). Ошибались те, кто утверждал, будто Гриффит применил крупные планы в фильме «Из любви к золоту». Его опыты искусственного освещения, введенные после опытов его соперников, не выходили за пределы примитивных. Однако в 1911 г. его стиль чудесно преобразился. В фильме «Телефонистка из Лонсдейла» он объединил чередующийся монтаж в сцене спасения в последнюю минуту с ритмичным, используя американские планы и, в виде исключения, несколько крупных дополнительных планов (вставок).

До 1912 г., т. е. в период развития своего таланта, Гриффит экспериментирует свою технику, попутно открывая бесчисленные таланты. После Флоренс Лауренс, которую он переманил из «Вайтаграфа», он пригласил Майкла Синнотта (имитатора Макса Линдера), который называл себя Мак Сеннетт, затем актера Оуэна Мура и очень юную девушку с длинными локонами, актрису с пятилетнего возраста, Гледис Смит, известную под именем Мэри Пикфорд. Она играла девочек, в то время как Мернон Леонард и Липца Арвидсон (т-жа Гриффит) исполняли роли благородных матерей и гонимых женщины. Гриффит сделал «кинозвезду» из Роберта Харрона, своего рассыльного, Мэй Марш, замоченной им в толпе, и Доротти и Лилиан Гитт, подруг Мэри Пикфорд, по имевших никакого театрального опыта. Он устроил также дебюты в кино Мейбл Норман, Флоренс Лабали, Блэпш Сунт, Лайонеллу Барримору, Томасу Инсу — одним словом, большей части лучших актеров Голливуда — в первые же годы их работы.

Гриффит способствовал переносу на калифорнийское побережье центра тяжести американского кино, прежде раздробленного между Нью-Йорком и Чикаго. Зимой 1910 г. его труппа перебралась в Лос-Анжелос и ежегодно возвращалась туда с началом плохой погоды. Фирме «Байограф» подражали многочисленные компании; однако создание Голливуда было делом «Независимых», а не треста.

Сегодня «кинозвезды» и Голливуд — синонимы. «Независимые» пришли к власти, выиграв войну за «кинозвезды». Карл Леммле первый начал эту войну. Он основал компанию IMP (начальные буквы названия могли означать и «чертенка» и «Индепендент Моуви Пикчер»), которая прежде всего атаковала труппу Гриффита, переманив от него сначала Флоренс Лауренс — девушку из «Вайтаграфа». Затем пришла очередь Мэри Пикфорд, за которой последовали ее брат и младшая сестра, ее неофициальный муж Оуэн Мур и Томас Инс, ставший ее постановщиком. Г-жа Пикфорд-мать опасалась, чтобы дочь ее не постигла участь Флоренс Лауренс, занесенной в черные списки треста и оказавшейся без работы, после того как она была уволена Леммле. Корабль, увозящий труппу IMP на зимний сезон на Кубу, нагнала моторная лодка, в которой находились мать Мэри Пикфорд и несколько полицейских, готовых обвинить Леммле, Оуэна

Мура и Инса в совращении малолетних. Дело окончилось чеком. «Лучшие актеры треста, чувствительные к таким аргументам, один за другим переходили к «Независимым».

Последние объединились в компанию «Сейлс Компани», распределявшую производство кинофильмов между отдельными ее членами. Однако эта компания вскоре раскололась на две соперничающие группы: «Юниверсал» и «Мючюзл».

Но и внутри «Юниверсал», размещавшей тридцать пять фильмов в неделю, в свою очередь происходила борьба между Пауерсом и Леммле, окончившаяся победой последнего. Из числа примыкающих к ней компаний особого развития достигла компания Портера и Свенсона благодаря поддержке Цукора.

«Мючюзл» состояла из двух главных групп — Айткена и Фрейлера («Рейленс-Маджестик») и группы Кесселя и Баумана. Последние, правильно оценив обстановку, распределили свою продукцию среди нескольких самостоятельных компаний, в число которых входили «Бизон 101» Томаса Инса и «Кистоун» Мака Сэнпетта.

Таким образом, к борьбе с трестом прибавилась борьба внутри «Независимых». Этим воспользовались «кинозвезды». Мэри Пикфорд покинула IMP («Юниверсал») и перешла в «Маджестик» («Мючюзл»), потом возвратилась в «Байограф» (трест) и в конце концов подписала выгодный контракт с Цукором («Парамаунт»). Иногда конфликты кончались подлинными баталиями. В 1912 г. войска Леммле под предводительством Марка Динтенфаса несколько раз пытались взять штурмом студии Кесселя и Баумана. После отдельных яростных стычек они вплотную столкнулись с армией, которую постоянно содержал Томас Инс для постановки своих фильмов из истории гражданской войны. Оказавшись перед превосходящими силами противника, вооруженного к тому же одной или двумя старыми пушками, они прекратили штурм.

«Независимые» продолжали импортировать для своих залов европейские фильмы. В 1912 г. Цукор купил французский художественный фильм «Королева Елизавета» с Сарой Бернар в главной роли, в постановке Луи Меркавтона и Аири Дефонтена. Цукор заплатил за этот фильм громадную сумму — двадцать тысяч долларов, но заработал на нем в три раза больше, демонстрируя его не в «никель-одеонах», а в театрах. Ловкая реклама вводила в заблуждение зрителей, которые предполагали увидеть живую Сару Бернар.

Этот успех вывел американское кино из полупрмарочного периода его существования. Цукор использовал полученную прибыль и приобретенный опыт, чтобы основать новую компанию «Феймос Плейерс» («Знаменитые артисты») под следующим девизом, вдохновленным парижской фирмой «Фильм д'Ар»: «Знаменитые артисты, знаменитые пьесы». Он имел в виду показывать в роскошных проекционных залах, число которых все возрастало, еженедельно по одному большому фильму. Вместе с постановщиками Сирлом Доулей и Эдвином С. Портером он привлек для участия в постановках нескольких знаменитых артистов театра и лучших киноартистов,

в том числе Мэри Пикфорд. Он распределил свою продукцию по трем категориям: фильмы А — с «театральными звездами», фильмы В — с лучшими «кинозвездами» и фильмы С — смешанного типа. Сверх его ожиданий наибольшим успехом пользовались фильмы В. Эпоха «никель-одоенов» закончилась — началось царство «кинозвезд».

В 1913 г. промышленность вложила сто двадцать пять миллионов в строительство кинозалов. Пятьдесят миллионов предназначалось на производство. Чтобы собрать такой капитал, приходилось обращаться к банкам. Уолл-стрит заинтересовался «Независимыми». Отпущен трест был обречен: первые звенья цепи первоклассных залов были созданы помимо треста. Владельцами этих залов были Маркус Лоев и «Парамаунт»; Цукор обеспечивал их программами.

Кеннеди в ответ ангажировал «звезду» Бродвея. Но было уже поздно: вскоре все компании, входящие в трест, стали испытывать затруднения, кроме «Вайтаграфа», который вовремя принял «Стар-систему» (систему привлечения «кинозвезд»). В 1915 г. Верховный суд Соединенных Штатов издал постановление о роспуске МРРК в соответствии с законом, запрещающим тресты. В действительности это являлось констатацией в судебном порядке понесенного поражения.

Устаревшие методы Кеннеди в течение долгого времени тормозили развитие таланта Гриффита. Он проявился позднее в постановке сцен из времен гражданской войны («Битва», 1914), в работах на социальные темы («Мушкетеры из свиной аллеи», «Нью-Йоркская шляпка») и в эффективных исторических фресках («Пропхождение человека», «Первобытный человек»). Но после постановки в новой версии «Эноха Ардена» (две катушки, 1911) и немногих других фильмов ему пришлось ждать 1913 г., чтобы ставить фильмы продолжительностью показа более четверти часа, в то время как в Европе уже давно демонстрировались фильмы, продолжавшиеся два-три часа.

Фильмы Гриффита страдают чрезмерной насыщенностью. Его интересный фильм «Мушкетеры из свиной аллеи» почти непонятен, поскольку все содержание его должно было уложиться в одну катушку. Во всей своей полноте талант Гриффита проявляется там, где он сводит сюжет к простому повествованию, как например, в «Нью-Йоркской шляпке», написанной Анитой Лус и сыгранной Мэри Пикфорд и Лайонелем Барри-мором. Это превосходно сделанная и острая критика лицемерных нравов избирателей маленьких американских городков, предвещающая появление «Пилигрима» Чарли Чаплина.

После постановки «Юдифи из Ветулии» — большой фильм (в четырех катушках), вдохновленный непосредственно Италией, — Гриффит перешел в лагерь «Независимых». За ним последовали его прекрасный оператор Билли Битцер и почти вся его труппа: Лидия и Дороти Гиш, Роберт Харрон, Доналд Крисп, Бланш Суит, Мэй Марш и др. В «Мючюэл» он снова встретился с Инсом и Максом Сениеттом. Благодаря этим трем великим постановщикам американское кино достигло своего апогея.

## Глава XII

### КОМИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ ОТ МАКСА ЛИНДЕРА ДО ЧАРЛИ ЧАПЛИНА

До 1914 г. в мире царили французские комические фильмы. Мы уже отмечаем первые, грубые опыты Зекка и его соперников, относящиеся к самому началу 1900-х годов. Но только после 1905 г., когда комическое кино стало следовать лучшим образцам английских комических фильмов, оно смогло выйти из своего детского состояния. Этому способствовали Андре Эзе и Ромео Босетти — специалисты по фильмам с преследованиями, Луи Ганье, Люсьен Нонге, Жорж Монка и, наконец, актеры и акробаты, пришедшие в кино из цирка и мюзик-холла.

Блестящий акробат Андре Дид (Андре де ля Шапе) создал у «Патэ» тип «Буаро», принесший ему славу. Буаро — это провинце, взятое из юмористических журналов, простак, ошеломленный, неповторимый, непосредственный потомок итальянского Пьеро или циркового Августа (Рыжего).

Андре Эзе пишет и ставит для Дида ряд фильмов: «Дюжина свежих яиц» — типичная классическая халтура, «Буаро-ученик» — покал дебоша со швырянием во все стороны сырого теста и тортов с кремом. Стиль этих фильмов — стиль цирковых номеров, а лицо актера — лицо клоуна. В 1909 г. Дид снимается в Турине для «Итала» каждую неделю в одном фильме, являясь одновременно и сценаристом и постановщиком. Для России он Глупышкин, для Франции — Грибуи (Иванушка-дурачок), для Италии — Кретинетти (Дурачок), для Латинской Америки — Торрибио, для Испании — Санчо. Его слава всемирна. Благодаря повседневной работе в кино он хорошо владеет искусством «механического комизма», основанного на комических трюках, нагромождении аксессуаров, экстравагантности положений, карикатурности костюма. Заимствуя свои выразительные средства у цирка и мюзик-холла, Дид открывает, таким образом, путь кинематографической традиции, в которой впоследствии получают известность Мак Сеннетт, Гарольд Ллойд и братья Марк.

Многие «Буаро» довольствовались довольно однообразным пагромаждением глушестей и тортами с кремом, выполняя при этом с большим совершенством трюки на открытом воздухе. Но Дид иногда создавал шедевры.

У «Гомона» Фейад ориентировал комический фильм в двух различных направлениях — абсурд и психологическая комедия. Абсурд построен на логическом, почти декартовском развитии какого-либо парадоксального положения. Логика здесь напоминает мышление ребенка, когда он вдруг говорит: «А что если запихать Париж в бутылку?» — и затем выводит из этой посылки ее возможные следствия. Кормилица валяется, сидя в детской коляске, на Бютт Шомон; внезапно коляска катится вниз и дальше по улицам, проносится через парижские заставы, стремительно летит по дороге в Гапр, спаливается в Ла Машин, плывет по океану, останавливается у неизвестного острова, населенного дикарями, которые принимают кормилицу за королеву... Джентльмен, одетый в кольчугу, по недосмотру намагничивает ее и притягивает к себе газовые рожки, металлические щиты, прикрывающие стоки для нечистот, вывески, трубы... Пианист играет увлекательный вальс, его жена танцует, его слуги танцуют, консержка танцует, уличная продавщица фруктов, бакалейщик, трубочист, полицейские, все мелкие торговцы и ремесленники, вся улица, весь город кружатся, мечутся во все ускоряющемся темпе.

Ученик Фейада Жан Дюран особенно выделялся среди других в абсурдном жанре — в серии «Калино» (в исполнении Миже) и еще больше в «Онезиме», воплощенном Бурбоном. В этих фильмах актер имеет меньшее значение, чем сценарий. Герой фильма «Онезим на троне войны» отдан на съедение диким улиткам; сделавшись королем Валахии, он становится господином гарема из одних престарелых женщин, которых он и отправляет на конскую бойню. В фильме «Сердце цыгана» вальс приводит цыгана на крыши Эг-Морт, а оттуда на берега, которые писал Ван-Гог. Наконец, в «Онезиме-часовщике» показывается жизнь Парижа, проходящая в ускоренном темпе: в течение сорока секунд влюбленная пара успевает справить свадьбу, а их ребенок сразу становится взрослым мужчиной. Свежесть воображения Дюрана, его добродушие, его непоколебимо «логичное сумасшествие» падают от детских и комических иллюстрированных журналов. Но его чувство ритма, проныра, точность часового механизма предвещают появление Рено Клера.

С другой стороны, Фейад пробует свои силы в скетчах, построенных на психологии и наблюдении. Этот жанр Леонс Перре пытался развить в легкую комедию. Первой «звездой» Фейада был маленький сын Абелара, актера на амплуа «комического пидюта». Этот первый чудо-ребенок стал позднее артистом Рене Дари. «Карапуз» (как его называли тогда) последовательно был Гераклом, неврастеником, близоруким, лунатиком, социалистом, феминистом, судьей, коллекционером марок, стрелком по мишеням, садоником... до 1912 г., когда Фейад шел в один из его фильмов маленького развязного парижского малыша, черноглазого, с прилизанными волосами. Это позволяло Фейаду избавиться от Абеларов. «Малыш Жан», слава которого оказалась прочной, заменил Карапуза в программах Гомона.

Этим предшественникам Ширли Темпл мы предпочитаем сегодня традиционные фильмы с преследованиями (которыми злоупотребляла довоенная эпоха): «Погоня за тыквами» Эмиля Коля, где катящиеся тыквы поднимаются вверх по улицам и прыгают в окна домов; «Погоня за полицейскими» Андре Эзо, где полицейские с белыми дубинками и огромными усами развертываются в беге. Эти гошки полицейских повторяются у Мака Сеннетта в его серии «Кристоун Коус».

Фильмы с преследованиями были также специальностью Ромео Боссетти. «Звездами» его в студии Патэ в Ницце были гримасничающий немецкий клоун «Маленький Морис» и полная Розалия, его постоянная возлюбленная. Собаки вцеплялись в его панталоны, юбки Розалии превращались в воздушные шары, струя воды, направляемая каким-то проказником, пробивала дом в шесть этажей, а по улицам Антиба проезжала карета, влекомая «сырами, которые двигались сами по себе...» В близком к этому жанре Ник Винтер шутовски имитировал Ника Картера, похищал Джококонду и распутывал «Дело Селебрик-отеля».

Однако ни одна «кинозвезда» до 1914 г. не пользовалась такой популярностью, как Макс Линдер. Мы уже говорили, что этот юный уроженец Бордо был актером на все амблуды в студиях Патэ. После ухода Андре Дидо он в 1907 г. стал комической «кинозвездой».

В своем первом удачном фильме «Дебют конькобежца» (1907) Линдер еще мало отличается от своих соперников: злочющения вельюкого конькобежца с таким же успехом могли быть исполнены и Андре Дидом. И все же этот фильм не лишен занимательности, чего нельзя сказать о «Повешенном», по Мак Набу, или о «Максе-воздухоплатателе». Однако к этому времени Макс Линдер уже нашел свой тип — тип «щеголя», идеального джентльмена». Он был мал ростом и, чтобы казаться выше, носил резиновые внутренние складные каблучки. Волосы его были цвета воронова крыла, лицо смуглое, глаза блестящие, под тонкими усиками сверкали белые зубы. Движения были элегантны и быстры, как у южан, как у французов, какими их изображают на плакатных сценах. Все эти данные подчеркивались костюмами, столь же шикарными, как костюмы Эдмона Ростана или Эмиля Дешанеля: камышовая трость, черный сюртук, оригинальный жилет, подосатые брюки, кремовые перчатки, цилиндр, лаковые ботинки... Все эти предметы придавали этому стройному шеголю меланхолическое достоинство, которое еще усиливала комичность получаемых им туманов.

Линдера мало привлекал комизм преследований или торты с кремом. Актер, сформировавшийся под влиянием бульварных театров, он пришел с собой на экран вместе со своей элегантностью и новым пониманием комического. Не пренебрегал окончательно грубыми эффектами, он использует прежде всего нелепые ситуации, проявляя тонкую психологическую наблюдательность, подмечая характерные нравы. Макс — юноша из хорошей семьи, немного гуляка, хороший парень, хвастун, но заботящийся о деньгах, занятый главным образом ухаживанием за красотками. Чаще всего этот кавалер, этот рыцарь подвергается своими безжалостными дамами

самым удивительным испытаниям. Но этот гасконец — прежде всего типичный д'Артаньян, очень юный, немного простоватый, только что прибывший в Париж на своей желтой кобылке.

В отличие от своих соотечественников Линдер не акробат. Но он обладает искусством верного жеста и замечательно выразительным лицом. Ему нужны были крупные планы, чтобы развернуть все свои таланты и продемонстрировать всю выразительность своего лица. Игра его построена на изменении ритма, на паузах; без них его живость производила бы впечатление суеты, лихорадочного оживления. Линдер всегда довольствуется ясной интригой, почти прозрачной, понятной всем и резюмированной названием фильма: «Макс-орденоносец», «Макс-фотограф», «Макс-виртуоз», «Макс и открытие памятника», «Идиллия на ферме». Естественность передачи сценария, четкость игры, глубоко национальный характер образа быстро принесли артисту мировую славу.

После 1910 г. Линдер предпринимает турне по свету. В Барселоне, как и в Санкт-Петербурге, толпа выпрягает лошадей, чтобы выпрыгнуться в оглобли, и тысячи почитателей провожают его до гостиницы, давят друг друга, желая его приветствовать. Эти встречи, подобные встречам, которых удостоивались в прежнее время Аделина Патти и Сара Бернар, открыли Линдеру глаза на его коммерческую ценность. Патэ гарантирует ему в год 150 тысяч и вскоре 200 тысяч франков золотом. Этот оклад, превышающий оклад любого французского артиста, не исключал особой оплаты за представления по 2000—4000 франков за вечер, даваемые по всей Европе. Когда слабое здоровье или поездки за границу не удерживали его вдали от студии, Линдер, распорядившись сценариями и мизансценами, снимал, как правило, по одному фильму в неделю.

Строгость выбора не была господствующим его качеством. Нам недостаточно известны его многочисленные фильмы; чтобы дать о них ретаяющее заключение, следовало бы просмотреть все негативы, находящиеся в архивах Патэ. В общем исследования показали, что наряду с посредственными фильмами у него есть и настоящие шедевры.

Самый совершенный из известных нам фильмов — «Макс и хищ», базирующий, как и пьесы Лабиса или Фейдо, на различных недоразумениях. Особенно известен один из эпизодов этого фильма. Вдребезги шьяный Макс, завернутый в скатерть, был выброшен на улицу, где его почтительно поднимает полицейский. Макс хватается полицейского, размахивает скатертью, как плащом, превращаясь на мгновение в тореадора. Элегантность позы, внезапный эффект, скупость выразительных средств, строгость и уверенность игры создают совершенное произведение искусства из сцены, построенной на арготическом каламбуре; в подобные моменты Линдер стоит Чаплина. Весь фильм обладает эллиптической точностью. Первая часть «Макса-тореадора» столь же совершенна, но вторая уже хуже. Линдер, которому платили за метр негатива, иногда без надобности растягивал сцену. Обычно он импровизировал свои фильмы в течение одного утра. Но каков бы ни был его талант, совершенство требовало более длительного размышления. И все же, несмотря на небрежность и не-

которую непродуманность, Макс Линдер, как и Мельес, был одним из самых крупных деятелей французского кино.

Его сопернику Ригадеу было далеко до него. Этот актер «Пале-Рояля» расстался со своим театральным именем Шарль Пресс для прозвища Ригаден, которое в Германии переделали в Моряца, в Италии — в Тартуфини, в России — в Пренса, в Испании — в Салустино, в Англии — в Уиффлса, на Востоке — в Пренса Ригадеа. Под несколько неуклюжим руководством Жоржа Монка он с чисто бюрократическим постоянством снимал еженедельно по одному фильму. Как и Андре Дид, но уже в водевильном стиле, он играл простаков и простофиль — ампула, к которому прекрасно подходили приплюснутый нос, длинные зубы. Его видели в роли жениха, новобрачного, женатого, отца семейства, разведенного со своей женой, пегра, мастерицы, делающей искусственные розы, фехтовальщика, повара, вора, президента республики, судьи, Наполеона, Золушки, жертвы любви, стрелка в маске, депутата... Сегодня эти пленки кажутся скорее унылыми, чем комическими; они унылы, как работа на конвейере, как труд без участия сердца.

Ригаден конкурировал с Максом, который продолжал свою ослепительную карьеру с очаровательными партнершами: Наперковской, Жанной Ренуар (ныне жена Ферриана Граней) и, наконец, Габи Морлей. С участием последней он снял патристический скетч под названием «Второе августа 1914».

Этой датой, помимо всего прочего, отмечен конец первенства этого замечательного актера и французского комического фильма. Линдер был мобилизован. Когда после тяжелого ранения он вернулся обратно в студию, то оказалось, что новый пришелец, Чарли, уже заменил Макса на экранах всего мира. Фирмы, входившие в трест Эдисона, рассерженные уходом Чаплина из фирмы «Эссейс», пригласили его соперника в Америку. Однако, сняв два фильма, Линдер тяжело заболел и до конца войны уже не мог работать в кино. Но его талант несколько не пострадал, как это видно из фильмов, поставленных в Голливуде («Будь моей женой», «Семь лет бедствий», «Три пройдохи») и в Европе («Маленькое кафе», «На помощь», «Король цирка»). Только болезнь и исрастения подтачивали его. В 1925 г. в припадке безумия и ревности Линдер покончил с собой.

Мак Сеннетт, обладавший своеобразным талантом, перенес центр комической школы с берегов Сены на берега Тихого океана. 23 сентября 1912 г., день выпуска первой из комедий «Кристоун» — «Козь в Кони-Айленд», — является исторической для кино датой.

Этот тридцатилетний, но уже седой канадец в течение трех лет работал у Гриффита сначала как актер, затем как ассистент. Как актер он подражал Макс Линдеру, как режиссер он примкнул к французской школе. Но хотя Гриффит и ставил комические фильмы, они не были его специальностью. Пара — Джон Банни и Флора Финч — в «Вайтаграфе» не могла затмить Леонса Перре и Сюзиану Гранде: отказавшись от фильмов с про-

следованием, надлежало создать совершенно новый жанр американской комедии.

Сеннетт, как и Гриффит, обладал даром открывать новые таланты. Так, он открыл Мейбл Норман, перешедшую к нему из «Байографа»; Форда Стерлинга, человека с козлиной бородкой; Мак-Суэйна, по прозвищу Эмброс; Роско Арбакля, по прозвищу Фатти; Ханка Мана, по прозвищу Бильбоке; косоглазого Бена Тюрина; Эла Сент-Джона, по прозвищу Шикратт; Честера Коуклина; Луизу Фазенда и др. В дальнейшем он извлек из неизвестности Уоллеса Бирри, Глорию Свенсон, Бестера Китона, Гарольда Ллойда, Гарри Лангдона, Уильяма Филдса и Бинга Кросби. Американцы презирают комический фильм, которому они обязаны столькими шедеврами. Их историки уделили очень мало внимания этим несравненным иноперам, тогда как в европейских фильмотеках можно случайно набрести на фильмы с их участием совершенно исключительного достоинства. Но, как и Томас Инс, Сеннетт был главным образом вдохновителем, скорее художественным руководителем, чем режиссером.

Сеннетт создал совершенно индивидуальный стиль, основанный на пагромаждении комических положений и трюков, большом числе статистов и их карикатурном одеянии. Его трушны, набранные по принципу «комедия масок», импровизировали сцены на открытом воздухе по сцене, иногда подсказанной фильмом одного из конкурентов. Стиль Мака Сеннетта быстр, точен, весел. Он умеет постепенно развивать темы и пользуется монтажом с точностью, замаскированной им у Гриффита. Безумие и свобода характеризуют его фильмы, в которых трюки делают возможными самые невероятные вещи: мотоциклисты мчатся по телеграфной проволоке, автомобили перескакивают через трамваи, силачи размахивают в воздухе побежденными, как пращей. Прятать через стену, сомкнув ноги, было игрой, так же как падать с шестого этажа. В настоящее время стремление к невероятному исчезло из комических фильмов, но остается в мультипликациях.

Одним из любимых жанров Сеннетта была пародия. Как и Ник Винтер, он высмеивал сначала детективный фильм, а затем принялся за историческую драму. В фирме «Кистоун» имелась специальная группа полицейских («кистоун-копс»), которых Сеннетт заменил впоследствии для развлечения солдат прелестными купальщицами. Купальные костюмы и ночные одеяния этих гёрлс были «шедеврами» смехотворно дурного вкуса. Вараны пестард, перестрелка из револьверов, похоронные дроги, удары ногой в зад, привидения, заговорщики, спальные вагоны, пригороды, обезумевшие свадебные кортежи — на этом фоне актеры Мака Сеннетта в течение пятнадцати лет неутомимо преследовали друг друга. Для покорения Америки им достаточно было пятнадцати месяцев...

В поисках новых талантов хозяин «Кистоун» Кессель пригласил для Сеннетта за сто пятьдесят долларов в неделю одного молодого англичанина, совершавшего турне по Соединенным Штатам. Это был актер из пантомимы Фреда Карно — Чарльз Спенсер Чаплин.

Чаплин родился в 1889 г. в бедном квартале Лондона. Воспитывала его мать. Она была танцовщицей, обладавшей большим мимическим талан-



32. Маса Карская и Беккер в фильме «Чума во Флоренции» Рипперга (

33. Эмиль Яннингс и Пола Негри в фильме «Мадам Дюбарри» Любича (1





Фейд и Мия Май в фильме «Индийская гробница» Джоэ Мая (1921).

Спиритический сеанс из фильма «Доктор Мабузэ — игрок» Ланга (1922).



том и исключительной наблюдательностью. Молодому Чаплину очень рано пришлось начать зарабатывать на жизнь; он был еще совсем ребенком, когда ему начали поручать небольшие роли. Двадцати лет он вступил в труппу Карно, в которой сохранялись лучшие традиции английской пантомимы. Он научился танцевать, кувыряться, выполнять акробатические трюки; он приобрел совершенную грацию движений, усвоил условности немого искусства. Его гастроли привели его в Париж; он посетил Европу и дважды — Соединенные Штаты. Он мечтал о ролях первых любовников, мечтал сыграть Ромео; вместо этого его пригласили в «Кистоун», где он должен был играть роли шутов.

Первый фильм Чаплина, выпущенный 2 февраля 1914 г., назывался «Зарабатывая на жизнь». Руководил постановкой ассистент Сешотта, Лерман, который называл себя Генри («Патэ») Лерман — дань уважения французским комикам. В этой труппе Чаплин выглядел настоящим английским джентльменом: высокий серый цилиндр, густые свисающие усы, сюртук, монокль, лаковые ботинки. Он играл роли жуликов, лгунов, к тому же жестоких. Вообще в «Кистоун» он почти всегда играл отрицательные роли.

Чаплин некоторое время колебался в выборе своего «костюма». Он отказался от густых усов и стал носить бородку клинышком. Вскоре он выработал свой окончательный тип: котелок, маленькие усики, слишком большие башмаки, походка уточкой, гибкая камышовая тросточка, очень широкие брюки, жалкий обуженный пиджак, драпый жилет другого цвета.

Почти весь этот костюм заимствовал у Макса Линдера. Вначале Чарли — это Макс без гроша, который комически пытается сохранить свое достоинство. Первыми фильмами Чаплина руководили Генри Лерман, Мак Сеннетт и Мейбл Норман. «Звездой» «Кистоун» был в то время Форд Стерлинг — тип дяди Сэма, с бородкой, угрюмый и грубый. В четвертом фильме — «Между ливнями» — партнером Чаплина был Стерлинг. К этому времени Чаплин уже нашел свой костюм, но ему не хватает еще тросточки и он не знает, куда девать руки; антик он вертит, как палку. В первый раз мы видим здесь его походку, которая впоследствии принесла ему славу. Глядя этот фильм, словно присутствуешь при рождении типа Чарли.

«Настигнутый в кабаре» — первый фильм, поставленный Чаплином (совместно с Мейбл Норман). Здесь уже намечаются некоторые из знаменитых впоследствии тем Чаплина. Вначале Чарли — гарсон в какой-то трущобе, на фоне которой выделяется прекрасный образ разочарованной Мишты Дерфи. Затем он, уже безукоризненно элегантный, появляется в шикарном кафе, где выдает себя за гренландского посла и покоряет Мейбл Норман. Тут же он незаметно бьет ногой в зад своего соперника и жадно допивает остатки из бокалов. Потом Чарли, подобно Золушке, возвращается в свое кабаре, где его соперник разоблачает несчастного, которого выдает передник гарсона. Все кончается потасовкой, где оружием служат торты с кремом.

В фирме «Кистоун», в которой Чаплин провел целый год, он снимался в тридцати пяти фильмах длиной один-два ролика каждый. «Прерванный

роман Тилли» был приспособленной Максом Сепнеттом для экрана опереткой, в которой играли Чаплин и Мэри Дресслер.

У Мака Сепнетта Чаплин прошел необходимую для актера школу «комедии масок». Каждый из окружавших его актеров имел совершенно определенное амплуа. Роско Арбекл — добродушный толстяк, вспыльчивый и неловкий; Мейбл Норман — хорошенькая фантазерка, полная веселья, с несколько преувеличенными эмоциями, всегда готовая на любую шалость; Мак Суэйи — грубиян; Форд Стерлинг — одержимый; Честер Конклин — проныра. Каждый тип четко охарактеризован костюмом и гримом, как это было принято раньше для полишинелей, арлекинов и пьеро.

В этой труппе царили импровизация, свобода, веселье и молодость — качества, которые и сегодня еще составляют мелодражаемое очарование старых фильмов «Кистоун». Искусство и поэзия рождались в них не в процессе длительного обдумывания, а внезапно, экспромтом, как неожиданная острая шутка.

Эти методы в течение нескольких месяцев создали из двадцатипятилетнего Чаплина знаменитого актера, и Америка жадно кидалась на фильмы с участием этого симпатичного человека с маленькими усиками. Война задержала знакомство с ним Западной Европы, но американские дельцы поняли, что «Кистоун» открыл в нем золотую жилу.

Агонизирующий трест переманил эту «звезду» от «Независимых»: Андерсон, который одновременно был и знаменитым «ковбоем» Броучо Билли, предложил Чаплину в десять раз большую оплату в неделю только за один фильм в месяц. В 1915 г. Чаплин поступил в «Эссейей» в качестве актера, сценариста и постановщика. Этот ангажемент совпал с поворотом в судьбе американского кино. Его дата является одновременно и датой «Рождения нации».

## Глава XIII

### АМЕРИКАНСКОЕ КИНО ВЫХОДИТ НА ПЕРВОЕ МЕСТО

Война 1914 г. вызвала упадок европейского кино и утверждение господства американского. В кино, как и в области промышленности и финансов, война только ускорила процесс, который уже предугадывали дальновидные люди.

Кино — это отрасль промышленности, но также, и прежде всего, искусство, развитие которого определяется культурой страны и интересом к нему со стороны публики. Массового производства скрипок и саксофонов, бумаги и ротационных машин, холста и красок в тюбиках еще недостаточно для создания передовой музыки, литературы, живописи. Конечно, роль этих технических средств художественной выразительности нельзя недооценивать, но они не имеют столь решающего значения, как экономические и социальные факторы.

В промышленно-развитой стране с крупными центрами, население которых располагает в какой-то мере досугом и свободными средствами, сеть кинозалов разветвляется быстрее и шире, чем в стране аграрной, с населением, рассеянным на больших пространствах и получающим за длинный рабочий день мизерную плату.

Страна, обладающая многочисленной, любящей кино аудиторией, рано или поздно создаст с в о е кино, более или менее значительное и в коммерческом и в художественном отношении. Но было бы ошибкой механически распространять на всех это положение. Дания и Швеция создавали высокохудожественные произведения уже в то время, когда кинопродукция стран с развитой промышленностью, таких, как Англия и Германия, оставалась еще незначительной как по качеству, так и по количеству.

В странах, не обладающих большой национальной аудиторией, кинопромышленность не имеет прочной основы — достаточной сети кинозалов, т. е. э к с п л у а т а ц и о н н о й б а з ы; в таких странах кино может уже скоро прийти в упадок. Начиная с 1911 г. кривая европейской кинопродукции неизменно падала. Кривая итальянского кино делала бешеные

зигзаги; кривая французского начиная с 1912 г. становилась почти прямой, тогда как кривая американской кинопродукции неизменно поднималась. Однако качество американских фильмов оставалось посредственным: здесь сказывались медленное развитие киноискусства в первом десятилетии и борьба, происходившая внутри самого американского кино.

Широко развивающаяся эксплуатация (прокат) по своей структуре («никель-одеоны» армарочного типа) не соответствовала прогрессу производства. Условия эксплуатации, как известно, всегда оказывают влияние на качество продукции; только после превращения «никель-одеонов» в роскошные и дорогие кинотеатры кинопродукция смогла претендовать на роль искусства. В Америке это превращение началось шестью годами позже, чем в Европе, но зато оно совершалось рекордными темпами и открывало перед «Независимыми», связанными со своей «цепью» кинозалов, неограниченные возможности. В свою очередь европейские продюсеры зависели от Америки: «Камо грядеши?» финансировался чикагским прокатчиком; Патэ продавал в США в двадцать раз больше фильмов, чем во все остальные страны.

Существование в течение нескольких лет «никель-одеонов» и театров подготовило появление серийных фильмов. В общедоступных кинозалах уже пошло в обычай давать большие фильмы частями.

Особенно отличался от фильмов, состоящих из эпизодов (например, «Ника Картера» Жассе или «Фантомаса» Фейада), американский серийный фильм, сочетавший все черты романа-фельетона.

В 1913 г. «Чикаго Трибюн», старая газета Мак-Кормиков, королей земледельческих машин, начала беспощадную войну с наглой и любящей всякие сенсации ежедневной газетой «Чикаго Америкен», основанной магнатом прессы У. Р. Херстом, прототипом «гражданина Кейна» \*. В Чикаго так часто вслыхивали настоящие сражения между соперничающими бандами Херста и Мак-Кормиков, что противники даже создали постоянную моторизованную медслужбу. В то же время не пренебрегали они и новой техникой. Мак-Кормики, по проекту некоего Кенигсберга, начали печатать фельетоны, которые тотчас же экранизировались и которые уже в конце недели можно было видеть в форме фильма в ближайшем кино, за углом. Этим путем они обеспечивали клиентуру для тех самых «никель-одеонов», безнравственность которых они осуждали всего пять лет назад.

29 декабря 1913 г. сто кинотеатров Чикаго демонстрировали первый эпизод «Похождений Кетри» по фельетону газеты «Трибюн», тираж которой после этого в течение одной недели возрос на 15%. Тридцатью тремя днями позже Херст ответил на этот фильм «Зелига» фильмом «Эдисона» («Долли из Дейли»). И все остальные американские газеты последовали их примеру.

Вскоре появились и шедевры нового жанра — серийные фильмы. Знаменитая «Тайна миллиона долларов» представляла собой причудливое сочетание Мак-Кормик — Тангейзер. Тридцать три эпизода этого фильма,

\* Герой фильма Орсона Уэллеса, 1941 г. — Прим. ред.

стоявшие 125 тысяч долларов, принесли доход в десять раз больший. Успех этого фильма (с Флоренс Лабатт и прославившимся впоследствии как режиссер Джеймсом Крюзом) вскоре затмил успех серийного фильма Херста — Патэ «Опасные приключения Полины» и постановке французца Луи Ганье, с красавицей Пирл Уайт в главной роли. Это был триумф, за которым сразу же последовало еще несколько серий: «Скрюченная рука», «Маска с белыми зубами» и др.

Патэ создал успех этому жанру и по другую сторону Атлантики. Опубликование Пьером Декурсьеием в 1915 г. в газете «Матэн» фельетона «Похождения Элен» — двенадцати эпизодов, сделанных в подражание «Опасным приключениям Полины» и «Скрюченной руке», — имело колоссальный успех. Юноши, ожидавшие призыва в армию, сделали Пирл Уайт своим божком; эта блондинка волновала их воображение своей экзотичностью, своим ярким и новым своеобразием. В то время передовые писатели, за исключением Аполлинера и Макса Жакоба, еще отворачивались с презрением от кино, но в 1916 г. молодые поэты Жак Ваше, Андре Бретон, Луи Арагон стали уже фанатичными приверженцами серийных фильмов.

«В кино, — писал впоследствии Луи Арагон в своей «Лице, или Панораме», — события жизни сменяются с особой быстротой, и Пирл Уайт действует не по велениям своего сознания, а из чисто спортивных побуждений. Она действует только для того, чтобы действовать... Грабитель в сотый раз похищает у нее бриллианты. Пирл вырывает у него драгоценности под дулом направленного на нее револьвера, затем вскакивает в каб, но это — ловушка. Пирл бросают в подземелье. Грабитель пытается проникнуть к ней. Захваченный врасплох Журналистом, он бежит по крышам. Журналист преследует его, но терит из виду. Потом он случайно встречает в китайском квартале того Кривого, который уже играл какую-то таинственную роль в предыдущих эпизодах. По следам Кривого Журналист проникает в подземелье, где томится Пирл. Он ее освобождает. Но, преследуемый в свою очередь Злодеем, который все время от него ускользал, Журналист невольно наводит Грабителя на верный след. Взорвав здание при помощи новейшего взрывчатого вещества, Журналист наконец находит красавицу: она в бесчувственном состоянии, связана, а драгоценный алмаз похищен его хитрым соперником.

Здесь хватает времени лишь для поступков. А поступки могут взволновать нас только своей необычностью. Кому придет в голову анализировать эти поступки? Вот зрелище в стиле нашего века».

Но если дадансты видели в «Похождениях Элен» эпопею «непроизвольных действий», то Луи Деллюк воспевал здесь «темперамент героини, ее жизненную энергию, блеск, изыщество, грацию, мужество, удачливость... Пирл Уайт, умеющая все делать, и делать так хорошо, приводила зрителей в восторг... Когда выходишь на улицу после этих фильмов, хочется водить автомобили и самолеты, ездить верхом, стрелять так, как стрелял Сокольный Глаз, танцевать, кататься на скотинг-ринге, плавать, нырять, делать все, все, все, и это желание непреодолимо...»

Так, Перл Вит (как часто у нас произносили это имя) стала для старой

Европы таким же воплощением красоты, здоровья, активности, молодости, таким же символом всех совершенств, каким вскоре стал Дуглас Фербенкс.

Мода на серийные фильмы с ковбоями и пистолетами в продолжение многих лет увлекла Америку. Таковы фильмы «Похитители женщин», «Тигры Сьерры» и «Мастер тайны», где действовал Гарри Гудини, преследуемый стальным роботом.

Иногда, оставляя фантастический мир кукурузных клановцев в капюшонах, миллиардеров и китайских заговорщиков, серийный фильм обращался к социальным темам. Такова выпущенная в 1915 г. фирмой «Юниверсал» любовная серия «Когти», в которой Карл Леммле, еще не остывший после жестокой борьбы с фирмой «Эдисон», разоблачал последовательно вымогателей-домовладельцев, монополистов-пароходчиков, спекулянтов молочными продуктами, пушечных королей, мошеннические страховые компании, дилеров финансового мира, коммерсантов медицины. За наивной напыщенностью текста этого сценария обнаруживается благородное донкихотство известных фильмов Гриффита.

Фильм с эпизодами пришел в США из Франции. Влияние Дании сказалось в постановке в Америке фильмов, посвященных теме чувственности и любви: «Торговля душами» Джорджа Лоан Текера. Это (в шести эпизодах) подражание «Торговле живым товаром» (фирмы «Нордиск»), пользовавшейся длительным успехом в Дании, дало (при стоимости 5700 долларов) за 24 недели доход в полмиллиона долларов. Таких подражаний было много («Порченые» по Брие). Американское кино, развил сексуальную тему, скоро вышло из стадии своего детства, Уильям Фокс послал в Копенгаген своего главного режиссера Эдвардса, чтобы сманить из «Нордиска» некоторых «кинозвезд». Однако объявление войны помешало Эдвардсу осуществить этот проект, и ему пришлось удовольствоваться американскими эрзацами. Памятного успеха он добился в фильме «Жил некогда шут» Френка Поуэлла, перешедшего к нему из фирм «Байограф» и «Патэ»; роль героини исполняла Теда Бара.

Роковая женщина, красивая и порочная, тиранническая и обаятельная, модернизированная Нана (из романа Золя), — эта «вамп» в исполнении Теда Бара имела огромный успех. Ее многочисленные подражательницы принесли с собой в Голливуд душную оранжерейную атмосферу датского кино. Влияния итальянское, французское и датское оригинально сочетались в творчестве режиссера, плодовитого, практичного и к тому же очень талантливое; это был Сесиль Б. де Милль.

Джесси Ласки, в прошлом саксофонист, позднее директор небольшого кабаре, ставший затем продюсером вместе со своим шурином Самуэлем Голдфиншем (впоследствии он называл себя Голдвингом), использовал свой капитал в 25 тысяч долларов на приобретение права на экранизацию имевшей большой успех пьесы «Муж индианки» и на приглашение для участия в картине известного актера Дестина Фарлума. Уже само название пьесы и имя «кинозвезды» позволили им удвоить свой капитал. Право на первый прокат своего фильма они продали еще прежде, чем сняли первый метр ленты.

Ласки нанял за 200 долларов заброшенный сарай в Голливуде и переделал его в студию, а постановку поручил Сесилью Б. де Миллю, брату одного из своих компаньонов. После великолепного дебюта фирма уже шла от успеха к успеху. Сесиль Б. де Милль ставил ежемесячно по большому фильму, используя здесь весь свой опыт театрального драматурга. Сюжеты и актеров он брал из театра; у Гриффита он заимствовал крупный план и методы режиссерской разработки. Вместе с тем он весьма выразительно и тонко использовал возможности искусственного освещения. Именно этот особый кинематографический язык резко отличал его новый «художественный фильм» от произведений Ле Баржи и других. «Вероломство» (1915), фильм де Милля, прошел в США почти незамеченным, но во Франции он был объявлен шедевром. По мнению Леона Муссиака (1925), единственная дата, которая заслуживает быть отмеченной в истории кино с 1895 г., со дня появления «Выхода с завода» Люмьера, — это дата появления «Вероломства».

Публика бульваров, лишенная театра, обрадовалась появлению в кино драмы, достойной пера Бернштейна или Кистемекора. Дама из общества, получив от некоего японца солидную сумму денег, отказалась, однако, принадлежать ему и за это была заклеяна раскаленным железом. Делюк назвал «Вероломство» «Тбской» киноискусства, а европейские кинокритики восхищались в нем систематическим применением крупного плана и светотени, монтажом (заслуга Гектора Терibuля) и строгим стилем игры. Однако теперь, по прошествии тридцати лет, выкатывание глаз, нахмуривание бровей Японцем и пр. представляется нам уже чем-то наивным, почти комическим. Что же касается строгости игры, то это вещь вообще относительная. Сегодня нам уже кажется, что Сессю Хайкава чересчур подчеркивал игру лица и свои жесты, приближаясь к итальянскому декадансу.

«Камо грядеши?» и «Кабиря» привил американцам вкус к большим постановкам, и Сесиль Б. де Милль сразу же стал специализироваться в этом жанре. То же влияние латинских стран побудило Гриффита начать работу над «Юдифью из Бетулии», а затем над «Рождением нации» — ключевым фильмом американского кино.

Сценарий этого фильма из эпохи борьбы Севера и Юга был построен Френком Вудом и Гриффитом на основе очень плохого романа священника Томаса Диксона «Человек клана», прославлявшего американскую расистскую организацию ку-клукс-клан. Фильм этот, стоивший свыше 100 тысяч долларов, был снят за девять недель. Важное место в нем занимали видовые кадры, сделанные в окрестностях Голливуда. Роли главных героев исполнили артисты старой труппы «Байографа» — Мэй Марш, Лириан Гиш, Генри Уолтхол, Роберт Харрон, наряду с которыми выступали и антеры, в дальнейшем сделавшие блестящую карьеру, — Бесси Лов, Юджин Пеллетт, Доналд Крипп, Сэм де Грасс, Рауль Уолш и др. Оператором был неутомимый Билли Бицер. При съемке фильма была мобилизована целая армия статистов для воспроизведения «звезда» картины — битвы под Питерсбургом, описание которой в романе занимало всего лишь полстраницы. Пятнадцать сот «шланов» фильма «Рождение нации», тщательно смонтированные под

руководством Гриффита, составил фильм в 12 катушек; просмотр этого фильма длился почти три часа. По европейскому обычаю была заказана композитору Брейлю специальная музыкальная партитура \*. Кроме битвы под Питерсбургом, наиболее сенсационными кусками фильма были точно восстановленная по документам сцена убийства президента Линкольна, сцены заседаний Черного парламента, убийства белой женщины похотливым негром в спасения ку-клукс-кланом в последнюю минуту невинной семьи Камеронов.

Демонстрация этого фильма ознаменовалась бурными инцидентами. Чарльз Эллиот из Гарвардского университета, О. Дж. Виллард и Фрэнсис Хэккет в либеральных журналах «Нэйшн» и «Нью Рипаблик» выступили с горячим протестом против этой картины, а «Ассоциация борьбы за права цветных народов» призывала население выйти на улицу и бойкотировать «эту преднамеренную попытку изобразить 10 миллионов американских граждан хищными зверями». Во многих городах первые представления фильма вызвали бурные столкновения. Были ранены и даже убиты.

«Рождение нации» представляет собой такую откровенную проповедь расизма, перед которой совершенно меркнет модный роман «Унесенные ветром». Негры здесь либо безответные рабы, либо закоренелые злодеи, охваченные необузданной страстью к грабежам, насилиям над женщинами и убийствам. Республканец, друг черных, изображается здесь как предатель родины, коллаборационист. Наоборот, ку-клукс-клан, этот прямой предшественник кровавых эсэсовцев, предстает перед нами в фильме как героическая армия подлинных, честных американцев. Однако можно ли на основании этой постановки считать Гриффита, который родился в семье, разорившейся во время войны Севера против Юга, фашистом? Это значило бы очень упростить вопрос. Правда, его расизм кожанина, усиленный настроениями, сильно распространенными в США, чужд латинским стравам, в которых Французская революция значительно способствовала уничтожению расовых предрассудков, но в то же время Гриффит ненавидит угнетенно, когда белые угнетают белых; за пределами негритянского вопроса он — человек гуманный, горячий сторонник прогресса, искренний идеалист. Но, осуждая промышленную цивилизацию с ее эксплуатацией, он противопоставляет ей идилический, «патриархальный» строй и рабовладельчество — противоречия, вообще свойственные партии демократов и последовательно отразившиеся в деятельности Франклина Рузвельта и Гарри Трумэна.

Бурная полемика, вызванная «Рождением нации», способствовала коммерческому успеху этого фильма. Общее число зрителей достигло ста миллионов человек, фильм не сходил с экрана целых пятнадцать лет, демонстрировался последовательно сорок четыре недели в «Либерти» в Нью-Йорке, 35 недель в Чикаго, 22 — в Лос-Анжелосе. В течение девяти месяцев он был показан 6266 раз в Нью-Йорке. Доходы фирмы были огромны. Секретарь Гриффита Дж. Д. Барри, который вложил в это дело 700 дол-

\* См. Д и д г р е в, Искусство кино, перевод с авт., Москва, 1956, стр. 144.

ларов, получил в 20 раз больше. Эйткен из «Мючюзда» удесятерил свой первоначальный вклад в 25 тысяч долларов. Гриффит, вложивший в этот фильм все свои сбережения и свое жалование, заработал в течение года более миллиона; этот миллион, притом, был скоро поглощен «Нетерпимостью». В общей сложности «Рождение нации» дало 20 миллионов долларов чистой прибыли — рекорд, который не побит еще до сих пор (те 34 миллиона долларов, которые принес другой «южный» фильм, «Унесенные ветром», были уже долларами, обесцененными в результате девальвации).

Этот фильм Гриффита, демонстрировавшийся в дорожных кинотеатрах («два доллара за место»), весьма убедительно показал, что в США есть публика, готовая покрыть весьма большие производственные расходы. Он революционизировал американское кино в деловом отношении, позволяя Голливуду ставить отныне еще более дорогие и роскошные фильмы, чем итальянские. Так было положено начало «сверхпостановкам» и баснословным гонорарам.

В художественном отношении значение «Рождения нации» также весьма велико, хотя ему и следует предпочесть гениальную — и безумную — «Нетерпимость».

Сценарий «Рождения нации» отличался прозрачностью стиля и композиции, имел четкий ритм; напряженность действия нарастала от кадра к кадру. Самые замечательные эпизоды фильма — битва под Питерсбургом и самоубийство Флоры Камерон.

«Битва под Питерсбургом» может служить образцом постановки массовых сцен и их размаха. Начинается она с кадра семьи, укрывающейся за каким-то холмом, который показан в круглом каше. По моде того времени, теперь уже совсем забытой, Гриффит широко применял каше, чтобы разбить монотонную прямоугольность экрана, слишком напоминающую обрамление театральной сцены. Затем каше перемещается по направлению к долине, и мы видим армию, идущую правильным строем к месту битвы. Дальше действие развивается — по гриффитовскому правилу быть вездесущим — в трех различных местах: в Атланте, охваченной пламенем, в комнате, где семья Камеронов с тревогой слушает доносящийся гул битвы, и на поле битвы, где Маленький полковник (Генри Б. Уолтхол) отчаянно дерется с неприятелем.

Гриффит с поразительным искусством чередует очень отдаленные (движение армий) и очень близкие (рука, которая бережливо отсчитывает жареные зерна, последние продовольственные запасы южан) планы. Нередко кадры приобретают силу подлинно эпическую: Маленький полковник, водружающий знамя в жерло вражеской пушки, или развертывание армий на фоне почти скрытого дымом пейзажа. Но в этой ожесточенной схватке мы никогда не теряем из виду героя, следим за его судьбой. Гриффит идет здесь не столько за Стендалем (с поразительным мастерством воспроизводящим битву при Ватерлоо), сколько за «Войной и миром» Толстого или, в еще большей мере, за Виктором Гюго в «Отверженных». Однако психология гриффитовских героев очерчена еще очень поверхностно.

В сценах с Флорой Камерон перед нами выступают три фигуры: негр,

молодая девушка (Мэй Марш) и ее брат, Маленький полковник, который тщетно пытается ее спасти. Една эта наивная девушка, с веселой беспечно-стью покинувшая родительский дом, входит в лес, как поразительные кадры Билли Билера уже вызывают в нас предчувствие надвигающейся драмы: трепетный свет почти не пробивается сквозь чашу леса, заваленную мертвыми ветвями и скелетами деревьев. Вот приближается негр, девушка убегает, начинается погоня. Местность становится все более и более дикой. Перед зрителем громадишься друг на друга скалы, романтические пропасти. Ветви деревьев мешают бегству Мэй Марш, и вот она падает в пропасть. Над ее трупом Маленький полковник клянется во имя священной земли основать ку-клуке-клан.

Но даже тогда, когда расистские страсти ослепляют Гриффита, зритель не может не поразиться красотой пейзажа, предельным мастерством монтажа. Эти кадры становятся все ярче в финале фильма, где белые кавалькады клана чередуются со страданиями Камерона, окруженного армией негров. К финалу эти образы выступают в порядке, который отныне становится уже классическим: одинокая хижина в долине — в очень отдаленном плане; затем более близкий план пейзажа и общий вид внутренней обстановки дома; далее американские планы различных героев и, наконец, вещи в самых крупных планах. Этот ставший классическим метод — последовательное увеличение людей и вещей — напоминает приемы некоторых романистов XIX века. Гриффит ответил некогда руководителям фирмы «Байограф», напуганным смелостью его приемов, столь далеких от обычных театральностей: «Диккенс применял те же приемы, какими пользуюсь теперь я; это рассказ в картинах, и в этом вся разница».

В «Рождении нации» драматическое действие всегда находится в полном соответствии с природной обстановкой и конструкциями (шодчас довольно примитивными) студии. И именно это сочетание творений человека с пейзажем, искусства с природой способствовало развитию мастерства художников, что нашло свое отражение прежде всего в шведских фильмах. Однако прекрасные кадры этого фильма не искупают безобразия финальной сцены (данной в цвете), изображающей Молоха пойки, пожирającego свои жертвы. Дурной вкусе Гриффита раскрывается здесь перед нами со всей грубостью. Есть у этого талантливого самоучки какая-то незрелость, которая часто смущает европейцев, особенно в тех случаях, когда фильм не служит какой-нибудь благородной цели.

Если в Америке «Рождение нации» сразу же нашло отклик у зрителя, то в других странах он был уже значительно меньшим. Во Франции цензура вообще сочла неуместным демонстрацию этого расистского фильма в то время, когда на фронте находились французские колонпальные войска. Мы увидели его с опозданием на семь лет, уже после сотни фильмов, повторявших, часто в очень вульгарной форме, этот образец. Только спустя некоторое время Европа смогла осознать, что 8 февраля 1915 года — дата первого представления «Рождения нации» — знаменовало начало мирового господства Голливуда и, по крайней мере на несколько лет, его художественное превосходство.

## Глава XIV

### ТОМАС ИНС, ДЭВИД ГРИФФИТ, ЧАРЛИ ЧАПЛИН У ВЕРШИН ИХ ТВОРЧЕСТВА

(Америка, 1916—1918)

После успеха «Рождения папья» самая молодая отрасль американской промышленности — кино — полностью осознала свою силу. Недавние тряпичники, ярмарочные торговцы, старьевщики прочно обосновались в Уолл-стрите. Банкиры уже не решались высмеивать иностранное произношение и чудачества этих новых дельцов, которые, как оказалось, умеют «делать деньги». Трест исчез; вместо него создавались новые грандиозные объединения. «Нарамаунт» объединил 5000 кинотеатров, «Ферст Нэшнл» — почти столько же. Параллельно за пределами «Мютюэл» возникло громадное объединение по производству фильмов «Трайэнгл», финансируемое банком Кун-Леб и, как говорили, «Стандарт Ойл» Рокфеллера. Эта компания решила специализироваться на сверхграндиозных постановках, рассчитанных на дорогие театры — «два доллара за кресло». Эйткен, душа этой организации, доверял ее судьбы режиссерам.

Дэвид Уорк Гриффит, Томас Гарпер Инс и Мак Сеппетт образовывали три вершины этого треугольника; в свою очередь они опирались, хотя и менее надежно, на таких известных актеров, как Луиза Глаум, Бесси Барнскайл, Дестин Фарнум, Уильям Шекспир Харт и Дуглас Фербенкс. Последнему было тогда не более тридцати лет. Он покорял публику виртуозным исполнением всякого рода гимнастических трюков, неиссякаемым оптимизмом и пленительной улыбкой. В глазах всего мира он являлся подлинным воплощением мужественной и победоносной молодой Америки. Он был более чем просто актер; он создал тип, почти столь же яркий и популярный, как и Чаплин; его пытались увековечить во время второй мировой войны Дуглас Фербенкс младший и Эррол Флиш. Дуглас старший, современный герой, по выражению Лоона Муссленака, «спортсмен, думает быстро, действует быстро, поражает хладнокровием, здоровьем, хорошим настроением, смелостью, инстинктом, внутренней свободой и силой».

Фербенкс стал бы докучливой рекламной фигурой, если бы не его ирония. Его первые сценаристы — чета Анита Лоос и Джон Эмерсон — на от-

казывали себе в удовольствии высмеивать пороки и смешные стороны американской жизни. Вначале Дуглас был чем-то вроде барона де Крака. Затем он стал серьезнее и уже избегал всякого фатовства. Гриффит способствовал созданию этого актера. Он был продюсером двенадцати первых фильмов Фербенкса и написал для него сценарий «Игненок»\*, который и выдвинул Фербенкса.

Мэри Пикфорд, ставшая позднее женой Фербенкса, воплощала тогда в глазах американцев идеал женщины. С белокурыми локонами, золотящимися на свету, в изысканных или простых туалетах, с круглым личиком фаянсовой куколки, это несколько поэтическое создание, сформировавшееся отчасти под влиянием Гриффита, было в то же время исключительно деловой женщиной. С 20 долларов в неделю (ее оплата в «Байографе» в 1909 г.) она перешла на 1000 долларов у Цукора, который, удвоив вскоре ей жалованье, гарантировал, кроме того, 104 тысячи долларов на ближайшие два года. Не удовлетворенная этим, она вступила в переговоры с фирмой «Мючюзл», и Цукор, желая сохранить для себя эти белокурые золотые коши, гарантировал ей минимум в один миллион долларов на следующие два года. Этот гонорар был «потопком» и для Голливуда. Сегодняшние «звезды» получают меньше.

Огромные средства вкладывались также и в постановку фильмов. Томас Нис выпустил летом 1916 г. пацифистский фильм «Цивилизация», который должен был поддержать кандидатуру Вильсона на пост президента. Уильям Фокс поставил роскошную «Кармен» с Тедой Бара. Конкурируя с ним, Сесиль Б. де Милль поставил другую «Кармен» с Джеральдиной Фаррар\*\*, потом «Женщину Жанну» — в защиту дела союзников. Военные фильмы следовали за фильмами пацифистскими: «Воспые невесты» Герберта Бронона, «Боевой клич мира» Дж. Стюарта Блектона (который вспомнил вдруг, что он по происхождению англичанин) и десять других интервенционистских фильмов. После «Нетерпимости» Гриффит снимает — частично на французском фронте — несколько пропагандистских шовинистических фильмов («Сердца мира» и др.). Фильм «Сердца мира» сразу выдвинул в число знаменитостей Эриха фон Штрогейма, создавшего в нем исключительный образ немецкого офицера-негодяя.

Однако Европе надоела всевозможная пропаганда. Она увлекалась теперь американскими «ковбойскими» фильмами и экзотикой Дальнего Запада, объявив Томаса Гарцера Ниса гением.

Этот продюсер, заявлявший, что его интересуют только деньги, ставивший, как говорили, фильмы по приказу свыше, оказался — довольно парадоксальным образом — первооткрывателем искусства кино для эстетов Европы, которой Гриффит был неизвестен. Нис оказал решающее влияние на фильмы новой французской и шведской школ, а также и на первые советские фильмы. Просматривая сейчас в фильмотеках фильмов Ниса, трудно догадаться, в чем заключались причины этого необыкновенного энтузиазма.

\* «Игненок» — фильм, поставленный Уильямом Кристи Кеббеном, который вместе с Альяном Дуэном был режиссером первых фильмов с Фербенксом.

\*\* Джеральдина Фаррар — известная оперная певица. — *Прим. ред.*

Приведем слова Луи Деллюка после просмотра совершенно забытого ныне фильма «Сестра шести» \*:

«Этот фильм представляет собой самое поразительное из того, что создано до сих пор киноискусство. Величественное, поэтическое зрелище... оно являет непрерывную и чудесную игру, по игре естественную, всегда соответствующую действительности, не злоупотребляющую рембрандовской светотенью.

Посмотрите... эти крупные планы как будто написаны Гойей, Бенаром. Их общее движение стремительно, коротко, оно захватывает нас, заставляет бешено биться сердце. Сумасшедшая скачка галопом по озаренным дорогам, в лирической дымке пыли, среди буйной и дикой зелени, под ветром, под солнцем заставляет нас кричать от восторга.

Все фильмы Томаса Инса уже приучили нас к его приемам, его гению... И все же зритель фильма «Сестра шести» чувствует себя потрясенным силой искренности поэта, мыслителя, человека... Он действительно творит, и его фильм — как симфония, как холст, как книга, как статуя — есть истинное творение, а не какая-нибудь историйка; это творение мастера... Это мировой поэт. Томас Гарпер Инс — вождь киноискусства».

Но если Инс — «мировой поэт», то, как говорит Деллюк, он напоминает скорее Гомера, чем Эсхила, поскольку творчество Инса следовало народной традиции.

Инс родился в 1880 г. в актерской семье. Начав играть на сцене с самого детства, он в течение многих лет оставался безвестным бродячим комедиантом, работал иногда, чтобы добыть средства к жизни, лакеем в ресторане. Актриса Алиса Кершоу, его жена, служила одно время в труппе «Байограф», где Инс тоже получал иногда роли в фильмах Гриффита, до того как начал ставить фильмы для Мэри Пикфорд. Затем Инс оставил Леммле и перешел к Кесселю и Бауману. На их средства он нанял труппу бродячего цирка со всеми ее актерами и лошадьми и основал филиал компании «Мючюал» — «Визон 101».

Инс в своих первых фильмах был и премьером, и сценаристом, и постановщиком. Он сам монтировал эти ленты по 300 метров, которые почти целиком снимал на натуре. Война Севера и Юга и «ковбойские» фильмы вскоре стали его специальностью. В этом его вдохновляли Том Микс и Брончо Билли, а также лубочные книжки, цирковые программы, олеографии и популярные театральные пьесы из истории американских пионеров. Но, не ограничиваясь фольклором, он вводил в эти фильмы и эпизоды из народной жизни, современной или прошлой, на недавно завоеванных территориях.

Этот бывший актер показал себя замечательным организатором. Он научился управлять большими группами всадников, массами статистов, снимать крупные боевые схватки и кулачные бои. В одном из тех немно-

\* «Сестра шести» (в советском прокате «Их было семеро») — фильм, поставленный в студии по сценарию Д. У. Гриффита. Инс не имеет к этой постановке никакого отношения. Автор вслед за Мусселином, Вешем и др. повторяет здесь ошибку Деллюка. — *Прим. ред.*

гих довоенных фильмов Инса, которые сохранились до нашего времени («Когда возвратится генерал Ли» — фильм, поставленный за два года до «Рождения нации»), он проявил в военных сценах большое мастерство, пожалуй, более высокое, чем в то время Гриффит. Менее удачлив был Инс в подборе актеров и в руководстве их работой. «Бизон 101», как и «Байограф», не стал памятником «звезде», и все же Инс сделал несколько важных открытий. Так, он открыл прославившегося впоследствии Уильяма Серрей Харта. Этот «человек с ясными глазами»\* по своему чувству трагического, по своей чистоте и несколько гугенотской строгости намного превосшел классических ковбоев с их вульгарной динамикой. У Инса в «Тайфуне» (1914) дебютировал и Сесью Хайакава.

Инс оставался в большей мере американцем, чем Гриффит, в творчестве которого уже можно было обнаружить влияние французской, английской, итальянской, скандинавской, а потом и немецкой школ. Этот бард Дальнего Запада к тому времени, когда создание «Трайэнгл» принесло ему славу, фактически уже оставил режиссуру. Он поручал постановку своих фильмов, включая и «Цивилизацию», сформированной им же группе молодых режиссеров, и в первую очередь Реджиналду Баркеру. В частности, он не принимал никакого участия в режиссуре знаменитых фильмов «Трайэнгл», которые ему приписывали реклама того времени и французские заголовки, привлекавшие всеобщее внимание: «Кармен из Клондайка», «Арси», «Те, кто платит», «Роуден — голубая метка», «Дивиденды» и др.

Из всего сказанного вовсе не следует, что Инс был мифом, невольно созданным Деллюком и потом уже детально разработанным второсортными «историками» кино. Инс, несомненно, принимал участие в появлении новых фильмов, притом не только на «ковбойские» темы, но и на народные сюжеты, ставшие вскоре классическими: ковбой на страже справедливости; поселок, через который пронесется в тучах пыли кавалькада; невинная девушка, преследуемая негодяями; салун; покер, когда револьверы стреляют сами собой; неистовые схватки между барахтающимися в пыли и грязи, одетыми в лохмотья соперниками.

Большую часть сценариев для фильмов этой серии поставлял Томасу Инсу неистовый Джон Гардиер Салливан, в прошлом журналист, теперь сценарист Голливуда. Однако Инс всегда сам делал режиссерскую разработку (что было новостью в ту пору).

Не прочитав за всю жизнь ни одной книги, чем похвалялся он сам, Инс в то же время был едва ли не первым человеком в Америке, который ввел в обычай письменную разработку всего плана постановки, кадра за кадром, и давал актерам самые подробные указания. Закончив эту работу, он передавал управление постановкой своим ассистентам с категорическим предписанием строго следовать его письменной инструкции. Но окончанием съемки Инс снова превращался в руководителя всего дела и лично наблюдал за монтажом. Кино имело тогда мало технических работников, почему

\* «Человек с ясными глазами» — французское прокатное название фильма Харта «Роуден — голубая метка» (1918). — *Прим. ред.*

и роль Инса была гораздо более значительной, чем роль современных продюсеров: он руководил (если не выполнял сам) каждой картиной. Этот человек, отрицавший существование особого языка кино, был не только предтечей всех современных американских постановщиков в смысле организационном, но в то же время — и почти против воли — и большим лирическим поэтом. Его творчество пронизано чувством трагического, горячим влечением к эпическим формам борьбы и к победе, ярким восприятием действительности со всеми ее бурями и шквалами.

Но этот человек, не обладавший достаточной культурой, тотчас же терял почву под ногами, как только отходил от своего Дальнего Запада. Когда Уильям С. Харт по его указаниям надевает вместо клетчатой рубашки смокинг, действие сразу же замирает («Железнодорожные волки»). При переходе же к международным темам («Цивилизация», «Д'Артаньян», «Да здравствует Франция!» и др.) он всегда терпит почти полное поражение. Правда, здесь есть одно исключение: «Итальянец» — потрясающая по силе картина из жизни эмигрантов в Нью-Йорке. «Трайэнгл», который был апогеем творческой жизни Томаса Инса, открыл прекрасного молодого актера, тонко чувствующего, горячего и благородного, — Чарльза Рен. Позднее Голливуд в ходе своего развития уже оставил позади Инса с его средствами и методами «инстинктивной режиссуры». Но достигении пятидесятилетнего возраста Инс не поставил уже ничего значительного. Умер он в 1924 г.

Но, что бы ни говорил Деллюк, Гриффит «пошел дальше, чем Томас Инс» (Л. Муссинак), и был поистине п е р в ы м и р о с л а в л е н н ы м и м о н е м в к и н о. «Нетерпимость» была вершиной его творчества и всего американского киноискусства.

Для этого фильма Гриффит использовал весь кредит, приобретенный им после успеха «Рождения нации». Он нанял целую армию статистов и актеров, построил гигантские декорации. Самая большая из них, вавилонский дворец, имела по краям башни высотой 70 метров и глубину 1600 метров. В сцене «Пир Валтасара» этот дворец заполнили четыре тысячи статистов, так что Блицеру из-за огромных размеров картины пришлось делать свои снимки с привязанного воздушного шара. По словам Гриффита, в одной только съемке персидской армии участвовало 16 тысяч человек. Для транспортировки, снабжения и управления этими «большими батальонами», оплата которых достигала суммы 12 тысяч долларов в день, пришлось установить телефонную связь и построить специальную железнодорожную ветку. Вавилонские стены высотой с четырехэтажный дом были не бутафорские, а подлинные, и две колесницы могли на них свободно разъезжаться. За пределами этого дворца Гриффит построил Париж XVI в. и Иерусалим времен Христа. 60 тысяч статистов, рабочих, актеров, плотников, техников и т. д. должны были работать для создания этих сооружений в течение 22 месяцев и 12 дней.

Затраты, естественно, были огромны: 250 тысяч долларов стоил один только «Пир Валтасара», а общая стоимость фильма достигала 2 миллионов долларов. В наше время американские фирмы тратят часто еще большие

сумы на постановки, но доллар сейчас значительно обесценен. Если бы в 1936 г. мы вновь поставили «Нетерпимость», она стоила бы не менее 12 миллионов. Билли Бипер и его ассистент Карл Браун израсходовали 100 тысяч метров киноленки, что соответствует 70 часам проката. Но в ходе монтажа, который продолжался два месяца, метраж «Нетерпимости» был сведен к 14 катушкам; демонстрация фильма продолжалась несколько больше трех часов — почти столько же, что и «Рождение нации».

5 сентября 1916 г. колоссальная реклама возвестила появление на экране этого дорогостоящего фильма. Он начал свою карьеру в театре «Либерти» в Нью-Йорке и не сходил с афиш в течение 22 недель. И все же у широкой публики в Америке и за границей этот фильм почти провалился. Все предпринятое дало дефицит в сумме более миллиона долларов, и Гриффит, который частично финансировал этот фильм, обзавелся покрытым дефицит. В дальнейшем он, как говорят, уже работал только на выплату этого долга. Не хватило денег и на то, чтобы разобрать этот Вавилон из дерева и фанеры, и его руины еще десять лет несколько символически высались над Голливудом.

Это грандиозное произведение было — как говорили десять лет спустя — и в е р е д о в ы м ф и л ь м о м, и в этом-то и заключалась причина его провала. Еще и сегодня «Нетерпимость» разочаровывает искушенного зрителя. Эта «солнечная драма всех эпох человечества» \* состояла из четырех частей: «Падение Вавилона», «Страсти Христовы», «Варфоломеевская ночь» и современная драма «Мать и закон». Никакой связи между этими эпизодами нет, если не говорить о довольно расплывчатой общей теме «борьбы непримиримости с любовью и милосердием» и о лейтмотиве, навеянном Уолтом Уитменом: Лиллан Гиш среди декораций неопределенно мервингского стиля качает колыбель.

Эти четыре эпизода демонстрируются не последовательно, а одновременно. Главным эстетический и драматургический прием, положенный в основу этого фильма, — перекрестный монтаж. В «Рождении нации» Гриффит показывал нам последовательно семью Камерона, негров, осаждавших его дом, и всадников клана, его спасителей. В «Нетерпимости» Гриффит достиг воздусущности камеры и во времени. В противоположность ложноклассическим трагедиям с их тремя единствами он установил правило «трех множеств» — места, времени и действия.

Мои четыре истории чередуются, — заявлял тогда Гриффит. — Вначале — это четыре отдельных, медленных и спокойных течения; затем они постепенно сливаются и быстрота их все возрастает, пока они не сольются в один мощный и бурный поток.

В первых катушках различные эпизоды с еще очень несложной фабулой показываются нам в виде длинных отрывков. Но постепенно действие усложняется, отрывки становятся короче, чередование ускоряется. Демонстрация «Страстей Христовых» занимает не больше времени, чем нужно, чтобы крестный ход обошел вокруг собора. В развязке же каждый из

\* По выражению Гриффита.

эпизодов в их наивысшем напряжении заключает в себе уже очень сложное «множество». В «Варфоломеевской ночи» мы последовательно видим улицы Парижа, по которым проносятся убийцы, внутренности домов, где в подвалах ждут своей участи гугеноты, двор Карла IX. В «Вавилоне» мы переходим от дворца Валтасара к колесницам Кира, к стенам города, к каким-то всадникам, которые спешат предупредить население о нависшей над ним угрозе. В современном эпизоде действие разворачивается параллельно в тюремной камере, где невинно осужденный ожидает смерти, на эшафоте, построившем во дворе тюрьмы, в салон-вагоне губернатора, от которого зависит помилование несчастного, и в автомобиле, мчащемся за последом, чтобы доставить губернатору доказательства совершившейся судебной ошибки. Монтаж комбинярует все эти сцены в непрерывно нарастающем темпе, раздробляя и то же время каждый из эпизодов: колеса персидских колесниц чередуются с колесами локомотива; кровь гугенотов смешивается с кровью обезглавленных вавилонян; пыль современной дороги — с облачком, врывающимся при последних словах Христа. А Лилиян Гиш качает колыбель<sup>\*</sup>. Но такова уж сила Гриффита, что это хаотическое переплетение картин не только не кажется смешным, а, напротив, вызывает восхищение у зрителя.

Каждый из этих эпизодов трактуется, однако, в своем особом стиле.

«Страсти Христовы», сыгранные малоизвестными актерами (за исключением дебютировавших тогда у Гриффита Эриха фон Штрогейма и Бессен Лов), представляют собой сенту простых, живых картин. Медленные церковные темпы этих кадров заставляют нас вспомнить о «Страстях» Пата.

В «Варфоломеевской ночи» Юджин Паллетт играл юношу, влюбленного в Марджори Уилсон, а Джозефина Кроуэл изображала, притом в сильно шаржированном виде, Екатерину Медичи. Этот эпизод, более широко развернутый, чем предыдущий, подавался главным образом в общих планах. По стилю он напоминал картину «Убийство герцога Гиза», причем это сходство заключалось не только в идентичности исторических костюмов.

В «Падении Вавилона» главные роли исполняли Констанция Толмедж, Альфред Пейджет, Элмер Клифтон и Сина Оуэн. Кроме них, в качестве статистов выступали и другие уже известные или с большим будущим актеры: Дуглас Фербенкс, Доналд Крисп, Оуэн Мур, Карол Демпстер, Натали Толмедж, Милдред Гаррис (она стала потом женой Чаплина), Коллин Мур и др. Этот эпизод, весьма замечательный по своим мизансценам и развитию, весьма близок по своему стилю к «Кабирни». В нем преобладает влияние итальянской школы, но наряду с ним иногда проявляется и влияние карнаваловых празднеств.

В «Матери и законе» главные роли исполняли Роберт Харрон и Мэй

\* «Непостижимым» путаница кадров: Екатерина Медичи повешает бедных Нью-Йорка, в то время как Иисус Христос благословляет куртизанок во дворце Валтасара, а армия Кира берет приступом курьерский поезд из Чингачо, — пишет Луп Делюк, тут же отмечая «самое парадоксальное и самое замечательное мастерство», которое проявил Гриффит в «Неприимости».

Марш, а среди исполнителей второстепенных ролей были Мопти Блю и Тод Броунинг. Этот эпизод по своей длине и совершенству исполнения был основным во всем произведении. Его стиль, простой и очень реалистичный, оригинален и привлекателен. Эта часть снималась раньше остальных, сразу же после первых съемок «Рождения нации». Современная драма, она представляет собой ядро «Нетерпимости», вокруг которого, как три гигантские метафоры, группируются все остальные эпизоды.

Сюжет «Матери и Закона» был подсказан Гриффиту кровавым промышленным конфликтом, который стал предметом парламентского расследования, и одним фактом из хроники так называемого «Дела Стейлоу». Расстрел забастовщиков полицией является центральным моментом первой части «Нетерпимости». Кроме того, этот эпизод включает еще два куска, которые вполне справедливо считаются шедеврами: судебный процесс и спасение осужденного.

Кадры стачки, несомненно, нашедшие известное отражение в «Потемкине» и «Матери», демонстрируют нам поочередно контору предприятия, где хозяин и директор ведут телефонные разговоры; рабочие кварталы, где в тревоге мечутся семьи рабочих; полицейскую баррикаду, завод, улицу и трупы расстрелянных забастовщиков; лица испуганных женщин и стреляющие ружья. В замечательном контрапункте кадров Гриффит чередует общий план и очень крутые планы, отрезки фильма длиной в три метра и более, а также и такие, которые включают не более девяти кадров и длятся не более полсекунды. Картина судебного процесса включает кадры женских рук, сложенных, как в «Распятии» Матвея Грюневальда \*; ритм всей сцены спасения осужденного «отсчитывается» движениями специального механизма, который должен привести в действие орудие казни... Гриффитовское искусство монтажа достигает здесь своей вершины.

В «Нетерпимости» Гриффит все делал сам: руководил массовыми сценами и актерами (во главе специального штаба, в котором действовали еще Удбридж Стронг, Ван Дайк, Тод Броунинг, Эрих фон Штрогейм), проверял декорации, костюмы, фотографии, музыку, наблюдал за монтажом и, наконец, сам написал сценарий, который был, впрочем, не более чем схемой. Никакой предварительной режиссерской разработки не было; фильм в большей части импровизировался на месте, в условиях — почти исключительно — дневного освещения.

Преимущество этого полновластного постановщика, что весьма редко в кино, совершенно очевидно; но оно представляло и некоторые неудобства. Весьма гуманное мировоззрение этого великого человека, почти полное отсутствие у него чувства смешного, его педантизм самоучки и уверенность в собственной гениальности красовались уже в именах действующих лиц: «Любимая № 1», «Мухометер из трущобы», «Обожаемая принцесса», «Нелюбимая № 1», «Черные глаза», «Назарянин», «Дочь гор», «Поэт-рабсод». А субтитры, еще более смешные, чем в «Кабирии», сочетали напыщенный

\* В фильме 1914 г. «Совесть-мстительница» — впрочем, довольно посредственным — Гриффит уже широко использовал последовательность крупных планов рук и ног.

лиризм с весьма характерными бухгалтерскими указаниями на цену фильма в долларах, исторические даты и число статистов. Но могучий поток уносил весь этот комический шлак. Еще более заметны эти смешные стороны Гриффита в заключительных кадрах: Армагеддон \* будущей войны, бомбардировка Нью-Йорка, падению тирании и «любовь утверждает всеобщий мир во вселенной».

За пределами Америки судьба «Нетерпимости» была очень неровной. Английский король восхищался этим фильмом, а британская цензура его изуродовала. Континентальная Европа запретила прокат этого фильма как пацифистского, пока длилась война, а французы не соглашались демонстрировать «Варфоломеевскую ночь» ни при каких обстоятельствах. Эти неудачи угнетали Гриффита, которого и без того терзали кредиторы; он решил разрезать фильм на части и показывать различные его эпизоды отдельно. Но широкая публика так и не увлеклась этим фильмом, а европейская критика его замалчивала.

Фильм «Нетерпимость» был приобретен перед Октябрьской революцией одним из русских прокатчиков, который, однако, не смог пустить его в эксплуатацию. Впоследствии благодаря счастливой случайности этот фильм был обнаружен и демонстрировался в СССР. Некоторые молодые энтузиасты — Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин — первые оценили по достоинству гриффитовский фильм, раскрыв его действительный смысл.

«Трайэнгл» был ликвидирован через два года (в 1917 г.). После распада этой компании, основанной тремя постановщиками, возникло «Общество объединенных артистов» («United Artists»). Это общество, финансируемое Дюпоном де Немур, было организовано тремя знаменитыми киноартистами — Мэри Пикфорд, Дугласом Фербенксом и Чарли Чаплином. Они привлекли к работе и Гриффита.

Последним шедевром Гриффита был фильм «Сломанные побеги» \*\*. После «Нетерпимости», кроме посредственных фильмов о войне, он поставил несколько сентиментальных фильмов, в которых Лилиан Гиш, игравшая роль юной гонимой девушки, подражала Мэри Пикфорд и даже превзошла ее. Она же была главной героиней «Сломанных побегов». Здесь она играла роль девочки-мученицы, которую полюбил сентиментальный китаец (Ричард Бартелмс); ее преследует, угнетает, а затем и убивает ее собственный отец, грубый боксер (Доналд Крисп). Все действие строилось на игре трех актеров. Гриффит, как бы заглаживая свою вину за изысканность и «Шире Вальтасара», ограничился здесь всего одной значительной декорацией: жалкой улочкой китайского квартала Лайм-хауса в Лондоне. Этот отказ от больших мизансцен изменил всю манеру Гриффита. Все подчинено теперь разработке характеров, изображению чувств простых, но тщательно обрисованных. Атмосфера трущоб, расплывающихся в тумане улочек, бедных лавочек становилась теперь персонажем драмы. Трудно в этом случае говорить о взаимных влияниях. Однако можно сказать, что Гриффит в

\* Термины, заимствованный из Апокалипсиса. — *Прим. ред.*

\*\* У нас — «Сломанная лилия». — *Прим. ред.*

какой-то мере следовал здесь шведам и этим фильмом участвовал в общем движении немецкого «камершпиля».

«Сломанные беги» были гимном молодости и таланту Лиллан Гиш. Хрупкая актриса, она была незабываема в той сцене, когда, преследуемая своим палачом, попадает в западню стенового шкафа: ужас согнул ее спину, искривил ее грациозные, тонкие руки. Строгий монтаж придавал этому известному эпизоду некоторый оттенок пуританского садизма. Вся картина была снята оператором Бицером мягко рисующей оптикой. Несмотря на преувеличенную чувствительность сюжета, заимствованного у английского романиста Томаса Берка, и несколько шаржированную характеристику боксера, в этом фильме Гриффита почти не было тех ошибок вкуса, которые наблюдались в большинстве других его фильмов.

Чарльз Чаплину потребовалось всего несколько месяцев, чтобы завоевать славу, более громкую, чем слава Гриффита или кого-либо другого из американцев. Он совершенствовал свое искусство, работая над 15 фильмами для фирмы «Эссеней» в 1915 г.\* «Бродяга», его первый шедевр, содержит одну сцену, почти трагическую: Чарльз, который любит дочь фермера, узнает, что у нее есть жених. Этот трагический эпизод мы встречаем позднее в последнем фильме «Кармен» — момент смерти дон Хозе.

В 1916 г. Чаплин подписал контракт с «Мючюзл» на 670 тысяч долларов за 12 фильмов\*\*. Почти все они были шедеврами, отмеченными печатью гения. Оставив далеко позади своего учителя, Макса Линдера, Чаплин приблизился к Мольеру\*\*\*. Во всех этих фильмах, каждый по две катушки, раскрывается физическая грань несравненного мимического актера. Однако это только средство, а не цель, так же как и техника.

По монтажу фильмы Чаплина примитивны и не слишком отличаются от старых фильмов Макса Линдера. Сцены в большинстве трактуются в общем плане. Чаплин остается верен этой технике на протяжении всей своей карьеры. Когда Чаплин снимал «Мсье Верду», он сказал своему ассистенту Роберту Флори: «Общие планы мне необходимы. Когда я играю, у меня работают не только стулья, но и вся нога, как и лицо». И дальше: «Я сам необычен, и мне вовсе не нужна какая-то особая съемка. Вот почему крупный план появляется только тогда, когда выражение лица имеет большее драматическое значение, чем мимика тела. Освещению не играет почти никакой роли. Вся техника подчинена человеку.

\* Фильмы «Эссеней»: «Его новая работа», «Вечер развлечений», «В парке», «Бегство в автомобиле», «Бродяга», «На пляже», «Работа», «Чемпион», «Банк», «Вечер в мячик-холле», «Полудня», «Кармен», «Женщина», «Зашаханский».

\*\* Фильмы «Мючюзл»: «Контролер универмага», «Пожарный», «Бродяга», «Час пополудни», «Граф», «Сеудная касса», «За кулисами акрана», «Скетчинг-риг», «Спокойная улица», «Лечение», «Имигрант», «Искатель приключений».

\*\*\* Это сравнение впервые предложил Деллюк после того, как просмотрел фильмы «Мючюзл». Ранним образом Элв Фор, говоря о Чаплине, вспоминал Шекспира — сравнено, оправдавшееся через 25 лет в фильме «Огни рампы».

Однако для того, чтобы «утвердить» какую-нибудь одну сцену, Чаплин делает много пробных съемок. Для «Иммигранта» размером в 500 метров он заставил своего обычного оператора Ролли Тотеро (ассистентом был У. С. Фостер) навертеть 12 тысяч метров пленки. Он четыре дня и четыре ночи подряд монтировал фильм. Весь монтаж заключался в отборе одной, лучшей сцены из многих дюжины снятых дублей.

Некоторые из фильмов «Мючюэл» еще связаны с традицией Мака Сеннета, традицией «кремовых тортов». Однако эта тенденция уже не является господствующей. Почти все эти фильмы по своему рисунку и граничности напоминают балет; но сатира и социальная критика делают из них нечто большее, чем веселое развлечение. «Тихая улица», самый известный фильм этой серии, начинается с шуточного эпизода: миссисперы из Армии спасения цитаются наставить бродяг на путь праведный. Ради прекрасных глаз Эдны Первиенс\* Чаплин становится поллисменом; его отправляют на пост на одной страшной улице, где какой-то хулиган всех избивает. Наивная хитрость Чарли, его ловкость и ум побеждают: улица становится вполне респектабельной и добродетельной.

Злая ирония, которая пронизывает фильм «Тихая улица», сочетается с потрясающими картинками лондонских трущоб, колыбели великого комика. Образ Чарли отныне определен: он слаб, но хитер и удачлив. Его небольшой рост, хрупкий вид вызывают особую симпатию зрителя к его успехам. Чарли добр и нежен, щедр, но эти качества не исключают и других, противоположных. Чарли иногда труслив: в фильме «За кулисами экрана» он прерывает сражение, подняв белый флаг, под прикрытием которого забрасывает своего противника тортами с кремом. Чарли бывает и жесток: в одной сцене «Ростовщика» он, после того как его обманул старый мошенник, открывает, как консервную банку, будильник, который какой-то бедняк хотел отдать в залог, разбирает весь механизм и возвращает несчастному все эти обломки, завернутые в носовой платок, отказавшись ссудить хотя бы один цент.

Основной комический прием Чаплина — забота о собственном достоинстве. Чарли, в отличие от Макса Линдера, — бродяга, который считает себя джентльменом. Это смешная претензия, но она не исключает благородной борьбы за человеческое достоинство, в процессе которой выявляются смешные стороны так называемых «достойных» людей: поллисмента, тюремного сторожа, графов, банкиров, ростовщиков.

«В Искателе приключений», — писал тогда Чаплин, — я ем мороженое на балконе; рядом молодая девушка. Этажом ниже сидит дама, полная, респектабельная, хорошо одетая. И вот, когда я ем мороженое, целая ложка его вдруг падает мне на брюки, скользит по ним вниз и попадает прямо на шею дамы. Первый взрыв смеха вызван моим собственным замешательством, второй — и гораздо более сильный — когда мороженое скатывается на шею этой дамы, когда в волнении она начинает кричать и прыгать ..

\* Эта прекрасная актриса была постоянной партнершей Чарли начиная с фильмов у «Эссей» и до «Парижанки».

Как бы ни было паивно все это, все же здесь можно отметить две черты человеческой природы: первая — это удовольствие, которое испытывает публика всякий раз, когда она видит богатых и обеспеченных людей в затруднительном положении; вторая — всегдашнее стремление публики испытать те же эмоции, что и актер на сцене. В театре прежде всего познаешь то, что простая публика чаще бывает удовлетворена, когда ей показывают чем-либо посрамленных богачей. Если бы и уронил мороженое на шею какой-нибудь бедной горничной, это вызвало бы не смех, а сочувствие к этой жепщине. И поскольку горничная не теряет от этого своего достоинства, самый факт этот не был бы смешон. Вот когда и роняю мороженое на шею богатой женщины, я делаю именно то, чего она заслуживает».

Для достижения этих эффектов Чаплин применяет всегда лишь очень скудные средства. Мороженое позволяет ему дважды вызвать взрывы смеха. Кроме того, эти эффекты отбрасываются им тщательно, с таким расчетом, чтобы они были понятны всем и всюду. Чаплин долго проверяет свои трюки. Окончательно останавливается он на том или ином трюке только тогда, когда совершенно уверен, что этот трюк будет понят большинством зрителей.

Неслыханная популярность была наградой Чаплину за его забавы о зрителе. Фильмы Чаплина едва ли не единственные, которые были оценены по достоинству как самой бедной частью населения, людьми с небольшими запросами, так и самой избранной публикой, самыми уточненными интеллигентами. Его фильмы — единственные, которые непрерывно \* привлекали широкую публику начиная с 1914 г. и до наших дней. Ни Гриффит, ни Томас Инс, ни Мак Сениетт не знали столь продолжительной славы и популярности.

В 1917 г. Чаплин подписал с фирмой «Ферет Нэшпл», контролирувавшей большую часть американских кинотеатров, контракт на один миллион долларов. Но он несколько замедлил темпы своей работы. Между 1918 и 1920 гг. он поставил всего лишь четыре фильма по три катушки: «Собачья жизнь», «На плечо!», «Солнечная сторона» и «День удовольствий». Первые три — шедевры в полном смысле этого слова. В «Собачьей жизни» Чаплин возвращается к теме труппы, кабаре, бродяги, которого преследует полиция. В «Солнечной стороне» Чарли — работник на ферме, с которым очень жестоко обращается его хозяин-пуританин; но он бежит от действительности в мир грез, и ему снится какой-то необычайный балет, в котором он — фавн среди нимф. И, наконец, «На плечо!» — беспощадная сатира на войну 1914 г., в которой Чаплин показывает всю ее абсурдность. Предвосхищая своего «Диктатора», он в этом фильме, играя рядового солдата союзной армии, высмеивает «великих полководцев»: Гинденбурга, кайзера и кронпринца. В другой сцене (ее запретила цензура) Чарли отрывая себе на память пуговицы с куртунов и штанов Пуапкаре и короля Англии.

---

\* Один нью-йоркский кинотеатр, по словам Люиса Джекобса, в каждую из своих недельных программ с 1916 по 1938 г. обязательно включал один из фильмов Чаплина.

В этих произведениях, небольших по размеру, но совершенных и чистых, как брильянт, Чаплин уже достиг вершин своего творчества. Но список его работ еще увеличивается после 1920 г. — в отличие от Гриффита, Писа и Мана Спинста. Гигантский крах «Нетерпимости» развенчал крупнейших постановщиков. Продюсеры, агенты банков становятся отныне хозяевами киноискусства. Заканчивается эпоха американского кино. Начинается безраздельное господство Голливуда.

Война еще не кончилась, когда вместе с периодом расцвета киноискусства в Америке начался внезапный период расцвета кино в Швеции. Он был подготовлен упорным пятилетним трудом Шестрома и Штиллера.

---

## Глава XV

### РАСЦВЕТ КИНОИСКУССТВА В ШВЕЦИИ

Своеобразие шведского кино обнаружилось до 1914 г. в фильмах «Пограничники» Штиллера и «Ингоборг Холм» Шестрома, в котором он разоблачает лицемерие «благотворителей». «Забастовка», поставленная Шестромом в те же годы, также посила, пожалуй, социальный характер, однако в позднейшем его творчестве эти мотивы уже не играли главной роли.

Фильм «Поцелуй смерти» (1916) дал актеру Шестромом возможность сыграть здесь одновременно две роли. Впоследствии, в 1945 г., можно было только удивляться этому «детективному кинороману», сильно напоминавшему по своим приемам фильмы некоторых новейших сценаристов. Путем последовательных «возвращений к прошлому» Шестром показывал одно и то же событие с разных точек зрения, через восприятие различных свидетелей, выступающих на суде.

И все же «Поцелуй смерти» не выдерживают сравнения ни с «Терье Влгген» по Ибсену, ни с «Девушкой торфяных болот» по Сельмо Лагерлеф, ни в особенности с фильмом «Горный Эйвинд и его жена» по пьесе исландца Йоганна-Сигурда Йонсона.

Фильмы «Трайангл» тогда только что появились на экранах Европы, и влияние их на Шестрома очевидно. Но в то время, как у Томаса Гарпера Инса и его учеников суровые пейзажи Дальнего Запада, салуны и золотые прииски становились персонажами драмы чисто случайно и только позднее по традиции, Шестром пользовался этими средствами превращения методически и сознательно, видя в нем возможность достигнуть большого художественного эффекта. По словам Мусспяна, шведы в своих фильмах «тоже были оригинальны, но оригинальны сознательно, тогда как американцы в своих фильмах лучших времен — и имеют в виду 1916 г. — действовали бессознательно».

Экспозиция «Горного Эйвида» может служить образцом стилизованного решения фильма. С первых же кадров этого фильма перед нами выступают великолепные горы Исландии, которые совершенно естественно порождают тип бродяги, созданный Шестромом. Ферма, богатую владелицу которой (Эдит Эрастов) любит бродяга, превосходна по живописному ее решению и мастерскому размещению в ней действующих лиц. В этой картине никакого разрыва между природным пейзажем и студийными конструкциями нет, в то время как у американцев такая гармония существует только в современных «ковбойских» фильмах; в фильмах же исторических, например в «Рождении нации», невыразительность декораций, за немногими исключениями, диссонирует с великолепными кадрами живой природы. Шестром, показывая первобытную, патриархальную атмосферу исландской фермы, умеет вместе с тем раскрыть, используя для этого декорации и костюмы, роль богатой хозяйки и положение ее слуг, мнимую отеческую заботу и т. д., причем разработка этой социальной темы в естественных условиях несколько не мешает общему драматическому и психологическому развитию действия.

Позднее любовники укрываются в горах, которые и определяют весь ход дальнейшего действия. В финале все ступевывается перед страданиями, которые ожесточают героев. Пейзаж исчезает, уступая место довольно схематической декорации горной хижины. На первый план выступают уже люди. Еще никогда кинематографической синтаксис не применялся так точно и так умело.

После этой постановки Шестром экранизирует огромный роман Сельмы Лагерлеф «Иерусалим», применив для создания художественных фильмов постановочную формулу серийных фильмов в эпизодах. Так были сделаны три больших фильма: «Сыновья Ингмара» (две серии) и «Мария, Ингмарова дочь». Но эта серия была прервана и продолжена лишь через пять лет фильмами «На восток» и «Потомки Ингмара» в постановке Густава Муландера, талантливость которого уже не столь беспорядна.

«Возница», по Сельме Лагерлеф (1920), которого Шестром поставил после «Сантомирского монастыря» (по Францу Грильпарцеру) и «Старого моряка» (по Хьялмару Бергману), — самый знаменитый его фильм, хотя и не самое совершенное его произведение. Своим успехом этот фильм обязан главным образом бесконечным двойным экспозициям, выполненным Юлиусом Ненсеном. Здесь снова мастера кино обратились к старому приему съемки духов и привидений, которой некогда так извечно увлекался Мельес. Призрачная тележка, неуловимая и бесплощадная, несущаяся по туманным дорогам и гребням океанских волн, была лейтмотивом всего фильма. Но многократные экспозиции шокировали зрителя, когда они применялись в павильонно-бутафорских сценах на кладбище.

Возница смерти, ищущий умершего в ночь под Новый год грешника, который мог бы сместить его на козлах призрачной тележки; набожная и туберкулезная девушка из Армии спасения, безотчетно влюбленная в пожилого пьяницу; торжественная проповедь Армии спасения, изображенной как «избавительница человечества» от бед и несчастий; грозная филиппика

пика против кабака и посетителей кабака — все это пагромаждение трудно перенести. Однако Шестром искусно использовал в фильме возможности сюжета и применил здесь, как и в «Поцелуй смерти», прием последовательного повествования об одном и том же происшествии трех-четырех различных его свидетелей, притом с полным пренебрежением к хронологии.

Купюры, сделанные цензурой, нарушили равновесие в этой картине; однако и после этого в «Вознице» остались очень хорошие куски: радости летней загородной прогулки на берег реки; улочки и лачуги бедных кварталов города; деревянная лестница, по которой медленно спускается брошенная женщина; деревянная дверь, которую в бешенстве разбивает пьяница. Но если некоторые фрагменты «Возницы» и могут войти в антологию киноискусства, то вся картина в целом не столько шедевр, сколько памятник вкусов и ошибок данной эпохи.

В фильме «Кто судит?» Шестрома еще ярче сказались его склонность к мистицизму. Он широко разработал в этом фильме тему колдовства — тему, близкую фильму «День гнева», поставленному Карлом Теодором Дрейером двадцать лет спустя. Неудачной была постановка Шестрома «Осажденный дом» по бульварному роману Пьера Фронде, где Шестром поддался влиянию низкопробной иностранной литературы. Вскоре после этого провала он покинул Швецию.

Шестром поражал своей силой, хотя и несколько тяжеловатой, своей властью и мужественностью. Эти его качества лучше проявлялись в его режиссерской работе, чем в игре, слишком театральной.

Другим крупным мастером шведского кино был Штиллер. Это художник тонкий, впечатлительный, несколько женственный. Он создает часто образы глубокие и поэтические, причем не последнюю роль здесь играет его совершенное чувство пластичности.

Начало его карьеры прошло под знаком датских влияний, которые проявились и в мелодраматических «Черных масках», и во «Власти женщины», где он вывел женщину «памп», и в «Современных суфражистках», и в фантастической «Мадам де Теб» \*. Эти влияния чувствуются также и в его первом шедевре «Прима-балерина» (1916), где действие происходит за кулисами большого оперного театра. Затем Штиллер испробовал свои силы в легкой психологической комедии («Лучший фильм Томаса Грааля» и «Лучший ребенок Томаса Грааля» с Шестром в главных ролях). Наибольшего успеха он достиг в фильме по роману Сельмы Лагерлеф «Деньги г-на Арне». Снег, зима, судно, затертое льдами в флорде, играли главную роль в этом произведении. Штиллер еще лучше, чем его учитель Шестром, сумел сделать здесь декорацию одним из активных элементов повествования, решающим судьбу всей вещи в целом. Как говорит Мусспяк по поводу «Денег г-на Арне» — и это замечание применимо также и к другим шведским шедеврам, — «такое оформление с исключительной силой раскрывает смысл сцены, объясняет и дополняет жест или реплику, обнажает психологию действующих лиц дра-

\* Мадам де Теб — известная парижская гадалка-иридательница. — *Прим. ред.*

мы. Итальянцы утомили наше зрение ошеломляющим и бесполезным обилием восхитительных пейзажей. После них пришли шведы, которые с еще большей уверенностью, чем американцы, восстановили равновесие».

Равновесие и строгость стиля — вот чем пленяет Штиллер. В противоположность Гриффиту он избегает выпренности и напыщенности, что не мешает ему, однако, прибегать к смелым эффектам. Особую известность у кинематографистов получил финал «Денег г-на Арне»: похоронное шествие по льду, где застрял замерзший корабль, является одним из лейтмотивов фильма. Мертвое тело с открытым лицом покачивается на носилках, которые несут шесть человек, одетых в белое, что делает их похожими на изваяния. За ними зигзагом движется черный похоронный кортеж. Эта сцена была снята сверху. Своей волнующей, поразительной по пластичности красотой она предвещала торжественные шествия у Фрица Ланга в его «Нибелунгах» и, еще больше, финал «Ивана Грозного», делая который, Эйзенштейн, несомненно, вспоминал Штиллера. В строгой соразмерности составных элементов в фильмах Штиллера чувствовался художественный опыт человека, который сумел искусно перенести в кино некоторые приемы театра.

Фильм «Иоганн», следовавший за «Денгами г-на Арне», был слабее «Песни о багрово-красном цветке», которая им предшествовала: последняя вся пронизана подкупающей свежестью идиллий Лилебилль Ибсен и Ларса Гансона. Фильм «Эротикон» носит явные следы влияния датских светских драм и богатых постановок Голливуда. Хотя фильм этот и имел успех, однако выпуск его был ошибкой. Шведское кино ничего не выиграло от того, что отошло от своего национального стиля и впало в космополитическое сочетание роскошных апартаментов и спальных вагонов, что подходило разве только какому-нибудь Любичу.

После этих фильмов Штиллер с полным на то основанием вновь вернулся к национальной теме в постановке «Сага о Гуннаре Хеде», по Сельме Лагерлеф. Последний отпрыск разорившегося рода, Гуннар Хеде, влюбленный в бродячую артистку, пытается разбогатеть, занявшись оленеводством. Пусть это очень надуманная история, однако Штиллер сумел сделать ее, хотя и не всегда ровно, глубоко правдивой.

Прибытие бродячих музыкантов во двор замка несет с собой наявное очарование воспоминаний детства, несмотря на то, что слишком шаржированные образы двух старых актеров несколько портят картину. Фильм приобретает подлинно эпическую силу в эпизоде бунта северных оленей. Вначале действие разворачивается с документальной простотой и точностью, затем драма усложняется и нарастает, что хорошо сочетается с монтажом и ускорением действия. Штиллер с редким мастерством чередует сцены реалистические со сценами, полными мистической поэзии, — два полюса шведского киноискусства. Герой, которого сочли за мертвого, брошенный всеми, лежит в снегу, но в нем еще бушуют страсти. Медленное движение головы лежащего оленя вводит нас в область чего-то почти магического. Затем титр возвращает нас в ту комнату старого замка, где теперь спит молодая акробатка. Стена раздвигается, и на фоне занесен-

ных снегом елси на нас движется повозка, запряженная бурими медведями. Они везут «Мать страдания» — отвратительную, саркастического вида старуху, причудливо задрапированную в черные покрывала с тяжелыми, как бы намоченными складками. Она приподнимает покрывало, показывает нам своего связанного пленника — это известный нам безумный герой фильма — и затем, проскользнув мимо постели, исчезает в мире ночи и снов.

В «Саре о Несте Берлинге» (1923), произведении, несколько затянутом и вялом, Штиллер уже не поднимался до таких высот. Этот фильм был лебединой песней шведского киноискусства, песней тем более волнующей, что рядом с большим актером Ларсом Гансоном здесь дебютировала очень молодая и не искушенная еще артистка Грета Ловиза Густафсон (Грета Гарбо).

Шестром и Штиллер знаменуют собой вершины шведского киноискусства. Но не они одни создали славу шведской школы. Актер Руне Карлстен достиг своего апогея в фильме «Когда любовь побеждает», действие которого разворачивается на фоне фиордов; но это был мимолетный успех. Другой режиссер (ранее актер), Иван Хедквист, показавший себя настоящим поэтом в «Паломничестве в Кевлаар» (1922), особую известность приобрел в очаровательных комедиях нравов «Птенец» (1919) и «Воскресшая Каролина» (1920). Ион В. Бруннус завоевал еще более громкую славу, чем Хедквист. Его знаменитый фильм «Мельница», по роману Карла Хьеллеруна, представлял собой новую разработку сюжета, уже хорошо известного шведскому кинозрителю но многим версиям. После «Кота в сапогах», по Палле Розенкранцу, «Сюжетны из Сольбакена», по Бьернстjerne Бьернссону, «Жестокое сердце», по Генриху Понтонпидану, Бруннус удачно занимался постановками больших исторических фильмов («Карл XII»). Вскоре после него дебютировал Густав Муландер, добившийся относительного успеха в своих фильмах по роману Сельмы Лагерлеф «Неруслим».

В 1920 г. шведское кино пользовалось мировой славой. Это привлекло в Стокгольм двух лучших кинопостановщиков из Дании, Бенджамена Кристенсена и Карла Теодора Дрейера \*, с фильмами которых, поставленными ими в четырех странах, мы познакомимся далее.

В Швеции Кристенсен создал свой зловещий шедевр — фильм «Ведьма» (1921). Этот актер, долгое время сотрудничавший с Вильгельмом Глюкштадтом и фон дер А-Кюле, дебютировал в фильмах «страшного» жанра: «Таинственный Икс» (1913) и «Ночь отмщения» (1916). В Швеции он поставил документальный фильм о колдовстве, основанный на обильной юридической литературе XVI и XVII вв. Он не гнушался ничем: новорожденные, которых бросают в кипящие котлы; раздраемые клещами инквизиции груди старух; одержимые чудовищными пороками монахи; молодые колдуны, совокупляющиеся с отвратительными исчадиями ада. Садизм и непристойность некоторых сцен ограничивали круг распространения этого единственного в своем роде фильма пределами особых аудиторий, со стро-

\* Карл Теодор Дрейер поставил в Швеции комедию «Вдова пастора» (1921), в которой тонкий юмор хорошо сочетался с великолепным ощущением быта — *Прим. ред.*

гим запрещенном входе «детям, не достигшим 16 лет». Но, как и у Питера Брейгеля и Жака Карлло (которые непосредственно вдохновляли Кристенсена), высокое искусство в этом фильме совершенно преобразило те подробности, которые в других условиях показались бы нам грубыми и отталкивающими. Искусное освещение придавало фантастическую реальность неправдоподобно раскрашенным картонным маскам. Строгость кадров (еще за 15 лет до «Героической кermессы» Жака Фейдера) напоминала лучшие работы фламандских мастеров, а монтаж их по своей точности уже предвещал появление «Страстей Жанны д'Арк» Дрейера. Годы не притушили ядовитой заразительности этого необыкновенного шабаша, который, однако, не имел продолжения. Постановщик вскоре покинул Швецию, после чего работал некоторое время как актер в берлинских студиях, а затем поставил несколько посредственных фильмов в Голливуде.

Таков количество шедевров принесло мировую славу фильмам страны с населением, значительно меньшим населения одного только Нью-Йорка, страны, которая насчитывала меньше кинотеатров, чем один только Питтсбург или Цинциннати в США. Но если внезапное крушение датского кино и позволило в свое время фирме «Свенска», основанной Магнуссоном, создать себе завидное положение и поглотить конкурентов, то шведское кино, несмотря на свои успехи, все же не могло состязаться с Голливудом или Берлином. И если во Франции и в Англии критики и объявили фильмы «Горный Эйвинд и его жена» и «Деньги г-на Арне» шедеврами, все же этого было еще недостаточно для того, чтобы шведские фильмы могли завоевать широкую аудиторию кинозрителей. Во Франции эти фильмы шли только в нескольких специализированных парижских кинотеатрах. Публика, бредившая в то время Фербенксом и Хайкаком, не знала даже имени Шестрома.

Магнуссон, видимо, опасался, что ярко выраженный национальный стиль фильмов «Свенска» мешает им стать популярными в других странах, и поэтому взял курс на «космополитические» постановки; из них успехом пользовался только один фильм Штиллера — «Эротикон». Однако этот новый курс Магнуссона вызвал разочарование у критиков и среди интеллигенции, а большую публику не завоевал. Американская и германская конкуренция все усиливалась, что вызвало сильный кризис, почти полностью приостановивший производство фильмов в Швеции. Бенджамен Кристенсен и Карл Теодор Дрейер уехали в Берлин\*, Густав Муландер — в Финляндию. А затем началось бегство из Швеции и других актеров и постановщиков, организованное Америкой.

К 1923 г. Голливуд перестал быть безвестным пригородом Лос-Анджелеса, став затем столицей мировой киноиндустрии. Его монополию уже не угрожали ни кинофирмы сильно ослабленной Франции, ни киностудии Англии, Дании или Италии, которой только что был нанесен последний

---

\* В Германии Кристенсен поставил полную комедию «Его чудесное приключение», а Дрейер — фильм «Михаэль» по роману Германа Банга. — *Прим. ред.*

удар. Оставались только два опасных и сильных противника — Швеция и Германия

В Голливуде не замедлили воспользоваться крушением «Свенска». Шестром, заключив очень выгодный контракт, пересек Атлантический океан; за ним вскоре последовали Морис Штиллер, Грета Гарбо, Ларс Ганссон, Эйнар Ганссон и Бенджамен Кристенсен. Шведское кино лишилось своих постановщиков и «звезд» мирового класса; его финансовые трудности увеличивались. Талантливые Йон Бруннус, Иван Хедквист, Руве Карлстен и Густав Муландер все же далеко не были гениями. И в то время как четыре великих шведа (Шестром, Штиллер, Гарбо и Кристенсен) продолжали свою карьеру в Голливуде, в мире уже почти не вспоминали о «Свенска». Одним взмахом руки Голливуд уничтожил могущественного соперника и приобрел в ходе этой операции один из важнейших своих козырей — Грету Гарбо. Шведское кино вступило в период упадка, который длился почти 15 лет. Но еще и сейчас, в 1955 г., шведское кино не оправилось от того страшного удара, который нанесли ему около 1920 г. американские финансисты.

## Глава XVI

### РАЗВИТИЕ НЕМЕЦКОГО КИНО

Война расколола Европу на три части. На западе — Франция, Англия и латвийские страны, которые сразу же стали добычей Америки. На востоке — огромная Россия, получавшая теперь иностранные фильмы лишь в небольшом количестве через Владивосток и Скандинавские страны. И, наконец, изолированная союзниками от всего остального мира и руководимая Германией Центральная Европа, которой угрожала опасность вообще остаться без фильмов.

Немецкая тяжелая промышленность видела, каким большим и выгодным предприятием стало кино в Америке и как сильно привлекало оно внимание Уолл-стрита. Снабжение Центральной Европы фильмами — подобно снабжению ее эрзацами питания — вскоре стало как бы «национальным долгом» для Германии. Генеральный штаб оценил всю важность этой задачи. 4 июля 1917 г., в период, когда борьба за укрепление «боевого духа» армии и гражданского населения приобрела особое значение, генерал Людендорф указал военному министру на неотложность объединения на разумных основаниях всех духовных и материальных ресурсов немецкого кино. Гинденбург поддержал Людендорфа. В результате магнаты банков, пушечной, химической и электропромышленности объединились и создали могущественную компанию «Универзум Фильм Акциенгезельшафт», более известную под инициалами «УФА» \*.

УФА была картелем, объединившим всех крупнейших фабрикантов кино подобно тому, как в свое время это сделал Эдисон. Методы немецких картелей ничем не отличались от методов американских трестов; их монополистские тенденции были идентичны. Но в то время, как финансовые

\* УФА объединяла три группы кинопредприятий: «Нордш Фильмгезельшафт» (немецкий производственно-прокатный фильм датской фирмы «Нордлэк»), «Мессер Концерн» и «Унион Концерн» (FAGU, «Витаскоп», «Лакс-Фильм» и др.). — *Прим. ред.*

монополии в США по закону Шермана в принципе были запрещены, в Германии они всячески поощрялись и пользовались покровительством властей.

Здесь налицо были все предпосылки для создания мощной кинопромышленности. С первых же месяцев войны посещаемость кинотеатров в Германии, как и в других странах Европы, значительно возросла, благодаря чему Германия быстро ликвидировала свое отставание в области проката. Начиная с 1908 г. крупная химическая промышленность стала уделять значительное внимание производству пленки; пленка фирмы «Агфа» во многих отношениях даже превоспла пленку американской фирмы Джорджа Истмена «Кодак Рочестер». Широко развитое производство оптических и электрических приборов позволяло хорошо оборудовать кинозалы и студии. Не хватало только творческих кадров.

Изоляция Германии стимулировала ее производство. Берлин обратился к техникам и актерам Центральной Европы с приглашением, на которое ввел за датчанами откликнулись актеры Вены, Праги, Варшавы и Будапешта. После Асты Нильсен в Германию прибыли: полька Апполония Халузец, более известная под псевдонимом Поля Негри; датчанин Олаф Фенс, главный герой фантастического фильма «Гомукулус»\*, рымы Лулу Пик, актер и впоследствии режиссер, и др.

Лулу Пик одержал свою первую победу в 1916 г., выступив вместе с Инингсом в фильме «Ужасныеочи», поставленном Артуром Робизоном. Незадолго до этого Эмиль Инингге (актер театра Рейнгардта) дебютировал в инсценировке романа Альфонса Доде «Фромон младший и Ристер старший», сделанной д-ром Робертом Вине, чехом по происхождению. В павильонах киностудий появились Вернер Краус и Конрад Фейдт\*\*. Генри Портец продолжала успешно выступать в постановках Рудольфа Бибраха (фирма «Месстер»). Пауль Лени поставил для фирмы «Унион» свои первые фильмы («Спящая красавица», «Дневник доктора Харта» и др.). Джоэ Май, специалист по детективным и фантастическим фильмам, ставил картины по сценариям молодого венского художника Фрица Ланга. Серию фильмов о приключениях сыщика Джо Диббса\*\*\*, начало которой положил Джоэ Май, продолжал режиссер Гарри Пиль. Эвальд Андре Дюпон с 1917 г. ставил серию детективных фильмов с участием Макса Линда. Таким образом, почти все актеры и режиссеры, которые впоследствии прочно связали свое имя с немецким кино, уже сконцентрировались начиная с 1915—1916 гг. в берлинских студиях. Но во всю свою ширь развернулось немецкое кино с окончанием военных действий, когда УФА, финансируемая Крупном, Стиннесом, будущей И. Г. Фарбениндустри и «Дейтче Банк».

\* Постановка Отто Рипперта в шести сериях по сценарию Роберта Рейшера («Дека-Бюски», 1916). — *Прим. ред.*

\*\* Вернер Краус дебютировал в 1916 г. у Рихарда Освальда в фильме «Сказки Гофмана». Позже Конрад Фейдт дебютировал в роли ядуса в фильме «Загадка Бангалора». — *Прим. ред.*

\*\*\* Сыщика Диббса у Джоэ Май играл Гарри Лидтке, у Гарри Пиль — Генрих Шрот. — *Прим. ред.*



48. Аста Нильсен в фильме *«Дух земли Нессера»* (1922).

49. Ойген Клеифер и Ауд Эггеде Ниссен в фильме *«Улицы Гроне»* (1923)





61. Кадр из фильма «Лихорадка» Деллюка (1921).

62. Северен Марс в фильме «Колесо» Абея Ганса (1923).



обеспечила себе контроль над всеми кинозалами, которые принадлежали некогда «Нордиск».

В Германии, где еще ощущались следы поражения, начали строиться студии, которые по своему оборудованию превосходили прочие студии Европы. Свежие воспоминания о триумфах грандиозных итальянских кинопостановок побуждали руководителей немецкого кино добиваться того, чтобы их постановки превосходили эти образцы. Джозе Май для одного из эпизодов своей картины «Истина побеждает» (1918) построил огромную арену римского пирка, на которой львы терзали мучеников-христиан. Эрнесту Любичу, который уже проявил свое искусство в серии комических фильмов, фирма «Унион» поручила постановку грандиозной картины — «Кармен». В сценарии этого фильма Ганс Крелл, ставший впоследствии постоянным сценаристом Любича, следовал больше Мериме, чем Бизе, а цыганка Кармен в исполнении Полы Негри в противоположность голливудским Кармен была показана чисто натуралистически, как и Дон Хозе, которого играл Гарри Лидтке.

Фильм «Кармен» демонстрировался уже после разгрома Германии, в то время, когда страну сотрясали социальные бури. Правительство республики, провозглашенное после бегства кайзера, взяло из капиталов УФА государственные вложения, и УФА стала частным предприятием и ликвидировала все свои пропагандистские филиалы. Однако магнаты капитала — отныне единственные хозяева УФА — не изменили общего направления ее деятельности. Наглядное свидетельство этому — продукция Любича: он поставил последовательно, и очень пышно, сначала «Мадам Дюбарри» (1919), антифранцузский фильм, а затем «Принцессу устриц» (1919), фильм антиамериканский. Фильмом «Мадам Дюбарри», который демонстрировался в кинотеатре «Палас ам Цоо», УФА открыла в 1919 г. новую фазу своего победоносного продвижения. Изгнав из Германии датских конкурентов, УФА завладела затем кинотеатрами в Швейцарии, Скандинавских странах, Голландии, Испании. Правда, в союзных странах ее бойкотировали. Однако роскошная «Мадам Дюбарри» с Поллой Негри и Эмилем Янингсом в главных ролях все же преодолела все преграды, поскольку изобличение в этом фильме экспессов революции 1789 г. было несравненно важнее его антифранцузских тенденций. Это казалось вполне своевременным в мире, потрясаемом социальными бурями.

Большие кинопостановки сделали Германию наследницей итальянского киноискусства, утратившего к этому времени свое былое значение. В них был использован опыт грандиозных постановок Рейнгардта, репутационизировавших довоенный театр. Ученик Рейнгардта Любич перенес на экран один из самых знаменитых шедевров своего учителя — восточную пантомиму «Сумурум». Затем он обратился к другим, пригодным для больших постановок жанрам: к феерии («Кукла»), оперетте в современных стилизованных декорациях («Горная кошка»), к помпезным историческим постановкам («Анна Болейн», «Жена фараона»). Еще большего успеха, чем Любич, достиг русский эмигрант Дмитрий Буховецкий своей постановкой «Дантона» — фильма, трактовавшего о любви женщины к пародному три-

буну и о его гибели \*. Отто Ринперт поставил «Чуму во Флоренции» по сценарию Фрица Ланга (1918), Рихард Освальд — «Леди Гамильтон» и «Гукредню Борджиа», Рейнгольд Шюцель — «Екатерину Великую», Арсен фон Черени — националистический фильм «Фредерикус Рекс» в четырех сериях.

Стремясь избавиться от итальянской помпезности, немедкие постановщики усвоили стиль так называемой «скудуарной истории», объясняя, например, причины возникновения войны и революций любовными увлечениями героев, альковными тайнами и т. д. Александр Корда, молодой венгерец, незадолго до того приехавший в Берлин, воспользовался впоследствии традициями этого жанра для создания биографических фильмов — фильмов «частной жизни», которые и создали ему успех.

Любляч, большой мастер массовых сцен в манере Рейнгардта, сумел перенести на экран традиционный комизм немецких оперетт. Правда, его постановки были вульгарны, но в то же время всегда увлекательны и солидны. Из двух его картин — «Принцесса устриц» и «Мадам Дюбарри» — первая менее вульгарна; в ней, как и в его баварской комедии «Дочери Кольхизеля», снятой почти целиком на натуре, гривуазные намеки и оглушительные шлепки искупаются в известной мере правдивой передачей нравов и поступков действующих лиц.

Полной противоположностью течению, рожденному успехами Любляча, явился э к с п р е с с и о н и з м, который был более оригинальным и типично национальным направлением.

Калигари, ставший мировым образом наряду с Гарпагоном и Дон-Жуаном, был первым трагическим типом, созданным средствами кино. Это не столько человек, сколько выражение душевного состояния, смесь жестокости и тревоги, фантастики и безумия. Этот знаменитый фильм стал одним из ключевых в истории немецкого искусства.

Выходец из Австрии, Карл Майер, который вместе с чехом Гансом Яновицем написал сценарий «Кабинета доктора Калигарпа», — едва ли не самая замечательная личность немецкого немого кино. Сын коммерсанта, разорившегося на биржевой игре, Майер был сначала ярмарочным торговцем, затем бродячим художником и даже актером. Во время войны он стал солдатом; однако вскоре некоторые странности характера Майера привели его в психиатрическую лечебницу. Его друг Яновиц после демобилизации, прежде чем стать торговцем маслами, некоторое время выступал на литературном поприще \*\*. Молодые люди пользовались в своем сценарии личными воспоминаниями: психиатрические лечебницы, сексуальные преступления, ярмарочные представления. Основная идея сценария, по словам Зигфрида Кракауера, — возмущение жестокостью войны, протест против власти, которую воплощал доктор Калигари (имя Калигари взято из переписки Стендаля). Калигари — директор сумасшедшего дома; он гипнотизирует сомнамбулу Чезаре; днем он показывает его на ярмарках,

\* До своего перехода в Голливуд Буховецкий поставил еще «Отелло», «Саффо», «Петра Великого».

\*\* На русский язык был переведен роман Ганса Яновица «Джалл». — Прим. ред.

а с наступлением ночи заставляет совершать чудовищные убийства. Человек умирает в припадке сомнамбулизма, а на разоблаченного Калигари надевают эмпирическую рубашку.

Идея о воплощении этого сценария на экране в экспрессионистском стиле увлекла Эриха Поммера, немецкого продюсера, с именем которого связано немало выдающихся немецких фильмов. После войны он руководил фирмой «Desla» («Дейче Эклер»). Одним из режиссеров этой фирмы был молодой венец Фриц Ланг, которому Поммер и предложил постановку «Калигари». После отказа последнего Поммер обратился к другому режиссеру, плодовитому и в то же время весьма практичному Роберту Вине. Однако подлинным постановщиком этого фильма был не столько Вине, сколько его декораторы, три художника-экспрессиониста из группы «Дер Штурм»: Герман Варм, Вальтер Рёрнг и Вальтер Раймаи.

Экспрессионизм, двое теплое, возникшее в Мюнхене в 1910 г. как реакция против импрессионизма и натурализма, получил свое выражение в музыке, литературе, архитектуре, но главным образом в живописи. В смутные годы после разгрома Германии экспрессионизм захлестнул берлинскую улицу, заполнил афиши, театр, кафе, магазины, витрины, так же как несколько лет спустя кубизм в Париже.

Фильмы должны стать ожившими рисунками — провозглашал тогда Герман Варм. Этот лозунг — ключ ко всей эстетике «Калигари». Все здесь подчинено такому видению мира, которое расщепляет перспективу, освещение, формы, архитектуру. В этой деформированной вселенной живой человек рискнул превратиться в ничего не выражающее пятно. Чтобы устранить это противоречие живого человека и фантастики раскрашенных холстов, актеров одевали в экстравагантные костюмы, прибегали к подчеркнутому театральному гриму, заставляли застыть в уродливых и причудливых позах. Так были созданы поразительные кадры: узник, скорчившийся на полу в центре пучка световых линий в форме паучьих лап; сомнамбула с похищенной девушкой в руках, застывший на краю крыши с трубами удлиненной формы; черная фигура сомнамбулы, как бы прикованная к светлomu пятну, вписанному в деформированную перспективу уходящей куда-то вдаль большой мрачной стены.

Тенденции стиля особенно проявляются в отдельных фотокадрах фильма. Однако динамичность кино разрушала композиционные намерения художников. Декоративная концепция вынуждала актеров то ускорять свои движения, если они выходили за пределы направляющих линий, то замирать в живописных позах, гармонирующих со светлыми пятнами декоративных полотен. Стилизованная игра актеров в экспрессионистских фильмах приближалась к пантомиме, модернизированной в результате спешеческих поисков авангардистов. «Калигари» с его написанными на холсте световыми пятнами, с его живыми картинами, с его синкопическим ритмом представлял собой, в сущности, как в свое время фильмы Мельеса, снятый на пленку театр. Серия кадров, пассивно снятая оператором Вильгельмом Хамейстером, была склеена так же, как и у Мельеса, — последовательно. Однако «Калигари» по сравнению с прими-

типами Мельеса имел то преимущество, что в нем снимался ряд крупных актеров: Конрад Фейдт (Цезаре), Вернер Краус (Калигари), Лили Дагвер, Фридрих Фейер, фон Твардовский и др.

Для того чтобы облегчить публике восприятие этого необычного фильма, Вине и Поммер, по совету Фрица Ланга, изменили первоначальный сценарий: в прологе и эпилоге разъяснилось, что в таком фантастическом виде мир предстает только в воображении безумца, которого в конце концов и помещают по приказу Калигари в изолированную камеру. Таким образом, мораль фильма явилась прямой противоположностью идее первоначального сценария: власть, уподоблявшаяся в сценарии преступному безумию, теперь объявлялась хранительницей разумного начала. Такая трактовка вызвала полное одобрение со стороны «Форнертса» — органа немецкой социал-демократии, который с удовлетворением отмечал бескорыстную и заслуживающую похвалы деятельность психиатров, и принесла успех фильму. Этот фильм вызвал восхищение в Нью-Йорке и, кроме того (благодаря Лупу Деллюку), содействовал снятию во Франции запрета с немецких фильмов.

После «Калигари» все с нетерпением ожидали нового фильма Роберта Вине. Однако его экспрессионистская «Гецуйне», несмотря на сценарий Карла Майера и декорации Цезаря Клейна, можно сказать, провалилась с треском. Частичный успех фильмов Вине — «Раскольниковы», «Руки Орлака» (в стиле гран-гильоля), «Иисус Назарянин, царь иудейский», в котором жизнь Христа сочеталась с вполне современным сюжетом, — несколько не помешал Вине вернуться к тому, что было, собственно, его подлинным призванием, — к постановке легковесных коммерческих фильмов. Полной противоположностью Вине явились Карл Майер, Вернер Краус, Конрад Фейдт, Фридрих Фейер и художники Герман Варм и Вальтер Рёриг, сыгравшие большую роль в последующей эволюции германского кино.

После «Калигари» наиболее значительными образцами экспрессионистского стиля в кино были фильмы «Усталая смерть» Фрица Ланга, «Как Голем пришел в мир» Пауля Вегенера, «Тени» Артура Робизона и «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени (1924), замыкавший круг фильмов, относящихся к этой школе.

Ужасы, фантастика и преступления провозглашают искусство экспрессионизма. И все же было бы ошибкой видеть в нем связующее звено между гран-гильолем и американскими «страшными фильмами» в духе Франкенштейна. Зигфрид Кракауер справедливо заметил, что «Калигари» открывает собой целую галерею тиранов.

Эти фильмы вполне или невольно отражали растерянность и смятение, дарившие в послевоенной Германии; само время требовало, казалось, чего-то фатального, чудовищного. Вампир Носферату с его армией крыс выступил как зловещий предвестник чумы. Порожденный мраком ночи, герой фильма «Тени» демонстрирует мрачные фантастические силуэты, которые толкают человека на преступление. В фильме «Усталая смерть» смерть замуровывает тысячи душ в замок без окон и дверей, обнесенный бесконечной стеной, и заставляет героя и героиню, подобно Сизифу, из века

в век влачить свое жизненное бремя. В фильме «Кабинет восковых фигур» Джек-потрошитель гонится за своими жертвами, а Иван Грозный устанавливает на земле царство жестокости, применяя пытки, описанные маркизом де Садом. Что касается глиняного истукана из фильма Пауля Вегенера «Как Голем пришел в мир», то он выступает скорее не как механический человек, освобождающий еврейский народ из рук палачей, а как тиран, который восстает против своего творца, рабби Леви. Таким образом, экспрессионизм являет собой уродливо метафорическое изображение судеб Германии в первые годы Веймарской республики.

В области техники экспрессионизм прошел свой путь развития, оставаясь верным принципу субъективного восприятия мира. В фильме «Усталая смерть» Герман Варм и Вальтер Рёриг заменили раскрашенные холсты своего «Калигари» искусно выполненными декорациями, объемность которых подчеркивалась светом. В фильме Робизона «Тени» оператор Фриц Арно Вагнер полностью преобразил классическую театральную декорацию, пользуясь приемами освещения и заменив прежнюю «калигарическую» фантастику раскрашенных холстов игрой огромных черных теней. Злоупотребление световыми эффектами стало отличительным признаком немецкого кино, и не только экспрессионистского. Чтобы дать оператору возможность использовать все средства художественной фотографии, постановку фильмов заточили в роскошную тюрьму гигантских берлинских студий, совершенно отказавшись от натуральных съемок. Ателье снова стало властелином кино, как в Монтрёе во времена Мельеса.

Среди экспрессионистов или независимо от них вскоре выдвинулись сильные творчески индивидуальности, разрушившие многие каноны этой школы. — Карл Майер, Фриц Ланг и в первую очередь Фридрих Вильгельм Мурнау.

Несмотря на провал «Гепуине», Карл Майер, сценарист этого фильма, не прекращал поставять темы для экспрессионистских фильмов, например для «Ванины» по повелле Стендаля, в постановке Артура фон Герлаха. Но, в сущности, он уже отошел от той школы, одним из основателей которой являлся. Муссиак с полным основанием рассматривает «Калигари» Роберта Вине и «Ночь под Новый год» Луду Пика как два полюса немецкого кино. И Карл Майер был создателем как той, так и другой части этой антитезы.

Крупнейший сценарист, он стал теоретиком камерного фильма\*. Эта новая школа знаменовала очевидное возвращение к реализму. Фильмы Майера отказались от изображения призраков и тиранов, показывая нам судьбы маленьких людей — железнодорожников, приказчиков, прислуги, — их повседневную жизнь и среду. Освободившись от экспрессионизма, Карл Майер приблизился к литературному натурализму. Сюжетом его

\* Камерный фильм — буквально «камерный», Рейнгард наряду со своим колоссальным «Дейхо Театер» открыл еще другой театр, который имел название «Камерного». Термин «камерный фильм» был принят всеми историками немецкого кино и, в частности, Лоттой Эиснер в ее замечательной работе «Всегда демонстрация» (Париж, 1952).

фильмов являлось теперь обычно какое-нибудь происшествие из газетной хроники, но самое действие развивалось с соблюдением трех единств.

Единство времени не всегда ограничивалось 24 часами. Но действие развивалось с такой последовательностью, что можно было обойтись без субтитров. Единство места также было непрерывным условием, поскольку мы все время видели на экране одни и те же детали и одни и те же аксессуары. В этом чувствовалось влияние шведского кино. Но если у Шестрома основным фоном была природа, то Карл Майер предпочитал специально построенные в студии декорации, дававшие ту или иную социальную характеристику: кухня, где живет прислуга, в фильме «Черный ход», домик стрелочника в «Осколках», жилая комната, примыкающая к лавке, в «Ночи под Новый год», роскошный отель в «Последнем человеке». Эта концентрация всего происходящего в одном месте как бы удешевляла взрывную силу действия. При строгом и намеренном соблюдении правила «герметического пространства» допускались, однако, отдельные — в порядке отступления — выходы на натуре. Таковы заснеженное поле по обе стороны рельсового пути в «Осколках», карнавал в «Ночи под Новый год», улица в «Последнем человеке».

Простота сюжета и изображение несложной социальной среды обусловили строгий стиль игры актеров в этих фильмах, отказ от напыщенности, от эффектов, от сенсационности. Но если экспрессионизм и был преодолен в этих фильмах, то он не был совсем забыт. Самоуглубленность актеров камерных фильмов переходит часто в пафосную «простоту». Тоньше на месте в экспозиции и слишком размеренный ритм нарастания драматического действия — все это утомляет иногда не меньше, чем экспрессионистские метания. Это строго согласованное во всех своих проявлениях искусство, исключаящее какие бы то ни было случайности, построено одновременно на стилизации людей и вещей и на принципах реализма, который здесь постоянно присутствует.

Для Карла Майера герой «происшествия» — всегда фигура аллегорическая, а те или иные аксессуары — символы. Натюрморты почти наступают на актора. Вспомним будильник, который регулирует жизнь служанки в «Черном ходе»; стенные часы, отмечающие наступление полночи в «Ночи под Новый год»; блестящие сапоги инженера и фонарик стрелочника путей в «Осколках»; выбрасывающую людей дверь-вортушку отеля — рулетка судьбы в «Последнем человеке».

Тема неумолимого рока пронизывает все камерные драмы так же, как и экспрессионистские фильмы, а дикость нравов принимает здесь самый необузданный характер. В «Осколках» после сцены изнасилования мать умирает от разрыва сердца, отец убивает соблазнителя, дочь сходит с ума. Трагичность ситуации подчеркивается в порядке антитезы глубоким равнодушьем природы и людей к личной трагедии: веселый котвильон и мерно набегавшие морские волны в «Ночи под Новый год», снег и бесстрастные пассанеры в «Осколках»... Эта символика иногда очень наивна. В «Осколках» (во Франции «Рельсы») лейтмотив разбитого ветром стекла должен символизировать утраченную невинность; в финале, перед тем как

единственный субтитр говорит нам: «Я — убийца». — лицо стрелочника озаряется красным светом \* фонаря, которым он размахивает, чтобы остановить поезд.

«Черный ход», первый фильм, в котором Карл Майер следовал законам «камершипиля», был поставлен театральным режиссером Леопольдом Песснером в сотрудничестве с Паулем Лени. «Осколки» и «Ночь под Новый год» поставил Лулу Пик. Эти два последовательные удачи показали незаурядные данные этого бывшего актера (румына по происхождению), ставшего затем режиссером. Но в фильмах, поставленных им без участия Карла Майера, Лулу Пик был гораздо слабее. Однако и в них проявились его знание дела и чувство реализма. Образы ипичих, которые он включил в свою «Ночь под Новый год», весьма показательны в этом отношении. Выразительность рисунка предвешала некоторые детали фильмов Пудовкина и Эйзенштейна.

Эти два фильма, сделанные Пиком, были как бы первыми частями трилогии. Третья, «Последний человек», была поставлена Фридрихом Мурнау, который показал в этом фильме высший образец камерного фильма\*\*.

В то время у Карла Майера появились уже свои подражатели. Лучшая из их работ — «Улица», поставленная Карлом Груше, одним из учеников Макса Рейнгардта. «Улица» была счастливым исключением в ничем не замечательном творчестве Груше.

Но влияние камерного фильма сказалось не только в фильмах, которые ставились одновременно с первыми опытами Карла Майера. Ему следовали и другие немецкие киноработники, которым он указал путь к реализму. Камерный фильм определил важнейшие черты творчества Жозефа фон Штерберга в Голливуде, а также того течения во французском кино, которое связано с именем Марселя Карне.

Фридрих Вильгельм Пльюме, известный под именем Мурнау, в молодости изучал философию и искусство. Его первыми значительными опытами в кино были «Двуликий Янус» (переделка «Станных похощдений доктора Джекиля и мистера Хайда», выполненная Хансом Яновицем) и «Замок Фогелод» по сценарию Карла Майера. Эти сценаристы, создавшие и свое время «Каляган», увлекли Мурнау на путь экспрессионизма, на котором он и создал один из своих шедевров — «Носферату» (вольная переработка романа Брэма Стокера, сделанная Геррихом Галсеном).

В этом фильме, где Мурнау широко применял натурные съемки, несколько смелым казался тот «черепа», в который нарядился Макс Шрек, желая предстать перед нами вампиром Носферату. И все же этот фильм даже в своих неленостях был полон своеобразной поэзии. Субтитр: «Когда он перешел через мост, навстречу ему двинулись призраки» — стал так же

\* На протяжении всей истории немого кино окрашивание пленки применялось вообще весьма широко, причем особенно важную роль цвет играл в «симфониях черного и белого». Классическое применение окрашенной в красный цвет пленки — кадры пожара.

\*\* Первоначально постановка «Последнего человека» была поручена Лулу Пикю. — Шрик. ред.

знаменит, как и диалог из «Калигарии»: «Сколько мне осталось жить?» — «До зари». Нашествие крыс; длинные, наполненные землей гробы; замок в Карпатах; три мертвых дома в одном из ганзейских городов — все это сильнее действовало на воображение, чем напыщенный дуэт романтических любовников в той же картине. Нелепость этого дуэта делала малоубедительной основную идею фильма: «Любовь и свет разгоняют страшных призраков тьмы».

«Пылающее поле», фильм, поставленный после «Носфрату», представляет собой драму из крестьянской жизни, в которой смешались влияния шведского кино и камерного фильма. В этом фильме многие эпизоды Мурнау решал монтажом крупных планов. Но, как писал Муссинак, «в нем слишком выдвигается композиционный прием, вызывающий скорее любопытство, чем эмоцию». Такое же огромное, но холодное мастерство преобладает и в последующих работах Мурнау. Его комедии «Финансы великого герцога» и «Изгнание» по сценарию Майера имели посредственный успех по сравнению с его же «Последним человеком». Выступавший в этом фильме Эмиль Яннингс со своим почти бесстрастным лицом, но по-театральному широкими жестами являлся центральной фигурой этого фильма.

«Последний человек» знаменовал переход камерной драмы к жанру комедии. Швейцар большого отеля разжалован в смотрителя уборной. Он чуть не умер от огорчения, когда должен был расстаться с расшитой золотом ливреей. Герой фильма почти не выходит из отеля. Это единство места в сочетании с весьма прямолинейным сюжетом могло бы сделать фильм крайне скучным, если бы не съемки движущейся камерой, что было тогда сенсационным новшеством в области техники съемки.

Карл Майер уже раньше, в сценарии «Осколков», предусмотрел необычную тогда панорамную съемку. В своей «Ночи под Новый год» он комбинировал точки зрения камеры с перемещением аппарата. Оператор Лулу Пика, Гвидо Зеэбер, заново ввел в студийный обиход камеру на тележке, уже почти забытую со времен Пастроне, Шомона и «Кабирии».

В старых итальянских фильмах тревелинг (перемещающаяся камера) должен был главным образом подчеркивать необятные размеры декораций. У Карла Майера он становится уже средством психологической выразительности: состояние опьянения Яннингса передается покачивающейся камерой.

Один из зрителей, молодой журналист Марсель Карне, восхищенно восклицает: «Поставленная на колеса камера скользит, поднимается, планирует, пробирается в любое место, где этого требует сюжет. Она уже не прикована, как прежде, к своему треножнику, она стала персонажем драмы». Придав языку кино особую гибкость, так сказать, авторские привычки, Карл Майер, Мурнау и Карл Фрейд совершили переворот, значение которого в области техники можно сравнить лишь с появлением говорящего кино.

«Последний человек» был признан всюду шедевром; он был одновременно вершиной и концом камерной драмы. После постановки «Последнего извозчика Берлина» (режиссер Карл Безе с Лулу Пиком в главной

роли) Карл Майер окончательно отказался от этого стиля. Одно время казалось даже, что после фильма «Господин Тартюф», поставленного Мурнау, он перешел к костюмным пьесам и к экранизации известных сюжетов.

Безнадписная камерная драма требовала длинной экспозиции и прямолинейного развития интриги. Однако эта простота построения новсе не делала его всем понятным. В США «Последний человек» не мог быть воспринят хотя бы потому, что, как знает каждый американец, швейцар получает меньше, чем зритель уборных, и у него, значит, не было серьезных оснований приходить в такое отчаяние.

Литературные источники «Господина Тартюфа», как и следующего фильма Мурнау — «Фауст», поставленного им по сценарию Ганса Кизера, — достаточно известны, ввиду чего не обязательно подробно описывать характеры героев и их приключения. Для постановки «Господина Тартюфа» Вальтер Рёриг написал помпезные декорации в стиле рококо, предоставив все остальное Карлу Фрейнду, который при помощи световых эффектов и придал этим декорациям экспрессионистское звучание. На этом фоне развернулся Иннингс-Тартюф: косоглазый, слюнливый, почесанный, неостетый, вкаюющий и неукротимый. Тартюф сочетал в себе все основные черты молдировской характеристики с крайней чувственностью. Комический Мефистофель, которого Иннингс играл затем в «Фаусте», имел те же характерные черты, и его идиллия с жирной старой сиротницей (Иветта Жильбер) была почти садистской карикатурой на любовь. Можно сказать, что, насколько Мурнау удавались возмутительные и возмущающие пародии, настолько же был он бессилем в изображении нормальных человеческих страстей (когда, например, он причудливо сочетал свою Гретхен с женообразным Фаустом). Пластичность Мурнау, столь уточненная и столь требовательная, когда он следовал канонам «Авангарда», превращалась в безвкусицу раскрашенных открыток, когда он пытался передать идиллию. Его полная неспособность выразить нормальное, неисказанное чувство и определила, по-видимому, провал этого фильма, в остальном превосходного.

Первая часть «Фауста» представляет собой своеобразный концерт технических приемов. После пролога, в котором воедино сливаются Арнольд Бёклин и Густав Доре, Фауст и Мефистофель улетают. Камера Карла Фрейнда парит над макетами городов и гор, построенными в студии Рёригом и Герлтом. Точность движений и освещение заставляют нас забыть о том, что перед нами просто пластмасса и гипс; они создают немую пластическую гармонию, подобную той, что мы встречаем в опере. И все же этот лирический отрывок более сродни второй части «Фауста» Гёте, чем музыке Гуно. Сила этой ариетельной увертюры такова, что мы почти не замечаем безвкусицы в сцене шара у принцессы Пармской, сцене, решенной в мюзик-холльном стиле. С появлением Гретхен интерес к происходящему ослабевает. Затем настроение опять поднимается, но кульминационный момент не наступает даже в финале, когда соблазнитель поднимается на костер, чтобы погибнуть, а затем возродиться вместе со своей жертвой и очиститься от грязи плотской близости.

После «Фауста» Мурнау уехал из Германии, оставив здесь Фрица Ланга, который, как и он, был одним из самых выдающихся деятелей кино того времени.

Ланг, родом из Вены, подобно своему отцу, должен был стать архитектором, но бросил учение и в качестве странствующего художника отирался бродить по свету. Во время войны он был офицером. После ранения, в госпитале, он написал свои первые сценарии. «Decla» Эриха Поммера побудила молодого сценариста специализироваться на детективных и мрачных фильмах, поставленных затем Джозефом Майем и Отто Риннертом, режиссером «Гомушкулуса». Являясь сценаристом фильмов «Гильда Уоррен и смерть» и «Чума во Флоренции», он попробовал свои силы в постановке классической детективной картины в двух сериях — «Пауки». В работе над фильмом «Усталая смерть», который стал подлинным дебютом Фрица Ланга, ему помогала его жена, Теа фон Гарбоу; совместно с ней он осуществил также акрашизацию ее романа «Индийская гробница». По их сценарию Джозеф Май поставил сверхбоевик в двух сериях.

Сегодня мы назвали бы «Усталую смерть» фильмом в скетчах \*. В этом фильме Смерть застывает двоих влюбленных трижды пережить свою судьбу — в средневековом Китае, в Багдаде времен Гарун-аль-Рашида и в Венеции эпохи дождей. Несмотря на ухищрения оператора Фрица Арио Вагнера, эти эпизоды несколько отдают пантомимой старинного мюзик-холла. Зато те сцены, в которых появляются романтические любовники (Лили Даговер и Вальтер Нисен) и Усталая смерть (Бернард Гетцке), производят сильное впечатление, что в значительной мере определяется их оформлением. Мастера, которые в свое время ставили «Калигаро», на этот раз заменили раскрашенные холсты величественной архитектурой, и это стало отныне характерной чертой творчества Ланга. Стена, лестница, свечи лучше, чем актеры, выражали основную мысль фильма: человек — игрушка в руках судьбы.

В фильме «Доктор Мабузе-игрок» Фриц Ланг сочетал экспрессионистские декорации с детективным сюжетом, который оставался его специальностью. Герой фильма несколько напоминал Фантомаса. Притон, содержанием которого он был, характеризовал обстановку Германии во времена инфляции; схватки между бандитами и полицейскими напоминали уличные бои, которые вызывал Носке, социалистический министр внутренних дел.

В течение тех семи месяцев, которые понадобились Лангу для завершения своих «Нибелунгов», кризис в Германии значительно усилился. Миллиард марок становится теперь ходячей монетой; «красный» Гамбург строит баррикады; мюнхенский путч приводит Гитлера в тюрьму, где он пишет книгу «Майн Кампф». И после того, как 30 процентов изобретателей

\* Так обычно называют на Западе фильмы, сюжет которых состоит из нескольких новелл, объединенных либо одним персонажем, либо единой темой («Бальная записная книжка», «Повести Манхэттена», «Млоть и фантазия», «Если бы у меня был миллион»). — *Прим. ред.*

отдают свои голоса «националистам», приход Третьего Райха кажется уже близким.

«Нибелунги» были торжественным гимном былой славе страны — залог отпущения и грядущих побед. Пластика и архитектура доминируют в фильме. УФА, которая только что купила Ланга одновременно с Поммером и фирмой «Десла», не пожалела средств для создания этой национальной эпопеи. Монументальные лестницы, соборы из цемента, окутанные дымкой, луга, усеянные искусственными маргаритками, леса с необъятными стволами деревьев из папье-маше, макеты феодальных замков, гроты из картона, разделанного «под камень», драконы-автоматы — все эти гигантские конструкторские, полумеровинговские, полукубистские, ожили благодаря таланту постоянных сотрудников Ланга — декораторов Отто Хунте и Карла Фольбрехта, большой эрудиция костюмера Гудермана, виртуозности операторов Карла Гофмана и Гунтера Риттау, но прежде всего благодаря несравненному пластическому мастерству постановщика. Этот крупнейший архитектор кино разместил своих актеров и статистов так, что они стали живыми «мотивами» единой помпезной декоративной композиции, где человек был полностью подчинен законам пластики. В известной мере тут осуществлялась программа Германа Варма в «Калигаре»: фильм становился ожившим рисунком, точнее, ожившей скульптурой и архитектурой.

В первой серии фильма («Зигфрид») основной фигурой был монументальный Зигфрид, огромный белокурый ариец, с обнаженным торсом (Пауль Рихтер), непобедимый завоеватель. Его любит Кримгильда, девушка с длинными локонами, родная сестра отирательной палькирии, которая так долго фигурировала на почтовых марках кайзеровской Германии. На боевом коне, с победоносным мечом у бедра, этот германский герой передвигается среди пейзажей, построенных в студии по картинам Арнольда Бёклина, попутно уничтожая гнусного богача, короля гномов, чья борода, нос крючком и отвислая нижняя губа должны были воплощать пороки иудейского племени.

Эта песнь славы в «Зигфриде» сменилась картиной бешенства и смятения во второй части («Месть Кримгильды») — сценой, также заимствованной из старых германских легенд, а не из вагнеровских опер. Теа фон Гарбоу, написавшая этот сценарий вместе со своим мужем, хотела, по ее словам, показать, что «первоначальная ошибка всегда неумолимо влечет за собой в последующем тяжкое искупление». Таким образом, здесь вырисовывается тот комплекс вины, который прописывает почти все творчество Фрица Ланга и характерен для части германских мастеров кино, увлеченных «тезаузиами» Достоевского, — вины, сочетающейся с живым чувством собственного превосходства над другими, наглядно выступающим в «Нибелунгах». «Зигфрид» отражал величие и крушение Второй империи и одновременно предвещал грандиозные парады Нюрнберга; наоборот, «Месть Кримгильды» предсказывала гибель (в духе «Гибели богов») рейхсканцелярии, созданной Гитлером в стиле помпезных декораций УФА.

После этой примитивной саги Ланг задумал создать гимн в честь Германии будущего. «Метрополис» был построен на основе романа Теа фон

Гарбоу; сценарий был написан постановщиком в сотрудничестве с автором романа, его женой.

Метрополис — город небоскребов XXI века. В волшебных садах Пошнаны власти мира предаются самым невероятным оргиям. А рядом с ними, в подземельях, люди низшей расы, немые, замученные, люди-автоматы, согнув спины, выполнят бессмысленную работу. И на фоне этого света и тени последний индивидуалист, полусумасшедший интеллигент, создает новую Еву. Этот автомат выглядит как мессия; он проповедует господам покорность судьбе, а рабов призывает к восстанию. И они, разбив машины, вызывают катастрофу и первые же оказываются ее жертвами.

Фильм заканчивается на паперти собора символическим «примирением труда и капитала», как в «Забастовке» старого Зекка. Несмотря на всю свою ребяческую напыщенность — а разве Гриффит не был еще более напыщенным? — эта басня является чисто пророческой, предсказывая многое из того, что пережила позднее оккупированная Европа, которую хотели сделать чем-то вроде Метрополиса \*. Но сходство здесь только внешнее. Подобно тому как «Нибелунги» имели в виду Вторую империю, так роман Теа фон Гарбоу переводил на язык Уэллса и Жюль Верна сверхимпериалистические теории Гильфердинга, провозглашенные им накануне 1914 г.; эти теории также проповедовали примирение антагонистических классов.

Этот величественный монумент был воздвигнут УФА, которая сама в то время уже «шаталась». Чтобы поддержать интерес к себе, она вынуждена была показать страну небоскребов. «Метрополис» был концом и вершиной немецкого послевоенного киноискусства, как и всего творчества Ланга в области немого кино. Его позднейший фильм «Шпионы» свидетельствовал о том, что Ланг опустился до уровня тех детективных фильмов, которыми некогда дебютировал. Фильм «Женщина на луне», являющийся как бы продолжением «Метрополиса», с его наивысшими лунными пейзажами в стиле старых фильмов Мельеса, был весьма посредственным произведением. Как в все немецкое киноискусство (если не говорить о Пабсте), Фриц Ланг после 1925 г. остановился в своем развитии.

Мы увидим ниже, что было причиной этой остановки роста. В период между 1920 и 1925 гг. немецкое кино, глубоко национальное, отражало в гигантском кривом зеркале внутренние метания потрясенной страны. Это кино имело в своем распоряжении исключительные кадры сценаристов, постановщиков, декораторов, актеров, операторов; оно шло впереди всех по пути прогресса. Его значение было огромно, и влияние его сказывается еще и сейчас. Весьма показательно, что в некоторых опытах Голливуда, в работах Орсона Уэллеса в особенности, мы видим явное возвращение к экспрессионизму, тогда как во многих работах Джона Форда и Марселя Карне преобладает влияние немецкой камерной драмы.

\* «Ты видел фильм «Метрополис»? — спрашивает Жюль, один из заключенных в лагере смерти Маутхаузен, указывая на бездну, куда вели гигантская лестница, по которой она спускалась. Жан Лаффит приводит эти слова в своей книге воспоминаний «Живые борются».

## Глава XVII

### ФРАНЦУЗСКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ\*

До 1914 г. большинство французских финансистов не признавало промышленного первенства французского кино, а люди искусства в такой же мере недооценивали его художественное превосходство. К тому времени, когда колонны победителей (снятые в натуральном цвете операторами Леона Гомона) продефилировали по Елисейским полям, французское кино уже уступило свое промышленное первенство Соединенным Штатам. И хотя оно и сохраняло еще художественное превосходство, несмотря на свою организационную отсталость, все же крупнейшие французские компании в результате десятилетней мировой монополии уже впали в склеротическое состояние, предпочитая лучше пожертвовать французским кино, чем какой-либо частью своих сверхприбылей.

«Наше превосходство до войны, — писал с похвальной откровенностью Шарль Патэ\*\*, — позволило нам выдавать между 1906 и 1914 гг. дивиденды в 40, 65, 70 и, наконец, 90 процентов. Этого превосходства теперь (в 1918 г.) уже нет. При слабости нашего внутреннего рынка, наводненного американской продукцией, наши фильмы окупаются лишь в весьма недостаточной пропорции к вложенным капиталам. Печальный опыт заставил меня отказаться от производства и размещения фильмов. И тогда меня стали обвинять в том, что я погубил французское кино...»

В годы войны фирма переживала большие трудности. Производство фильмов, прерванное мобилизацией, возобновилось в небольших масштабах лишь в 1915 г. Но в этом году баланс фирмы показал дефицит.

\* Термин «импрессионизм» в применении к французской школе киноискусства двадцатых годов (Деллюк и его соратники) был предложен впервые Анри Ланглуа, чтобы подчеркнуть противоположность этого течения лемскому «экспрессионизму». Мы также приняли этот термин, после того как убедились, что сам Деллюк часто применяет его в своих первых статьях о кино. Во всяком случае, мы предпочитаем его термину «Авангард», который мы сохраним, говоря о французской школе после 1925 г.

\*\* «De Pathé Frères à Pathé Cinéma», 1940.

В первую же зиму войны Шарль Пате уехал в Нью-Йорк. Он собрал кредиторов фирмы и, пригрозив им банкротством, заставил их согласиться на 50 процентов убытка. Джорджи Истмен, предав забвению бывшее соперничество с Пате, взялся поставлять ему чистую пленку. Херст оказал ему поддержку в производстве его серийных фильмов и еженедельных хроникальных обозрений. И вскоре наш высокий худой француз, с розовым лицом и густыми светлыми усамп, добился хороших результатов. В итоге его энергичной деятельности баланс 1916 г. стал активным.

Компания организовала оптовый импорт во Францию фильмов «Пате Экспедиж» и «Трайэнгл». Особенно вкус к американским фильмам испытывала публика в тот период, когда французские фильмы из-за недостатка финансовых средств у поставщиков были еще посредственными. По окончании войны Пате ликвидировал свои производственные компании: старую S. C. A. G. L., итальянский «Фильм д'Ар», «Литтерариа» в Берлине, «Пате Лимитед» в Лондоне и, наконец, «Пате Экспедиж» в Нью-Йорке, — несколько не думая ни о прошлых заслугах фирмы, ни о ее будущем. Затем он продал «Пате Консорциум», контролловавший основную группу киносалов во Франции, а потом и фабрику американской пленки, которая перешла в руки Дюпона де Немур. Наконец, за 200 миллионов он продал Истмену находившуюся в Венсенне большую фабрику, изготовлявшую чистую пленку: она стала фабрикой «Кодак». Чувствуя приближение старости, Шарль Пате превратил в капитал все свои доходы, полученные им за время его карьеры, и тем самым раздробил огромный промышленный и коммерческий аппарат, который завоевал в свое время для французского кино мировое первенство. Некоторое время он сохранял лишь производство комбинатных аппаратов и фильмов «Пате для деревни» и «Пате для детей», а также тот отдел своей фирмы, которым управлял старший Зекка. В 1929 г. Пате принужден был окончательно отойти от дел; он продал все свои предприятия коммерсанту Натану, которого финансировала группа Бауер и Маршаль. Другие большие французские компании последовали примеру Пате. С этого времени производство фильмов перешло в руки миниатюрных компаний, которые фактически были расколами двух крупных трестов проката — «Пате» и «Гомон». Приблизительно 150 больших фильмов в 1924 г. и только 52 в 1929 г. — таков был итог этой ликвидаторской политики. Франция, которая монополизировала в свое время 80 процентов всего мирового экспорта фильмов, теперь свела свой экспорт почти к нулю.

«Если кто-нибудь из нас найдет в себе мужество воспроизвести историю французского кино начиная с его первых лет, то ее читателям будет над чем посмеяться». Луи Деллюк, который написал эту фразу в 1917 г., был тогда молодым романистом и драматургом; он пришел в кино из журналистского мира. Он хорошо знал, на каких деловых основах строится новое искусство, предвидел его грядущую судьбу во Франции, и это предиктовало ему следующие горькие строки: «Франция, которая изобрела кино, создала и сделала его известным, теперь наиболее отсталая страна. Я очень хочу верить, что и у нас будут хорошие фильмы. Но это будет исключением. Потому что кино несвойственно нашему наро-

ду... Я утверждаю — увидим, подтвердится ли это в будущем, — что Франция так же мало чувствует кино, как и музыку».

У нас часто цитировали эти слова, забывая, однако, какой большой путь развития прошла наша кинопромышленность, и отрывая их от контекста статьи, которая начиналась таким символом веры: «Будет французское кино!» И Деллюк посвятил всю свою жизнь борьбе за осуществление своих чаяний, неустанно следуя тому лозунгу, который он поставил девизом своего журнала «Спиеа»: «Пусть французское кино будет подлинным кино! Пусть французское кино будет на самом деле французским!»

В то время, когда Деллюк писал: «Хотя опасность, грозящая со стороны имеющих огромный успех заграничных фильмов, оживила наше мастерство, однако результаты здесь весьма посредственные», — Фейад и Перре все еще продолжали топтаться на месте, Турнер и Капеллани эмигрировали в Америку, а Мишель Карре и Анри Пукталь редко поднимались над уровнем доброспорядочного ремесленничества. И только с приходом Абеля Ганса, Жермены Дюлак и Марсели Л'Эрбе положение изменилось. Деллюк уже знал этих людей ранее и включил их в ту полудюжину постановщиков, на которых могло рассчитывать французское кино. Наряду с ними он поместил и двух постановщиков старшего поколения — Жака де Баронселли и Леона Пуарье.

Пуарье, племянник Берты Моризо и бывший руководитель «Театра Елисейских полей», принес с собой в кино такую культуру и такой вкус, какие в то время редко можно было встретить. «Мыслитель», по сценарию Эдмонда Флега, одного из сотрудников «Нувель Ровю Франсез», представлял собой ряд загадочных и трогательных иллюстраций к некоей истории, которая кажется сегодня скорее комической, чем фантастической. Этот опыт — первое выступление французского литературного «Авангарда» в кино — уже поэтому был «важным событием». После «Мыслителя» Пуарье занялся тонкими киноакварелями на восточные мотивы («Нефритовая шкатулка», «Души Востока», «Нараяна», «Три султанши»), а затем специализировался на инсценировках («Жослеа», «Кеневьева»). В фильме «Бриера»\*, знаменовавшем вершину его творчества, он умело претворил уроки Шведского киноискусства; болотистый пейзаж играл здесь важную драматическую роль. Позднее Пуарье перешел к документальному жанру, поставив «Черный рейс» (путешествие по Африке), а затем, используя накопленный опыт, создал свой претенциозный «Вердеа — историческое видение», принесший ему самый большой успех. Звуковое кино в Пуарье уже не нуждалось; но тем не менее он до середины века продолжал свою многостороннюю работу в кино.

Жак де Баронселли, его современник, сумел лучше всего проявить свои данные в экранизациях «Ислаудский рыбак», «Пена», «Рамунчо» и «Отец Горпо» в исполнении Габриеля Спильоре. После крупных успехов де Баронселли в 1924 г. Муссинак призвал за ним силу выразительности и чувство образа — качества, которые, однако, могли бы проявляться у него

\* Экранизация одноименного романа Альфонса Шатобриана. — *Прим. ред.*

с большей непримиримостью». Хотя де Баронселли и редко отказывался от выгодных коммерческих предложений, все же на протяжении всей своей карьеры (он умер в 1950 г.) он оставался честным работником. Много почитал у него Рене Клер, в течение двух лет работавший его ассистентом.

Раймон Бернар, начавший свою деятельность с постановок в кино пьес и сценариев своего отца, драматурга Тристана Бернара, перешел затем от бульварных комедий, забавных или сенсационных, к большим постановкам на исторические темы: «Чудо волков», имевшее большой успех, и «Шахматист», успех которого был значительно меньше.

Анри Руссель, на которого Деллюк возлагал некоторые надежды, добился в фильме «Фиалки императрицы» только коммерческого успеха. Меркантион, обычно работавший вместе с Эрвием, продолжал традицию «Фильм д'Ар»; в его фильме «Мьярка, дочь Медведицы» Режан сыграла в 1920 г. свою последнюю роль.

Однако нован школа, теоретиком и центральной фигурой которой стал Деллюк, группировала вокруг себя не только этих довольно бесцветных мастеров, но и таких, как Абель Ганс, Жермена Дюлак, Марсель Л'Эрбье, а вскоре и Жан Эпштейн.

Абель Ганс, по его собственным словам, — самоучка. Он достиг известного развития благодаря чтению произведений Спинозы, Гераклита, Пифагора, Шопенгауера, Конфуция, Бакона, Платона и Ницше. В 1914 г., избрав своей профессией для заработка работу в кино, он стал сценаристом и актером. Война сделала из него режиссера. Один из его первых фильмов, «Безумие доктора Тюб», был построен на оптических искажениях; однако этот трюковой фильм ближе к довоенному кино, чем к искусству будущего «Авангарда». Фильм этот не получил распространения и не имел никакого влияния. Большим успехом пользовались пропагандистские фильмы Ганса, которые выпускала кинослужба армии, руководимая Жаком Луи Крозом. «Глупость в них превзошла самое себя», — писал тогда Деллюк о фильмах этого рода; правда, он не возражал против них в принципе, но возмущался тем, что военное кино погрязло в канонах старой мелодрамы. Конечно, сорок лет спустя легко смеяться над этими фильмами, которых никто не видел и которые нам известны только по названиям!

Первым опытом Ганса в этом опасном жанре была постановка «Героизма Падди». Постановкой «Штрасса и К<sup>о</sup>», «Смертоносных газов» и «Зоны смерти» Ганс привлек к себе внимание Деллюка, и это вдохновило его на дальнейшие постановки: напыщенную «Десятую симфонию», мелодраматическую «Мать скорбящую» и пацфиетский фильм «Я обвиняю». В последнем фильме, который сделал его знаменитым, постановщик сочетал Гряффита и Барбюса, Гюго и Библию. Мертвены поднимались из могил, в Верцингеторике в полосатых кальсонах появлялся двойной экзепозицией в траншеях среди солдат, чтобы понести этих храбрецов к победе. Но «наивность тоже имеет некоторую ценность... Надо или принять, или отвергнуть Ганса целиком» (Муссинак).

И все же, несмотря на несколько глупую напыщенность, лихие статуи вместо памятников, картина в целом создает впечатление такой силы и искренности, какая была недоступна никакому другому французскому режиссеру. Бурный темперамент в сочетании с пониманием финансовых возможностей позволил автору «Я обвиняю» найти два миллиона для постановки фильма о железных дорогах «Роза рельсов», над которым он работал два года. Его группа проводила целые месяцы в горах или в импровизированной студии на привокзальных путях в Ницце. Целые месяцы потратил Ганс на монтаж и отбор нескольких дюжины пригодных кадров из тысяч метров снятых негативов

«Роза рельсов» за день до премьеры была переименована в «Колесо», что более соответствовало стилю Гюго, в котором старался работать Ганс. Прозрачный намек скрывался и в имени главного героя — Сизиф. Машинист, которого с невероятным закатыванием глаз играл Северен Марс, поплотал одновременно и мифологического Сизифа и Эдипа, настолько влюбленного в свою приемную дочь, что при виде ее он теряет рассудок. Антигона, шаловливая и порывистая, как Мэри Пикфорд, в свою очередь любит своего сводного брата — молодого напудренного скрипача, который старается разгадать секрет Страдивариуса. Качели, увитые цветами, и разноцветные витражи превращают дом стрелочника в поэтический замок, в котором скрипач, одетый почему-то средневековым трубадуром, ухаживает за девушкой в затейливом головном уборе

Было бы, однако, ошибочно видеть во всем этом одно ребячество. Основное характерное качество этого фильма — изобилие нодых «красот», жалких банальностей и безвкусицы. И все же этот фильм подкупает потрясающим драматизмом и вызывает душевное волнение, «не отделяя золота от шлама». Ганс был тогда «единственным французским кинематографистом, который умел говорить властно и своим мощным лирическим дыханием создавал и цветы в шлак» (Муссинак). Качели, увитые цветами, вызвали улыбку наших мудрецов в 1923 г., но сегодня они несут с собой очарование наивной почтовой открытки или старинной деревенской мебели. Время увесло шлак, осталась во всей силе одна правда.

Наиболее известные эпизоды «Колеса» представляются нам чисто формальной удачей, основанной на систематическом применении одного из приемов Гриффита — ускоренного монтажа. Пейзажи мелькают, чередуясь с кадрами лиц, поршней, дыма из трубы локомотива; темп движений в монтаже ускоряется: локомотив мчится навстречу гвбелы, и волшебные зрители возрастают; накопец, катастрофа. Однако эти смелые стилистические мазки не были случайными. Длительное пребывание среди железнодорожников открыло Гансу секрет мрачной поэзии железной дороги — поэзии, к которой французы, пожалуй, особенно чувствительны. В тех же эпизодах, в которых стремление постановщика ко всевозможным эффектам и техническим новшествам нашло меньшее отражение, например в сцене кабака железнодорожников, Ганс, по-своему свободно и сильно, примыкает к тому широкому потоку французского натурализма, который последова-

тельно проявлялся в фильмах «Прибытие поезда», «Жертвы алкоголизма», «Начинается день» и «Битва на рельсах».

Изучение среды, скорее инстинктивное, чем систематическое, все же придало «Колесу» ту атмосферу, без которой нет большого произведения. Нужно отметить, что эта атмосфера у Ганса, несмотря ни на что, все же была социальной даже в ту пору, когда под влиянием Ниса или Шестрома кино было более склонно рисовать природу, а не общество.

Марсель Л'Эрбье по своему темпераменту во многих отношениях был полной противоположностью Гансу. Только случайности войны привели этого утопченного последователя Оскара Уайльда и изысканного поэта-символиста в армейскую кинослужбу. Молодой начинающий драматург написал сценарии фильмов «Поток» и «Колечко», поставленные Мерквантом и Эрвилем. Позднее он поставил «Розу Франции», «Карнавал истины» и «Виллу «Судьба» в ультрамодернистских декорациях, навеянных дягилевским балетом; эти декорации были написаны еще очень молодым тогда художником Клодом Отан-Мара.

«Вилла «Судьба» была пародией на многосерийные фильмы. Однако ирония и юмор не могли стать основными чертами стиля человека, который определил жанр своего фильма «Прометей-банкир» как «спнегрфический момент», а «Розу Франции» как «кантилену светотени», перенесенную на экран Марселем Л'Эрбье.

«Человек открытого моря» (подзаголовок «Марипа») возник на основе рассказа Балзака. В этом фильме Л'Эрбье (как и в фильмах Шестрома) лейтмотивом действия выступает океан и, как в сонате, различны аллегро, анданте, скерцо, ларго. Однако все это плохо гармонировало с неправдоподобными бретонцами в исполнении Роже Карла и Жака Катлена. Хороший вкус режиссера в «Человеке открытого моря» иногда становится столь же невыносимым, как и увитые цветами качели Абеля Ганса. Но в этом произведении есть и прекрасные куски, в частности сцена притона, в которой эстетизм Л'Эрбье довольно парадоксально сближается с популизмом «Колеса».

Шедевром Л'Эрбье был его фильм «Эльдорадо». Сюжет этого фильма апекдотичен и банален (не менее банален, чем обычные сюжеты фильмов Томаса Ниса), что и подчеркивалось подзаголовком фильма — «мелодрама». Испанская танцовщица Сибилла (Ева Франсис) тайно любит красавца, скандинавского художника (Жак Катлен), жениха богатой испанки (Марсель Прадо). Боясь за судьбу своего ребенка, она отдает его молодой чете, а затем погибает от руки своего любовника (Филипп Эриа\*). Эта пелория, одна из тех, какими в свое время увлекались создатели камерных драм, не пользовалась особенным успехом у публики, но кинолюбители, группировавшиеся вокруг Деллюка в его «Сине-клубе» и вокруг Риччиотто Кануда в его «Клубе друзей седьмого искусства», высоко оценили стиль этого фильма.

Приемы субъективной трактовки «Эльдорадо» восходили не к немец-

\* Филипп Эриа — актер, писатель; с 1948 г. — член Академии Гомкурв.

кому экспрессионизму (тогда еще не известному во Франции), а к французскому импрессионизму и к экспериментам Гриффита и Шестрома. Оптическое искажение использовалось для достижения экспрессии: когда художник смотрит на Альгамбру в Гренаде, она выступает перед ним, как на холсте Моне, — неясная и слегка преображенная; в группе танцовщиц «отсутствующая» и думающая о своем ребенке героиня показана в смутной дымке, рядом с другими, совершенно реальными фигурами; в сцене опьянения некоторые лица предстают перед нами, как в кривом зеркале, и т. д. В то время все эти приемы казались интересной находкой. Снят фильм мастерски, но, пожалуй, слишком утончено. Операторская трактовка сообщает драматическое значение испанскому пейзажу. Экстерьеры находятся в полной гармонии с прекрасной декорацией современного кабака. Но в целом фильм «Эльдорадо» отличается некоторой холодностью, хотя становится по настоящему эмоциональным в эпизоде смерти Сибиллы, когда она за кулисами опирается на колеблющийся холст театральной декорации, на которой видны гигантские тени танцовщиц. Эта режиссерская находка, предшествовавшая по времени аналогичным «открытиям» немцев, служила, по-видимому, им путеводителем.

Но Л'Эрбье не столько сам создавал средства экспрессионистской выразительности для своих целей, сколько они вели его за собой. В фильме «Дон-Жуан и Фауст» экстравагантные костюмы по эскизам Клода Отан-Лара и изощренные новшества оператора тормозили развитие действия в еще большей степени, чем в «Кабинете доктора Калигари». Чрезмерная претенциозность нарушала стройность фильма и как бы затопляла его. Л'Эрбье так же мало был способен создать лирическую эпопею, как его постоянный исполнитель Жак Катлен — воплотить образ Дон-Жуана.

Следующий фильм Марселя Л'Эрбье, «Бесчеловечная», был создан с привлечением всех сил литературно-художественного «Авангарда». В постановке его приняли участие: Жак Катлен, Жоржетта Леблан, в прошлом вдохновительница Метерлинка, архитектор-модернист Роберт Малле-Степенс, художник-кубист Фернан Леже, юный декоратор Альберто Кавальканти, Пьер Мак-Орлан, написавший сценарий, и Дарий Мильо, создавший музыкальную партитуру. Но этот «художественный» фильм 1923 г. провалился с еще большим скандалом, чем фильмы «Фильм д'Ар» 1910 г. Поклонники «Эльдорадо» взирали на него с горьким изумлением.

По-видимому, этот провал и побудил Л'Эрбье заняться снова коммерческими фильмами: «Головокружение» по Шарлю Мере, «Дьявол в сердце» по Деларю-Мардрю, «Книжеские ночи» по Жозефу Касселю. В «Покойной» Матиасе Паскале по Луиджи Пиранделло, где прекрасные декорации Кавальканти сочетались с итальянскими пейзажами, снятыми на натуре, возле Сая-Джиминиано, можно было вновь увидеть некоторые достоинства, свойственные «Эльдорадо». Многого ждали от фильма «Деньги», на постановку которого были израсходованы большие средства и для участия в котором был собран блестящий международный ансамбль. Но с точки зрения художественной этот фильм был весьма псурачен (о причинах неудачи мы скажем дальше).

Война еще не окончилась, когда Жермена Дюлак согласилась поставить «Испанский праздник» по сценарию Луи Деллюка. Эта журналистка, пришедшая в кино в 1916 г., уже успела создать к этому времени много фильмов («Сестры-соперницы», «Таинственный Жео», «Победоносная Венера», «Души безумцев» и др.). Работая в студии, она стремилась достичь максимальной выразительности, а не только получать деньги, что было довольно необычно в те годы.

Сюжет «Испанского праздника» очень убог: соперничество и драка между двумя мужчинами (Гастон Модо и Жан Тулу) за женщину (Ева Франсис), которая равнодушна к ним обоим и любит третьего. Но этот сюжет был только предлогом, позволившим Деллюку и Дюлак отыскать в Испании ту экзотику, которая так поразила их в фильмах Томаса Г. Инса об американском Дальнем Западе.

«Черный дым» Деллюка (драматическая сцена, поставленная самим автором) не имел успеха. Последовавшее за ним «Молчание» знаменовало для Деллюка поиски нового стиля — того внутреннего монолога, которым спустя 25 лет увлеклись некоторые деятели Голливуда\*.

«Гром» был всего лишь фарсом. Затем Деллюк поставил почти одновременно два своих основных фильма: «Женщина ниоткуда» и «Лихорадка».

«Женщина ниоткуда», подобно «Молчанию», была этюдом внутреннего монолога. После долгих лет отсутствия женщина возвращается в родной дом, который она некогда покинула, чтобы следовать за любимым. Она мечтает вернуть прошлое, но, убедившись, что это невозможно, снова уходит. Воспоминания о прошлом, показ старинных туалетов придают картине очарование. Пейзаж провансальской гарриги — песчаного пустыря, поросшего мелким кустарником, — становится здесь, как и в шведских фильмах, активным действующим лицом драмы. Есть в этом фильме, однако, очевидно симпривизированная на полях сценария, потрясающая деталь: детский воздушный шарик, подпрыгивающий на песке. Показом этого шарика начинался фильм.

В сюжете «Лихорадки» психологическая салонная драма уступила место спешам из жизни простого народа. Среди моряков, зашедших в один из марсельских кабаков, его хозяйка узнает своего бывшего любовника; начинается потасовка, которая заканчивается убийством. Характеристика действующих лиц и самое развитие драмы представляют собой высокий образец стиля, но не того дешевого стиля, который только хочет казаться красивым, а подлинного стиля, прямого, правдивого, соответствующего содержанию и им определяемого. Этот общий тон — даже в большей мере, чем избранный автором среда, — сделал Деллюка достойным продолжателем великой натуралистической традиции французского кино. Он примыкает к этой традиции и потому, что всегда стремится слить в кадре дейст-

\* Одним из первых экспериментов Голливуда в области внутреннего монолога был фильм Роберта Леонарда «Страсти интерлюдия» по одноименной пьесе Юджина О'Нила. — *Прим. ред.*

вующие лица с общим «фоном», так же как и со всем действием. Можно сказать, что Деллюк в «Лихорадке» впервые использовал «глубину кадра» (открытие, которое часто приписывают Орсону Уэллсу, Греггу Толанду и Уильяму Уайлеру), если бы он не повторил здесь приемы, восходящие еще к Люмьеру.

«Лихорадка» давала четкие человеческие характеристики, хорошо показывала поэзию портовой жизни, удачно применила «временные сдвиги» (flash back). Деллюк кое-что позаимствовал у Миса, но оригинально претворил это и поднял на высшую ступень. Влияние «Сломанных побегов» Гриффита было менее плодотворно: гипсовые будды, искусственная роза, актриса, плохо загримированная под ананаску, несомненно, испортили последние эпизоды фильма.

«Лихорадка», осуществленная на скромные средства, была большой удачей. Однако ее много обещавший автор так и не выполнил своих обещаний. Совместно с Муссиаком он положил начало культурной, независимой и вопиющей кинокритике. Но материальные затруднения вынудили его оставить свою литературную трибуну — основанный им журнал «Синеа». Деллюк умер в возрасте 33 лет, едва успев закончить свой последний фильм «Наводнение». Его литературно-критическое наследие значительно, но в творческой практике он сделал только первые шаги. Смерть Деллюка была огромной потерей для французского кино.

Бывшая сотрудница Деллюка, Жермена Дюлак, продолжала его дело, способствуя дальнейшему развитию движения кино клубов. Однако она не создала ни одного значительного произведения, какого от нее ожидали. Ей пришлось ставить фильмы по сценариям, совершенно не гармонизовавшим с ее беспокойным темпераментом, ее чутким восприятием новых тенденций в кино, ее стремлением превзойти то, что уже завоевано. В ее фильмах «Папироза», «Неблагодарная красавица», «Смерть солнца» встречаются превосходные куски; гораздо меньше их в тех фильмах, которые она делала по принуждению (многосерийный фильм «Госсет»). Шедвром Дюлак была поставленная еще при жизни Деллюка «Улыбающаяся мадам Бедо» — экранизация пьесы Андре Обей.

В театре эта драма основывалась не столько на диалоге, построенном по принципу музыкального контрапункта, сколько на паузах. Жермена Дюлак нашла в этой особенности пьесы нечто соответствующее ее индивидуальности, ее вкусу. Конечно, здесь не следует искать каких-либо связей между этим фильмом Жермены Дюлак и «Ночью под Новый год», но тем не менее сюжеты их несколько сходны. Приемы, которые Дюлак применила в своей постановке, коренным образом отличались от приемов цемской камерной кинодрамы: символически она предпочла метафору. Когда ее героиня играет Дебюсси, на экране появляется созданная средствами монтажа волнующаяся водная поверхность. Скупость выразительных средств, применяемых Жерменой Дюлак, и наряду с этим отказ от упрощенчества — качества, характерные для нее, — не всегда позволяли разглядеть все достоинства ее произведения. Открыв фильмом «Улыбающаяся мадам Бедо» дорогу психоло-

гической интимной кинодраме, сама Жермена Дюлак не воспользовалась, однако, своим открытием и в скором времени примкнула к «Авангарду».

Жан Эпштейн\*, эссеист и философ, первые свои статьи о кино опубликовал в «Синеа» Деллюка; в них он воспеял в лирическом стиле приход «Седьмого искусства». Первой работой Эпштейна в кино был полудокументальный фильм «Пастер», созданный им в сотрудничестве с Жаном Бенуа-Лени\*\* . Фильм этот ставился по заказу, что заставило авторов оставаться в определенных, довольно узких рамках. И все же это произведение имело немало достоинств, а некоторые его эпизоды по своей пластической точности не уступали лучшим художественным фильмам.

После «Красной харчевни» (по Бальзаку), замечательной по монтажу, Эпштейн поставил «Верное сердце». В этой картине эстетические поиски сочетались с классически натуралистическим сюжетом: борьба за женщину (Жина Мане) между отъявленным негодием (Ван Дэль) и честным рабочим (Мато). Эпизод ярмарки, «воздь» этого фильма, с полным правом может быть включен в антологию киноискусства. Эпштейн применил в этом эпизоде ускоренный монтаж Абеля Ганса к совершенно новым пластическим формам, вызывая у зрителя головокружение, когда показывал ему ритмично смонтированный эпизод быстро вращающейся карусели.

Этот первый успех возбудил большие надежды, но они не оправдались. Его «Прекрасная ниверсезка» также была объявлена натуралистическим произведением, но это был натурализм Альфонса Доде. Эпштейн нашел здесь благодарный материал — каналы, барки, что позволило ему использовать опыт шведских мастеров. Мелодраматический фильм «Афиша» и еще более фильмы «Двойная любовь», кинороман-фельетон «Приключения Робера Макера» и «Монгольский лев» с его дешевым романтизмом, особенно заметным в игре Мозжухина, обманули ожидания зрителя.

Можно было подумать, что Эпштейн бросил свои искания и целиком отдался коммерции. Однако он снова вернулся к «Авангарду» в нескольких фильмах, рассчитанных на публику небольших камерных кинотеатров: «Шесть с половиной на одиннадцать»\*\*\*, «Тредьяж» и особенно «Падению дома Эпер». Однако та эстетика, на которую он продолжал опираться, уже с 1925 г. была пройденным этапом. Субъективизм и экспрессионизм уступили место абстракции, дадаизму и сюрреализму. Осознав свой отрыв от современных течений, Эпштейн вернулся к документальному фильму, поставив в Бретани «Морван» и «Конец земли».

Через несколько лет после смерти Деллюка анализ ошибок, допущенных Л'Эрбе в его «Деньгах», позволил установить причины ошибок и банкротства надежд 1920 г. Пренебрежение сюжетом повлекло за собой пренебрежительное отношение к Золя и ко всей натуралистической традиции, этой основе французского кино. Постановщик перенес действие фильма

\* Автор книг «L'uzosophie», «Cinéma» и «Cinéma vue de l'Étranger» — *Прим. ред.*

\*\* Жан Бенуа-Лени — племянник того адвоката, о котором мы говорили выше. Большую часть своей деятельности он посвятил школьным фильмам.

\*\*\*  $6\frac{1}{2} \times 11$  — размер пленки в фотоаппарате «Кодак», игравшем видную роль в сюжете фильма. — *Прим. ред.*

в современность, соответственно изменив декорации и костюмы и выбросив из картины лучшую часть романа — описание финансового мира. В результате биржа в постановке Л'Эрбье перестала быть местом, где продавались акции (в том числе и акции кинокомпаний), став просто темой для разного рода пластических экспериментов.

В свое время в фильме «Последний человек» на смену ускоренной съемке, калигаризму и оптическим искажениям пришел свободноподвижущийся киноаппарат. Точно так же теперь Л'Эрбье, используя французское техническое изобретение, заменил передвигающийся по рельсам аппарат Мурнау и Фрейнда новой портативной автоматической камерой, не нуждающейся в том, чтобы оператор вертел его рукоятку. Эта камера избиралась по ступеням биржи, проникала в глубь цилиндрических декораций, вращаясь, спускалась на канатах вниз, снимая снизу маклеров, столпившихся в кулисах биржи. В результате биржевые спекулянты казались чем-то вроде микробов из научных фильмов, движущимися пятнами из абстрактных фильмов. Но при этом они утрачивали свое человеческое и социальное значение. В результате пренебрежения сюжетом все свелось к масштабам обычной салонной драмы, условности которой обесцветили драму душевную, личную.

Еще до «Денег» Абель Ганс в своем «Наполеоне» увлекся техническими возможностями портативной камеры. Мягкофокусная съемка позволила некогда воспроизвести в «Эльдорадо» точку зрения художника. Теперь Ганс привязывал свою камеру то к седлу боевого коня, чтобы получить точку зрения ставшей на дыбы лошади, то к груди тенора, чтобы показать с точки зрения этого певца Коvent, слушающий «Марсельезу». В другом эпизоде игра в снежки должна была раскрыть перед нами военный гений Наполеона в возрасте 13 лет. Ганс, стремясь получить точку зрения снежка, приказал, как утверждают, швырять портативные камеры из конца в конец съемочной площадки. Операторы, опасаясь за целостность аппаратов и желая смягчить удары, пытались натянуть сетки. Однако Абель Ганс запротестовал: «Снежки ведь рассыпаются при ударе, господа...» — сказал он. И камеры разбились\*.

Бюджет этой постановки был огромный: пятнадцать миллионов, собранных во Франции, в Германии и в Соединенных Штатах. Фильм снимался четыре года. Законченный фильм имел пятнадцать тысяч метров, в прокат было выпущено всего пять тысяч. Между тем фильм заканчивался на том моменте, когда молодой Бонапарт еще только начал свой итальянский поход. Таким образом, это был лишь пролог к огромной эпопее, которая так и не была завершена. Развязка — остров святой Елены — по сценарию Абеля Ганса была осуществлена позднее в Берлине Лулу Пинком.

«Наполеон» был переполнен символами и гиперболами. Орлы, парившие в небе, и орлы в клетке; тетради школьников с прописями: «Святая

\* Этот анекдот, часто цитируемый, скорее всего — апокриф. Однако в спелых осадах Тулона действительно применяли миниатюрные киноаппараты, спрятанные в камерах футбольных мячей, которые и швыряли, как идра. В Корсике подводные камеры бросали в море с высоты прибрежных утесов.

Елса, маленький остров: трехцветное знамя, служащее парусом в бурном море... «Марсельеза» Рюда \*, воплощенная актрисой Дамиа.

Революционеры изображались варварами или глупцами; Наполеон, даже в детском или отроческом возрасте, — сверхчеловеком и богом. Режиссер, отождествляя себя со своим героем, обращался к своим статистам с воззванием в высокопарном стиле: «Этот фильм позволит вам войти в храм искусство через гигантский портал Истории. Вы должны найти в себе пыл, безумство, отвагу солдат 2-го года революции».

Можно смеяться над этими преувеличениями, но в то время они звучали очень убедительно, потому что были глубоко искренни. Известнейшие актеры соглашались играть в этом фильме даже самые маленькие роли, лучшие декораторы и операторы откликнулись на призыв постановщика, у которого работали помощниками прославленные режиссеры \*\*. Была революционизирована техника, были построены аппараты и объективы, до того не существовавшие; надоевший всем белый прямоугольник экрана был заменен тройным экраном, превратившим некоторые кадры «Наполеона» в триптих — за четверть века до появления «синерамы».

Эти непрестанные поиски нового, конечно, повысили ценность этого потока кадров. Но все же колоссальные усилия оказались малопродуктивными: различные повествования сами по себе не могли создать художественного обобщения, а то и теряли свою силу воздействия в результате злоупотреблений. «Наполеон» Абеля Ганса напоминал до некоторой степени ту гигантскую барселонскую церковь, для которой сумасшедший архитектор построил только портал в стиле модерн. Кинематографический собор, который хотел воздвигнуть Ганс, был непомерно претенциозен и лишен глубокой исторической концепции. На основе плохо переваренных книг Ганс создал образ Бонапарта, напоминающий гадалку-хиромантку: Бонапарт в этом фильме руководствовался исключительно своими предчувствиями, действуя в атмосфере одиозно окарикатуренной эпохи. Этот фильм был не столько началом расцвета, сколько стремительным нелепым концом творческих мечтаний Гриффита в 1915 г. и французского киноимпрессионизма 1920 г.

От «Наполеона» Ганс перешел к «Светопреставлению». Он играл в этом фильме главную роль. Была опубликована любопытная фотография одного из «рабочих моментов»: постановщик, загримированный Христом, с терновым венком на голове и обнаженным торсом, из которого струится кровь, прильнул к глазку камеры. Годы работы и огромные капиталы были потрачены на эту постановку, которая после появления звукового кино была прекращена. Фильм был показан в незавершенном и изуродованном виде; после него Ганс был принужден заняться уже более скромными постановками, и почти всегда коммерческими.

Воикующие недостатки «Наполеона» и провал «Денег» явились концом французских опытов 1920 г. Несмотря на огромные усилия и большое ма-

\* Известная скульптура Франсуа Рюда «Выступление (Рейнская армия идет в бой)»; бодов изнества под названием «Каменная марсельеза». — *Прим. ред.*

\*\* Ассистентом у Абеля Ганса был Александр Волков, художником-декоратором — Александр Бенуа. — *Прим. ред.*

стерство, результаты были довольно жалкие. Основной причиной этого было, несомненно, пренебрежение к человеку и сюжету. Школы американская, шведская, немецкая — современники французской школы — в действительности создали героев. Но ни для публики того времени, ни для публики сегодняшнего дня тащовщина Сибилла, машинист Сизиф, Женщина ниоткуда, трио из «Верного сердца» или улыбающаяся госпожа Беде не стали такими же живыми фигурами, как герои фильмов «Горный Диниц и его жена», «Кабинет доктора Калигари», «Последний человек», Вильям Харт, девочка из «Сломанных побегов», Зорро или даже такие клоуны без особых претензий, как Эл Сент-Джон (Пикратт) и Снеб Подлард (Босвотроп). Декорации — рельсы и паровозы, портоши кабачки, ярмарочные гуляния — были более одушевленными, чем сама люди. Человека забыли ради декораций, слишком увлеклись подражанием заграничным фильмам, имевшим успех, и совсем забросили национальные традиции французского кино; в результате Франция не смогла уже предъявить миру ничего равноценного магическому миру Мельеса, черному трико Фантомаса или иронической элегантности Макса Линдера.

Деллюк, который видел эти ошибки уже ири самом их возникновении и боролся с ними, не позволил бы (если бы не умер так рано), быть может, этой школе пойти по пути, ставившему своей целью только коммерческие выгоды. Конечно, ему нужна была здесь поддержка со стороны хотя бы некоторых промышленников. Однако, за исключением Леона Гомона, который в течение некоторого времени поддерживал Деллюка, никто не пошел ему навстречу. Режиссеры были вынуждены пренебречь выбором сюжета: их хватало лишь на то, чтобы как-то протаскивать контрабандой те или иные новаторские приемы в навязанные им коммерческие фильмы. Шведская и немецкая школы не знали такого упизвательного рабства.

Если искажающее зеркало немецкого экспрессионизма еще как-то отражало немецкую действительность, то французский «импрессионизм» был всего лишь «блестящим калейдоскопом». За исключением нескольких экскурсов в народную жизнь, ограничивавшихся посещениями трущоб и ярмарочных гуляний, даже в лучших фильмах этой школы очень трудно найти хотя бы метафорическое изображение жизни Франции в то время.

Французская школа 1920 г. не оказала большого влияния на мировое кино. Французское кино было известно за границей только по большим постановочным фильмам — «Чудо волков», «Атлантида», «Фиалки императрицы», «Наполеон». Все эти фильмы представляли собой либо легенды, либо воспоминания о былом величии. Сокрушительный упадок нашей кинопромышленности сопровождался также и полным творческим упадком.

Французское кино как школа казалось обреченным; все свелось к нескольким случайным удачам и к нескольким выдающимся мастерам. Поколение, пришедшее на смену поколению Деллюка, замкнулось в лабораториях экспериментального фильма, специализировалось на фильмах для «герметических» аудиторий клубов «Авангарда». И только молодые кинематографисты стремились к возрождению кино, идя к этой цели, правда, весьма необычным путем.

## Глава XVIII

### БЫСТРОЕ РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

**М**етания и неудачи французского кино представляли собой разительный контраст со стремительным и бурным ростом советского кино. Однако понадобилась длительная подготовка, прежде чем на экране появился «Броненосец Потемкин».

Началом советского кино надо считать 27 августа 1919 г. — день, когда Ленин подписал декрет о национализации кинопредприятий. Но было бы несправедливо зачеркнуть здесь все то, что было сделано в кино до революции.

Начиная с 1908 г. наряду с заграничными кинокартинами, и в первую очередь фильмами Патаэ, заполнявшими русские киноэкраны, стали появляться и русские фильмы, сюжеты которых в большинстве заимствовались из литературных произведений и из русской истории\*.

Война, ослабившая французское господство в кино и замедлившая приток иностранных фильмов в Россию, способствовала тем самым расширению масштабов национального русского кинопроизводства, выдвигнув таких артистов, как Иван Мозжухин и др. Вместе с тем повысился и художественный уровень кинокартин, насколько это было возможно в условиях коммерческого подхода к кино. Проявлялись также усиленное внимание к форме, все большая склонность к салонным и уголовным драмам, к сюжетам пессимистическим, «роковым» и декадентским. Из режиссеров того времени можно назвать плодовитого и утонченного Евгения Бауэра («Жизнь за жизнь» и др.), подававшего весьма большие надежды; однако эти надежды не оправдались ввиду его безвременной смерти.

После февральской революции 1917 г. Мозжухин выступал в фильме Протазанова «Андрей Кожухов» в роли революционера-подпольщика. Од-

\* Гончаров («Оборона Севастополя»), Гайсен («Книжка Тараканова»), Старевич («Русалка»), Туржанский («Братья Карамазовы»), Протазанов («За честь русского знамени»), Волков («Кавказский пленник»), Висковский («Отцы и дети») и особенно Чардышид («Алиа Каренина», «Война и мир», «Крейцера соната»).

нако Октябрьская революция и переход власти к большевикам не могли, конечно, вызвать энтузиазма у кинопромышленников. Гражданская война еще более обострила конфликт. Владельцы крупных кинотеатров закрыли свои предприятия и объявили «забастовку». Некоторые кинопредприниматели перешли к «белым», а затем и эмигрировали вместе со своими режиссерами, актерами и операторами.

Основная группа эмигрантов обосновалась в Париже и объединилась вокруг Ермольева: Александр Волков, Вячеслав Туржанский, Владимир Стрижевский, Иков Протаазанов, Наталья Илсенко, Николай Колин и Иван Мозжухин. Эта группа привнесла с собой в Париж свой бурный и экстравагантный стиль игры. Особенно ярко проявился этот стиль в фильмах Волкова, в которых тон задавал властный и не знавший меры Мозжухин («Дом тайна», «Проходящие тени», «Кин, или Гений и беспутство»). Но, оторванное от своей национальной почвы, эмигрантское кино быстро окончило свое существование. Протаазанов возвратился в Россию. Туржанский и Волков специализировались на постановках пустых и пышных «международных» фильмов («Песнь торжествующей любви», «Казанова», «Тысяча и одна ночь»), а компания Ермольева, которая стала называться «Альбатрос» и позже перешла во владение Александра Каменки, связала свои имя с лучшими немыми фильмами Жака Фейдера и Рене Клера. В Борлине и в Голливуде отдельные постановщики и актеры из эмигрантов включались в немецкое и американское кино, не оказав, однако, на них серьезного влияния.

Советское кино столкнулось вначале со значительными материальными трудностями. Белые армии, снабжаемые из-за границы, одерживали эфемерные победы, что позволяло им трубить ежедневно о близком «конце большевизма». Это дезорганизовало, естественно, экономику страны; советские кинематографисты были лишены электроэнергии, пленки, топлива и даже продуктов питания в достаточном количестве. Кинопроизводство свелось к нескольким фильмам Гардина, Чардынина, Пересталица, Чайковского. Кроме того, на фронте Кулешов, Дзига Вертов и Эдуард Тиссе снимали кинохронику.

Однако даже в трудных условиях гражданской войны было создано несколько значительных фильмов: Кулешов дебютировал своим «Проектом инженера Прайта»; Маяковский был сценаристом и актером в фильмах «Не для денег родившийся» и «Барышня и хулиган»; «Поликушка» Сангина с Москвиным был первой большой удачей советского кино.

В 1922 г., после окончания гражданской войны, началось восстановление народного хозяйства. Ленин произнес тогда фразу, ставшую затем лозунгом: «Из всех искусств важнейшим для нас является кино». Снова открылись студии, в которых сгруппировались техники и артисты довоенного времени. Они создали грандиозный фильм «Аэлита», поставленный Протаазановым в забавных копеструктивных декорациях. Но будущее советского кино родилось не здесь, а в тех группах передовых киноработников, которые возникли среди молодежи: «Экспериментальная лаборатория» Кулешова, «ФЭКС» («Фабрика эксцентрического киноактера») Козиц-

лева и Трауборга и «Киноки» Дэига Вертова, раньше других включившегося в работу.

Этому кинооператору-документалисту было поручено основать и возглавить киногазету «Киноправда», экранное приложение к ежедневной газете «Правда». Название газеты Дэига Вертов сделал своим девизом: он хотел изгнать из кино все, что не было взято из действительности, подобно Люмьеру в свое время.

Двадцать три выпуска «Киноправды» привели «киноков» к еще более радикальной концепции — «Киноглаз». В своих фильмах и манифестах, написанных курьезным футуристическим языком, они обьявляли, что кино должно отказаться от актера, костюма, грима, павильонов, декораций, освещения, одним словом от всякой инсценировки, и довериться объективу съемочной камеры — глазу, более объективному, чем человеческий. Бесстрастие техники казалось им лучшей гарантией правдивости.

И так как для них важнее всего было захватить жизнь врасплох, то искусство кино почти свелось к монтажу. Режиссер проявлял свою индивидуальность лишь в отборе документов, сопоставляя их в созданном им ритме. Все это основывалось на научных, математических законах киноискусства, которые «киноки» и пытались сформулировать.

Эти теории при всех их очевидных преувеличениях оказали значительное влияние на развитие советского, а потом и мирового кино. Они подчеркивали ведущую роль монтажа, необходимость показывать человека в его социальной среде и в повседневной жизни; они дали сильный толчок развитию документального фильма и содействовали возникновению новых жанров.

Однако на практике все эти теории оказались несостоятельными. Глаз может часто и без особых затруднений «захватить жизнь врасплох», но камера — это аппарат тяжелый и громоздкий, требующий строго определенных условий освещения. По воле приходилось тормозить того, кто снимал. Вертов и его оператор Михаил Кауфман могли без особого труда запечатлеть обычные сюжеты документального фильма: церемонии, ораторов, митинги, манифестации, спортивные состязания и т. д. — или сюжеты частного характера, например детей, настолько увлеченных каким-нибудь зрелищем, что они уже не замечают оператора. Но когда «киноки» пытались выразить чувства или раскрыть рабочий процесс, камера оказывалась бессильной выполнить роль глаза. Надо было снимать исподтишка или применять телеобъективы, как при съемке хищных зверей, чтобы запечатлеть, например, плачущую семью на могиле кого-нибудь из родных. Сфера применения техники «киноков» была по необходимости ограничена. Подлинный «киноглаз» станет возможным только тогда, когда будет изобретена камера, столь же чувствительная, подвижная и современная, как человеческий глаз. Но возможность создания такой камеры и сейчас еще, через 35 лет после выхода манифеста «киноков», весьма проблематична.

Несмотря на все эти ограничения, путь Дэига Вертова в кино был отмечен большими удачами: «История куска хлеба», «Год без Ленина», «Шагай, Совет!», «Шестая часть света», «Человек с киноаппаратом», «Энту-

впазм» («Симфония Донбасса»). В начальном периоде звукового кино Вертов добился наибольшего успеха в фильме «Три песни о Ленине», о котором мы будем говорить ниже.

У Вертова было немного прямых последователей, но хроникально-документальные кадры скоро стали ценным материалом для создания фильмов нового жанра. Монтажер Эсфирь Шуб на основе фильмотечных материалов, разысканных среди дореволюционной и революционной хроники, создала первые монтажные фильмы: «Россия Николая II и Лев Толстой», «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Сегодня» (совместно с Б. Цейтлиным) и др. Это было одновременно и «искусство» и «история», воссозданная на основе подлинных кинодокументов, снятых в разное время сотней операторов. Работы Эсфири Шуб наметили пути создания фильмов нового типа, которые после 1940 г. ставили себе задачей показать «историю врасплох»<sup>\*</sup>.

В противоположность «Киноглазу» ФЭКСы не отвергали спенических средств выразительности, но выбирали из них наиболее действенные, например балаганные и мюзик-холльные номера. Наряду с этим они широко применяли и трюки. Козинцев и Трауберг — под прямым влиянием «левого» театра — поставили «Похождения Октябрины» в манере цирковой клоунады.

В своей «Экспериментальной лаборатории» Кулешов, как и Вертов, широко пользовался монтажом, но вместе с тем не пренебрегал также сценарием, актерами и павильонными съемками. На материале одной из своих экспериментальных работ, которая впоследствии стала знаменитой, он создал теорию типажа (эту теорию приписывали его ученику Пудовкину и Эйзенштейну), исходя из своего представления о всемогуществе монтажа.

Взяв из старого фильма крупный план Мозжухина (притом весьма невыразительный), Кулешов смонтировал его последовательно с кадрами, на которых были изображены тарелка супа, гроб и ребенок. Когда смонтированные сцены были показаны исповедующим зрителям, они, по свидетельству Пудовкина, были восхищены тем искусством, с каким Мозжухин передает чувства голода, печали, отцовского умиления.

Эти свои теории Кулешов применил в первом фильме новой советской школы — «Необычайные приключения м-ра Веста в стране большевиков». Вещи в этом фильме играли наравне с актерами. Но в отличие от немецкого камерного фильма, которому он, возможно, подражал, Кулешов редко придавал вещам символический смысл. Что же касается игры актеров, то они были далеки от неподвижности вещей; игра актеров протекала бурно, в синкопическом, нерном ритме, приближающемся к экспрессионизму.

Маяковский, друг Кулешова, поместил на страницах издаваемого им «левого» журнала «Лев» высказывания молодого театрального режиссера

---

<sup>\*</sup> К числу таких фильмов относятся: советский фильм «День войны», английский фильм «Победа в пустыне», американская серия «Почему мы воюем», англо-американский фильм «Подвижная слава» и др.

Эйзенштейна, который пропагандировал новый прием киноискусства — монтаж аттракционов\*.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, инженер по образованию, мечтал стать живописцем. Вступив в ряды Красной Армии, он писал афиши, затем декорации и в конце концов стал режиссером. Руководя постановкой одной из пьес Островского для театра Пролеткульта, он пришел — не без влияния Мейерхольда — к новой концепции искусства. Слово «аттракцион» он стал применять уже в смысле почти философском — для выражения острых ощущений, вызываемых у зрителя. Монтаж же должен был объединять аттракционы, взятые произвольно, во времени и пространстве. В результате классическая комедия нравов Островского включила в себя антреклоунов, акробатические номера, хождение по проволоке; кроме того, Эйзенштейн оставил в спектакль маленький фильм — «На всякого мудреца довольно простоты». Первоначально постановку этой интермедии предполагал взять на себя Дзига Вертов, но он так долго тянул с выполнением своего обещания, что Эйзенштейн сам решил стать постановщиком. Спустя некоторое время Эйзенштейн поставил фильм «Стачка», в котором впервые применил свою теорию (в некоторой части «Стачка» восходит к «Нетерпимости»), монтируя кадры расправы с рабочими с кадрами животных, которых убивают на бойне.

«Стачка», несмотря на невразумительность сюжета, привлекла к себе большое внимание. Советское правительство собиралось тогда отметить двадцатилетнюю годовщину революции 1905 г. Оно заказало фильм наряду с такими заслуженными кинематографистами, как Раузмунный, Висковский, Чайковский, и двадцатипятилетнему дебютанту — Эйзенштейну.

«Броненосец Потемкин» был поставлен Эйзенштейном в течение нескольких недель; снимался фильм в Одессе при участии нескольких актеров, населения города и моряков Черноморского флота. В этом Эйзенштейн следовал установившемуся вскоре после Октября обычаю: Пролеткульт привлекал для участия в массовых сценах спектаклей на исторические темы иногда до десяти тысяч человек из местного населения.

«Броненосец Потемкин» был в известной мере и н и с с е н п р о в а н п о й х р о н и к о й, напоминая в этом отношении фильмы, поставленные двадцатью годами раньше Альфредом Коллинзом, Фердинандом Зекка и Люсьеном Ноинге. Здесь Эйзенштейн отошел от своего монтажа аттракционов. В то же время под влиянием Вертова и «левых» литературных теорий он отказался от павильонных съемок, грима, декораций и снял фильм почти без актеров. Подлинным гением фильма стали массы; актеры являлись лишь квалифицированными натурщиками, а вожди революционного восстания — простыми силуэтами.

Настойчивое утверждение надуманного принципа «героя массы» могло бы нарушить стройность картины. На помощь здесь пришел сценарий Н. Ф. Агаджановой-Шутко, очень ясный в своей строго хронологической и исторической последовательности, в котором в тесной связи друг с дру-

\* Журнал «ЛЕФ», № 4, 1923.

гом выступали два персонажа — броненосец и город. Драма возникла из столкновения этих персонажей и их объединения.

Кульминационный момент «Потемкина» — знаменитый расстрел на лестнице. Достоинства этой сцены определялись в основном строгим и драматическим монтажом превосходно скомпонованных и снятых кадров, что было выполнено Эдуардом Тиссо, одним из самых крупных операторов нашего времени. Этот кусок фильма, вошедший в антологию кино, представляет собой прекрасный образец Эйзенштейновского стиля, сочетавшего в себе литературные и театральные теории «левого» искусства, а также теории Дзиги Вертова и Льва Кулешова, творчески претворенные гением Эйзенштейна. Толпа индивидуализирована при помощи крупных планов: лиц, поз, деталей костюма, отобранных с исключительным пониманием характеров действующих лиц. «Киноглаз» научил «захватывать врасплох»; натурщики выразительно чередуются с вещами: сапоги, лестница, решетка, пенсне, каменные львы. Но особую силу приобретает эпизод благодаря применению дугераздирающих аттракционов: мать с трупиком своего ребенка на руках; детская коляска, которая сама катится вниз по лестнице; выбитый окровавленный глаз за разбитым стеклышком очков в железной оправе. Надуманность теории, ее бесчеловечность здесь забывались; мы чувствовали огромный народный революционный зорь и глубокую искренность Эйзенштейна, его неукротимость, его нежность, его человеческую теплоту и его гнев.

За пределами СССР цензура всюду запретила «Броненосец»; зрители собирались тайком, чтобы смотреть его. Репрессии только удешевляли взрывчатую силу шедевра; фильмотеки различных стран тщательно хранили его. Фильм сразу стал самым знаменитым из всех, за исключением разве только фильмов Чаплина. Геббельс несколько лет спустя воздал ему невольной высшей похвалой, когда приказал германскому кино дать ему нового «Потемкина».

Этот триумф выдвинул Эйзенштейна в первые ряды режиссеров. Правительство дало ему все необходимые средства и все возможности для постановки следующего фильма — «Старое и новое». Эйзенштейн работал над этим фильмом четыре года, но затем уничтожил материал уже почти завершенного фильма, после чего начал съемки снова; он снял 100 тысяч метров, из которых в фильм вошло 2500. В 1927 г. он отложил эту работу, чтобы заняться «Октябрем», картиной об Октябрьской революции 1917 г.

Этот фильм принес некоторое разочарование. И в нем были превосходные куски: взятие Зимнего дворца, уничтожение запасов вина в царских подвалах, эпизод разведения мостов через Неву, бегство Керенского. Под влиянием Александра (бывшего ассистента Эйзенштейна), который стал теперь его соавтором и сорежиссером, в картине неожиданно появился юмор, правда, подчас грубоватый. Но следить за сюжетом было трудно — даже тем, кто хорошо знал, как развивались воспроизведенные в фильме исторические события. Метафоричность иногда превращалась в напыщенность. Это произведение большой силы и большого масштаба все же нельзя было сравнить с «Потемкиным».

В фильме «Старое и новое» Эйзенштейн задумал воспеть коллективизацию сельского хозяйства в то время, когда она еще не была осуществлена в сколько-нибудь больших масштабах. Трудно было предвидеть будущее развитие жизни деревни «человеку города». В плане эстетическом монтаж аттракционов порождает здесь метафоры маловразумительные (фонтаны молока в эпизоде сепаратора) или наивные (взрыв фейерверка и влетающими в небо ракеты, которые должны были символизировать случку).

Все эти несовершенства (совершенство «Потемкина» являло собой редкий, неповторимый случай) не помешали, однако, «Старому и новому» стать одним из наибольших достижений немого кино незадолго до его конца. Изба, расчищенная пополам для «выдела» молодой семьи; молебствие о ниспослании дождя; трактор, перепахивающий индивидуальные межи; кадры, в которых перед восхищенными крестьянами раскрываются тайны работы сепаратора; иронические сцены из жизни кулаков — все это были высокие образцы искусства кино.

Здесь масса должна была уступить место нескольким героям. Эйзенштейн избрал в качестве главной героини простую крестьянку Марфу Лапкину, которая ничего не знала ни о кино, ни о театре. Он почти полностью отказался от павильонных съемок и декораций. Задачу, выпущенную когда-то в формулах Люмьера и Дзиги Вертова — «жизнь, взятая в ее настоящем», он определял так: «воспроизвести жизнь в ее правде, в ее наготе и вскрыть ее социальную сущность, ее философский смысл».

«Старое и новое» знаменовало собой уже некоторую эволюцию творчества Эйзенштейна по сравнению с обнаженной документальностью «Потемкина». Здесь наряду с мастерством в части монтажа и композиции кадра режиссер стремился к выразительному, пластическому решению образа: поиски лейтмотива, сопряжение различных форм, контрапункт образов, развернутые метафоры; намечалось стремление показать в фильме героя с его личной судьбой.

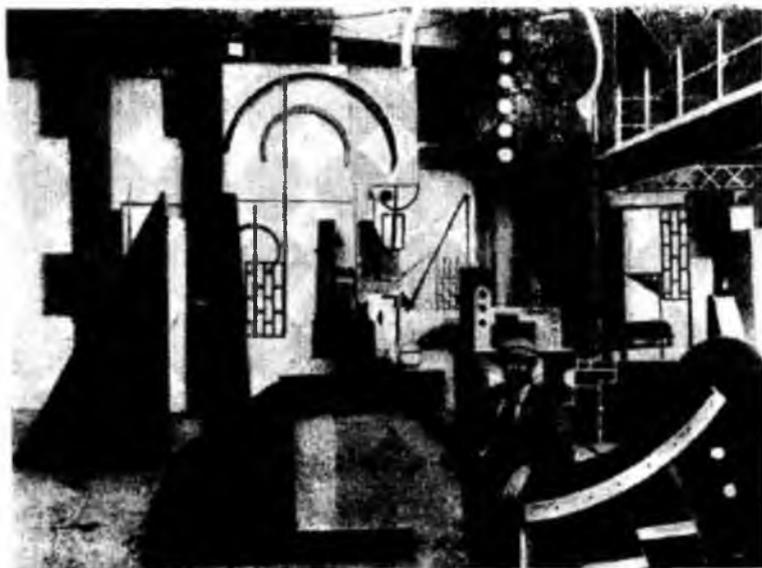
В 30 лет, достигнув вершины славы, Эйзенштейн уехал в Голливуд, где его ждали суровые испытания.

В СССР он оставил Всеволода Пудовкина, который в последнее время достиг почти такой же известности, как и Эйзенштейн. Инженер по образованию, актер-любитель, он был учеником Льва Кулешова, у которого работал в качестве ассистента, монтажера, сценариста, актера. После двух экспериментальных работ — комического фильма «Шахматная лихорадка» и научно-популярного «Механика головного мозга», пропагандирующего «условные рефлексы» академика Павлова, — Пудовкин создал свой первый большой фильм «Мать» по одноименному роману Максима Горького. В том же году Кулешов выпустил на экран свое лучшее произведение «По закону» (по Джеку Лондону) — фильм сильный, суровый, в котором чувствовалось влияние Гриффита и «Трайэнгл». Однако этому фильму далеко было до «Матери». За «Матерью» последовали фильмы «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана». Сценарий последнего фильма принадлежал Осипу Брикку, одному из друзей Маяковского.



63. Жюан Марне в фильме «Верное сердце» (1923).

64. Фернан Леже в его декорации к фильму Марселя Л'Эрбье «Бесчеловечно»





75. Игорь Иванович в фильме «Процесс о трех миллионах Протазанова» (1926).



76. Кадр из фильма «Крылья голуба» Тарача (1927).

Сценарии всех этих трех картин разрабатывают одну и ту же тему: рост сознания людей. Мать, молодой крестьянин из «Конца Санкт-Петербурга» в монгол из «Потомка Чингисхана» — забитые люди, которые постепенно начинают осознавать свой долг по отношению к своему классу. Глубоко социальные по содержанию фильмы Пудовкина были психологическими по форме: в центре их сюжета всегда стоял человек. В противоположность Эйзенштейну и особенно Вертову Пудовкин не мог обойтись без больших актеров. Вера Барановская играла у него роль матери, а Николай Баталов — ее сына; Иван Чувелев выступал в роли крестьянина и затем революционера; Валерий Ипкинников создал сильный образ монгола. Пудовкин, сам талантливый актер, умел работать с актерами и не допускал тех крайностей в актерской игре, которые наблюдались иногда в фильмах Кулешова.

Сценарии, которые он написал вместе с Натаном Зархи для своих первых двух фильмов, представляли собой тщательно разработанные произведения. Глубоко продуманное развитие сюжета резко отличает эти сценарии от несвязных и непоследовательных сюжетов всех немых фильмов Эйзенштейна, за исключением «Потемкина». Такие сценарии уже сами по себе обуславливали определенный стиль монтажа, весьма совершенного и хорошо разработанного. Это глубоко продуманное произведение, которое вводит, развивает и переплетает две или три темы с математической точностью контрапункта, могло бы показаться весьма холодным, если бы его не пронизывала любовь к человеку. Вот почему можно сказать вслед за Муссиаком, что если фильм Эйзенштейна — крик, то фильмы Пудовкина — песни, гармонические и захватывающие.

У Пудовкина вещь наряду с человеком также играет важную роль. В «Матери» развитые ходики, сапоги городского, падающие капли воды, чугунный мост, лестница, заснятая с верха стены, подобранный на дороге камень — все это более чем простые аксессуары. Здесь сказывается иногда влияние Кулешова: раздражающее своей монотонностью падение капель воды напоминает по контрасту кипение чайника, подчеркивающее бешеный ритм сцены убийства в фильме «По закону». Вещи приобретают иногда символическое значение, как в камерной драме. Но в то время, как у представителей немецкой школы вещи являлись выражением обреченности, у Пудовкина вещь — это средство борьбы, камень, превращенный революционерами в оружие.

В камерной драме психологическое развитие сюжета связывалось с соблюдением «единства места», что также должно было символизировать социальную обреченность, тогда как у Пудовкина, как и у Гриффита, наоборот, место действия часто меняется. Этот прием позволяет ему развернуть значение типического (а не индивидуального, «случайного»), а также скрестить и метафорически связать различные темы.

Финал «Матери» — классический образец этого стиля. Огромная манифестация, в которой участвует мать, позволяет ее сыну божать из тюрьмы. К двум центрам действия, обусловленным сюжетом, — улице и тюрьме — Пудовкин присоединяет третий: весенний наводок на реку.

Кадр пробуждения природы метафорически связан с освобождением заключенных, ледоход — с восставшими массами. Метафоры применяются весьма настойчиво, но в отличие от Эйзенштейновского монтажа аттракционов их образы связаны с эпохой и с тем действием, в котором они участвуют: сын убегает от полицейских по плывущим льдинам; чугуинный мост, символизирующий вооруженную силу, стремящуюся раздавить манифестантов, представляет собой в то же время конечную цель манифестантов: он бедет к тюрьме. Это не только метафора, но, что важнее, и один из элементов драмы, как и углы тюремных стен или обнесенное этими стенами место расстрела восставших заключенных.

Также участвует в психологической разработке темы и окружающая среда, обстановка: рабочие окраины в «Матери», биржа и рабочие кварталы в «Колле Санкт-Петербурга», поражающие воображение картины Востока в «Потомке Чингисхана». Как и Эйзенштейн, Пудовкин любит декоративную пластику: он показывает монументы и архитектурные ансамбли Санкт-Петербурга — прекрасные или, наоборот, безобразные; помпезную буддистскую церемонию, которая обнаруживает, между прочим, любопытное сходство между одеяниями монгольских идолов и военными мундирами некоей империалистической армии.

Некоторые общие черты в творчестве Эйзенштейна и Пудовкина несколько не мешают этим двум великим режиссерам быть глубоко различными и даже противоположными по своему стилю.

В свою очередь Александр Довженко, добившийся известности лишь в конце периода немого кино, также резко отличается от своих предшественников — Дзиги Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина. Довженко — украинец, и это накладывает свой отпечаток на его творчество. СССР объединяет много республик, население которых сильно отличается от населения центральной части прежней России. Некоторые из этих республик, в том числе Украина, имели свои независимые и вполне жизнеспособные школы киноискусства. Довженко, сын крестьянина, прежде чем пришел в кино в качестве сценариста, работал учителем, газетным художником, живописцем, сотрудником посольства. Его первыми опытами были комический фильм и уголовная драма («Ягодка любви» и «Сумка дикорубера»). «Звенигора», его подлинный дебют, был расценен Эйзенштейном и Пудовкиным как событие, знаменовавшее приход новой силы в кино. Символический рассказ о поисках клада позволял Довженко развернуть огромную панораму украинской истории от эпохи древних скифов до современности.

«Арсенал» был более оригинален по своей композиции. Действие — по сценарию, написанному, как и для всех других его фильмов, самим Довженко, — происходило на Украине во время ее оккупации немецкими войсками. Три характерных эпизода возвещали новый стиль киноискусства: железнодорожная катастрофа, начало стачки, подавление восстания.

Картина железнодорожного крушения открывается снятым «набекрень» кадром поезда, наполненного веселыми демобилизованными солдатами. Ошибка машиниста — и темп движения поезда ускоряется. Вот он уже мчится с бешеной скоростью, и обезумевшие люди выскакивают из вагонов

и разбиваются на путях. Поезд сходит с рельсов: это показано исключительно образно — гармошка катится вниз по насыпи. И вот поднимается герой; он говорит: «И буду машинистом». Эти слова, которые могли бы показаться наивными, звучат здесь очень сильно; произнесенные со спокойной уверенностью, они представляют резкий контраст с бешеным ритмом предыдущих сцен. Титры у Довженко всегда играли важную, чаще всего поэтическую роль. Без них его фильмы были бы непонятными и в значительной степени утратили бы свою ценность. Потребность в выразительном тексте перед концом немого кино свидетельствовала о назревшей эстетической потребности в звуковом кино.

Картина возникновения стачки строилась на статических кадрах, что являлось здесь основным средством драматической выразительности. Изображения станков, остановленных рабочими Арсенала, чередуются с кадрами, где «сотрудничающие» с немцами, укрывшись в своих кабинетах, прислушиваются к этой тревожной тишине. Неподвижность здесь подчеркнута, но в то же время она естественна; поэтому она захватывала зрителя сильнее, чем жестикулляция и а т у р щ и к о в\*.

Фильм заканчивается смелой метафорой — расстрелом восставших рабочих, тогда как герой, пронзенный несколькими пулями и, несомненно, мертвый, все еще продолжает шагать дальше. В этом образе, чисто литературном, поэтическом, эпическом, лаконизм позволил Довженко одержать победу там, где многословие Абеля Ганса неизменно терпело крушение.

Лиризм преобладал в творчестве великого украинского режиссера. В своем шедевре немого кино «Земля» Довженко обращается к трем «вечным» лирическим темам: любви, смерти, природе, неисчерпаемой в ее творческой силе. Примерно то же, но уже в современной трактовке, подожено и в основу «Старого и нового»: коллективизация сельского хозяйства, борьба, трудности.

Та среда, изображение которой не удавалось Эйзенштейну, паходила идеальное выражение в фильмах крестьянина Довженко. Он принес в свою «Землю» страстность большого художника-живописца; некоторые живописные лейтмотивы этого фильма потрясли своей искренностью: пахотное поле под огромным, затянутым облаками небом; волнующаяся под солнечными лучами нива; яблоки, смоченные осенним дождем; подсолнечник, национальный цветок Украины.

Центральный эпизод фильма лучше всего характеризует творческую манеру Довженко.

Поле. Ночь. Избы. Сады. Сгибающиеся от собственной тяжести подсолнечники. И повсюду — в теплом летнем сумраке — лачарованные, влюбленные пары: руки парней, обнимающие стройные талии девушек; губы, прильнувшие к губам. Влюбленные слились в едином дыхании, и их дыхание — единственное движение, оживляющее эти фигуры, застывшие в чувственном и в то же время целомудренном экстазе.

\* Гриффит применял статические планы в качестве средства выразительности в некоторых своих ранних фильмах («Спекуляция индейцев»); однако Довженко, очевидно, этого не знал.

В этой толпе влюбленных мы видим и героя фильма, секретаря правления колхоза, в объятиях своей невесты. Вот он уходит от нее. Он идет медленно по дороге между плетнями, с закрытыми глазами, желая удержаться в памяти образ любимой, которую он только что оставил. Потом, вдруг, один, ночью, он пускается в бешеный пляс, который все ускоряется, ширится. Внезапно он останавливается и падает; надает, убитый из засады выстрелом из кулацкого обреза. Эта монтажная фраза, начавшаяся статическим планом любовного экстаза и заканчивается столь же статическим планом мертвого тела. За ней следует сцена похорон. Убитый в гробу, лицо его открыто. Его провожают парни и девушки, которые шагают за гробом и поют песни в ритме, почти веселом. Они идут вдоль плетней; листья п ветви деревьев, отяжеленные зрелыми плодами, касаются мертвого лица, как бы лаская его. Беременная женщина истово крестится, когда с ней равняется похоронная процессия; она уже чувствует первые родовые муки...

Мы напрасно искали бы в объективности Дзиги Вертова и в грохоте эйзенштейновских аттракционов, в искусных переходах пудовкинско-контрапункта нечто равноценное тому энигматическому лиризму, тому чувственному пантеизму, который придает самому наивному сопоставлению образов глубокую правдивость и выразительность. И хотя успех «Земли» за границей был сорван появлением звукового кино (этот фильм был экспортирован лишь в 1931 г.), все же это произведение Довженко оказало глубокое влияние на молодых кинематографистов Франции и особенно Англии. На лиризме этого фильма учились документалисты, воспитанные на суровых, но полных гуманизма уроках «Князя глаза».

Стиль, темперамент и темы этих четырех величайших мастеров советского кино поражают прежде всего их полной противоположностью. И все же эта «большая четверка» далеко не в полной мере отразила все тенденции богатой и бурной эпохи.

Наряду с этими шедеврами нам известны и многие другие значительные фильмы; упомяну мимоходом некоторые имена и названия.

Из работ мастеров старой школы, не давших, в сущности, почти ничего капитального, следует упомянуть, однако, «Крест и маузер» Владимира Гардина — фильм, обладавший каким-то суровым величием; сатиры Протазанова — «Процесс у трех миллионов» и «Праздник св. Иоргена», привлекавшие внимание своей, правда грубоватой подчас, темпераментностью, и «Коллежского регистратора» Желябужского с участием Моеквилла — фильм, увековечивший на экране игру этого великого актера. Наконец, «Девятая января» Висковского содержало прекрасные, полные движения массовые сцены.

Среди молодых кинематографистов группа ФЭКСов отличалась несколько назойливым стремлением к оригинальности, в результате чего развитие сюжета в фильме нередко заслонялось чисто акробатическими фокусами. Ниже мы рассмотрим творчество Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Илья Трауберг, младший брат Леонида, проявил исключительный темперамент и чувство ритма, достойные американцев, в своем «Голубом экспрессе». Сергей Юткенич продемонстрировал тонкое

мастерство в «Кружевах». В стиле, близком к ФЭКСам, Фридрих Эрмлер поставил «Обломок империи», а Николай Охлопков (он пришел из «левого» театра, где осуществил свой любопытный опыт «неореализма») применил теоретические идеи в фильме «Продавный аппетит». Федор Оцел вызвал некоторый интерес постановками «Мисс Менд» и «Земля в плену», что дало ему возможность поставить затем в Берлине «Живой труп» с Пудовкиным в главной роли\*. Он не вернулся из-за границы, окончательно погрузившись в коммерцию. Первые постановки Райзмана («Каторга»), Донского («Чужой берег»), Дзигана («Бог войны»), братьев Васильевых («Подвиг на льдах») можно считать ученическими попытками, но затем за ними последовали и сильные вещи этих же художников.

Абрам Роом достиг некоторого успеха за границей своим фильмом «Любовь втроем», который показал, во что превратился классический «треугольник» в новых советских условиях. Ольга Преображенская, популярная актриса дореволюционного русского кино, имела успех в «Бабах рязанских» — произведении, полным свежести и своеобразия, которое кое-где уже предвещало в миниатюре открытия Довженко.

Советское кино породило в течение пяти лет огромное богатство стилей и тем. Укажем для сравнения, что шведская школа открыла только одну новую «истину»; французские мастера 1920 г. запутались в лабиринтах формальной пластики, а Германия до 1925 г. выдвинула только трех мастеров со своеобразным творческим темпераментом, создав две новые «школы».

Быстрый расцвет советского кино можно сравнить лишь с бурным развитием американского кино в 1915 г. Однако представители американской школы, которая помогла Эйзенштейну и Пудовкину проложить собственный путь в искусстве, руководились в своих открытиях скорее инстинктом, чем творческим сознанием, и вскоре перешли к постановке обычных, коммерческих фильмов. И только в СССР мастера кино смогли раскрыть свои индивидуальные особенности до самых крайних пределов, а подчас и перешагнуть через них. Это может показаться парадоксальным, но такой расцвет индивидуальных, часто антагонистических стилей стал возможным именно в результате национализации кино. Монополизация кино помешала созданию независимых кинообъединений с собственной производственной базой в различных республиках, причем все эти объединения имели свою особую творческую физиономию: Совкино, Межрабпом, ВУФКУ и т. д. Вместе с тем здесь совершенно отпала всякая коммерческая конкуренция.

За пределами СССР часто утверждали, что при такой системе государство как единственный хозяин кинопромышленности будет ставить перед художником чисто пропагандистские задачи. Конечно, если понимать под пропагандой связь искусства с социальной и политической действительностью, то такая пропаганда действительно является характерной

\* «Живой труп» — совместная советско-германская постановка, осуществленная «Межрабпом-фильм» и «Прометус». — Прим. ред.

чертой советского кино. Однако эта связь несколько не мешает развитию большого искусства, и это подтверждается тем, что она, сознательно или бессознательно, была положена в основу творчества Чаплина, Гриффита и экспрессионистов. И стоило только французской школе разорвать эту связь, как она оказалась пораженной полным творческим бессилием.

Если же кому-нибудь угодно придавать слову *пропаганда* более узкий и чаще всего предосудительный смысл — пропаганда определенных интересов и определенного идеала, — то такую же пропаганду мы находим и в американских шедеврах. Однако за пределами СССР этой пропаганды обычно не замечают, поскольку идеология этих фильмов полностью соответствует «общепринятым идеям», воспеваемым повсюду прессой и литературой определенного рода. Советскую неприимность объявили пропагандой только потому, что она шла вразрез с этими идеями. Но даже и враги советского строя, породившего эту школу, вынуждены были признать, что советский строй вовсе не мешает талантам развернуть свои возможности и создавать образцы самого высокого и чистого искусства. Наоборот!

Новая школа вскоре одержала победу, потому что кино в СССР было организовано на совершенно новых основах. После декрета 1918 г. кино окончательно перестало быть финансовым предприятием, а производство фильмов — средством увеличения вложенного капитала. Кино превратилось в средство культурного воздействия, в искусство истинно демократическое, глубоко народное, призванное выражать мысли, чувства, стремления и волю миллионов зрителей. Таким образом, советские кинематографисты с первых же лет существования советского кино стали «инженерами человеческих душ», и вот почему их творчество сразу же вызвало глубокий и плодотворный отклик за пределами их родины.

## Глава XIX

### «АВАНГАРД» ВО ФРАНЦИИ И В ДРУГИХ СТРАНАХ

Течение «Авангард» возникло в кино около 1925 г., т. е. 10—20 годами позже, чем аналогичные течения в живописи и поэзии. Правда, до 1914 г. Гильом Аполлинер, Пабло Пикассо и Макс Жакоб уже проявляли известное любопытство к некоторым его фильмам, однако не меньше интересовались они и витринами парижских кабачков и бульварными романами серии «Фантомас» Сувестра и Аллена.

Большой интерес к кино проявлял бурный проповедник футуризма Филиппо Маринетти (умерший в звании академика в правление Муссолини), причислявший его к новейшим, актуальнейшим средствам выражения. Однако объявление войны помешало выпуску первого футуристического фильма Валентины де Сен-Пуант. Позднее один из учеников Маринетти, театральный деятель Брагалья, поставил фильм «Perfido incanto» (с Лидией Борелли в главной роли), декорации которого были выполнены в футуристическом стиле. Однако этот фильм предвещал скорее каллиграммизм, чем «Авангард».

Деллюк и его друзья сформировались под влиянием символизма, балетов Дягилева и драматургии Поля Клоделя. В меньшей степени на них повлияли дадаизм и кубизм, впоследствии вдохновлявшие «авангардистов». Деллюк проложил путь «Авангарду», создав аудиторию, которая ставила кино в один ряд с другими видами искусства. Положительное значение здесь имела деятельность критика Риччиотто Канудо, организовавшего «Клуб друзей сельского искусства». В свою очередь Луи Деллюк создал киноклуб, в котором объединялась кинематографическая интеллигенция.

В дальнейшем эти киноклубы преобразились. Размножившись, они объединили вокруг себя наиболее просвещенных зрителей, фанатиков кино, которые устраивали частные просмотры новых фильмов, а затем страстно их обсуждали. К концу периода немого кино во Франции насчитывалось 20 киноклубов (в Париже и в провинции), которые входили в

объединение, возглавлявшееся Жерменой Дюлак. Многие страны уже имели тогда аналогичные организации: «Фильм-клуб» в Бельгии, «Фильм-лига» в Голландии, «Фильм-фрейнде» в Германии, «Фильм-сосайети» в Лондоне, «Фильм Арт Гилд» в Нью-Йорке.

Это движение, зародившееся в 1920 г., развилось и в других, более коммерческих формах, охватывавших сравнительно широкие круги зрителей. Во многих столицах открылись «специализированные кинозалы», которые назывались также студиями или кинотеатрами «Авангард» по аналогии с театрами «Авангард». В Париже это были клуб «Старая голубятня» Жана Тедеско, организованный в театральном помещении, которое только что покинул славный Жак Коло, «Студия урсулинок», «Око Парижа» и «Студия 28-го года». Актерская чета Таллье и Мирга, открывая свою знаменитую «Студию урсулинок», ставила своей задачей «объединить наипу публику вокруг лучших писателей, художников, интеллигентов Латинского квартала. Все, что посет на себе печать своеобразия, все художественно ценное, всякий новый порыв найдут место на нашем экране».

«Авангард» ограничивал свою аудиторию «сливками» интеллигенции. Это резко отличало его от советских «экспериментальных лабораторий», которые, исходя из аналогичных литературных и эстетических позиций, с самого начала стремились охватить широкие массы зрителей.

Источником, вдохновлявшим первые «авангардистские» фильмы, был да да и з м. Эта литературная школа, это бурное негилистическое направление, возникшее в Цюрихе в 1916 г., было создано молодым румынским поэтом Тристаном Цара. В 1917 г. шведский художник Викинг Эггелинг начал серию своих пластических контрапунктов, которая осуществлялась им в виде бумажных рулонов длиной в несколько метров: «Вертикально-горизонтальная симфония» (1919) и «Диагональная симфония» (1920). Последний фильм представлял собой своеобразную абстрактную мультипликацию, передававшую причудливое движение спиралей и зубчатых гребней. За ним последовали еще две симфонии: п а р а л л е л ь н а я и г о р и з о н т а л ь н а я, — созданные художником незадолго до его смерти, в 1924 г.

Другой художник, немец Ханс Рихтер, зарисовал мультипликация «Ритм 21-го года» — танец четырехугольников и прямоугольников, черных, серых и белых. Третий — Вальтер Руттман — дебютировал своим «Опусом I», в котором на экране двигались неясные очертания чего-то отдаленно напоминающего рентгенограммы. Руттман ранее других открыл доступ широкому зрителю: после нескольких неясных опусов, отличавшихся друг от друга лишь порядковыми номерами, он создал, по предложению Фрица Манга, для фильма «Нибелунги» эпизод сна Кримгилды — немой танец геральдических фигур, изображавших гибель белого сокола в битве с черным.

«Диагональная симфония», «Ритм 23-го года», «Опус IV» — все эти названия отчетливо характеризуют замыслы немецких «абстракционистов»: они стремились использовать движущиеся геометрические формы и фигуры, контрапунктически сочетая их, подобно звучаниям различных инстру-

ментов оркестра, для создания «немых мелодий», подлинных «зрительных симфоний».

Викинг Эггеллинг так сформулировал в 1921 г. свою программу: «События и революция в области чистого искусства (абстрактные формы подобно, если хотите, музыкальным конструкциям, запечатлеваемым в нашем сознании при помощи органов слуха)».

Эта суровая программа немецкого «Авангарда» резко отличается от той веселой иронии, которая пронизывает первые фильмы «Авангарда» французского: «Возвращение к здравому смыслу» американского дадаиста-фотографа Мэна Рэя; «Механический балет» художника-кубиста Фернана Леже; «Антракт», поставленный для Франциска Пикабиа Рене Клером.

«Механический балет» в полном соответствии со своим названием представляет собор танец предметов и зубчатых колес, объединенных общим ритмом или смонтированных по формальному сходству. Это не абстрактный фильм. Вещи, почти всегда легко распознаваемые, взяты из народного обихода: ярмарочные стрелковые тиры, манекен, рыночные топапы, колесо лотереи, стеклянные сосуды в серебряной оправе. Иногда мелькают человеческие фигуры, но основным мотивом является все же юмор или какая-нибудь вариация громкого газетного заголовка: «Украдено кольцо стоимостью в 3 миллиона франков». В этом фильме Фернан Леже (он был ассистентом Дэдди Мэрфи) перенес на экран то сознательно упрощенное видение вещей, которое характеризует его живопись \*.

«Антракт» — кинематографический дивертисмент, антракт, вкрапленный между актами балета, который был заказан Франциску Пикабии меценатом Рольфом де Маре. Последний сотрудничал с художниками и поэтами «Авангарда» в оформлении спектаклей шведского балета, которые де Маро ставил тогда в Париже.

Франциск Пикабия, художник и поэт, являлся вместе с Тристаном Цара и Андре Бретоном лидером дадаизма. Его юмор граничил с мистификацией. К одному из спектаклей балета он придумал афишу: «Театр Елисейских полей. Сегодня вечером — Отдых». Этот анонс привлекал плохо осведомленных снобов к дверям театра, которые оказывались действительно закрытыми по случаю дня отдыха. Вполне естественно, что и тот фильм-интермедия, который Пикабия заказал Рене Клеру, назывался «Антракт».

Рене Клер (его подлинное имя Рене Шометт) — сын парижского коммерсанта. Он отказался продолжать дело своего отца и стал журналистом, а затем актером на выходные роли в серийных фильмах Луи Фейада «Сиротка» и «Паризетка» \*\*. Проработав некоторое время в качестве ассистента Жака де Баронселли, он дебютировал затем как постановщик фильма «Дьявольский луч» («Париж уснул»). Сценарий, написанный Клером для своего первого фильма, напоминал некоторые фильмы Фейада и Жассе. Некий полумумный ученый при помощи каких-то дьявольских лучей усыпляет

\* Фильм начинается оживленной с помощью мультипликации карнаатурой Фернана Леже на Чарли Чаплина. — *Прим. ред.*

\*\* Клер снимался также в фильмах Якова Протазанова и Лео Филлер. — *Прим. ред.*

Париж. Фильм был снят целиком на натуре с минимальными затратами. Сила фильма заключается в той тонкой прощии, с которой Рене Клер обращался со своими восемью персонажами в застывшем Париже. Прекрасные кадры, снятые по его указаниям операторами Анри Дефассио и Гишаром, создали Рене Клеру наряду с Фейадом, его учителем, славу подлинного поэта Парижа. Эйфелева башня стала «звездой» его фильма.

Сценарий, написанный Франциском Пикабия для «Антракта», состоял всего из двух страниц текста с самыми общими указаниями. Из этого текста Рене Клер и почерпнул темы, которые он оркестровал, перекроил и развил далее.

Некоторые педанты пылались истолковать содержание «Антракта» по-своему. Согласно их версии, кошмар преследует некоего героя, еще хмельного после ночи, проведенной им на ярмарочном гулянье. Это истолкование применялось ими и к «Механическому балету». Однако с таким же основанием можно было бы объявить древопоклонником композитора Эрика Сати, поскольку он написал «Симфонию в форме груши». Фальшивая черная борода и огромные железные очки без стекол, которые Пикабия и Клер нацепили на этуаль шведского балета, должны были бы, кажется, пасторожить всех тех, кто хотел видеть в этом фильме очередную, традиционно и последовательно развивающуюся сюжетную линию. Подлинный ключ к «Антракту» следует искать в дадаистской поэзии с ее поражающими и инстинктивирующими метафорами.

Первая часть «Антракта» представляет собой тонкое и весьма ритмичное соединение трех-четырех сюжетных мотивов, снятых в помещении «Театра Елисейских полей», где для этого была оборудована импровизированная студия. Зритель видит тут панораму Парижа, трубы на крышах в форме колонн, увлекательные пируэты танцовщицы, снятые замедленной съемкой. Мелькают перед ним также и связанные для собственного удовольствия некоторые дадаисты: Мон Рэй, играющий в шахматы с художником Марселем Дюшаном; Пикабия и композитор Эрик Сати, пыкающие пушку. Затем на крыше театра появляется танцовщик Иван Бьёрлин, одетый в недепный костюм тирольского стрелка. Пикабия выстрелом из ружья сбивает его с крыши, после чего происходит церемония похорон-погони.

Эта церемония протекает торжественно и ритмически в вычурной обстановке аттракционов Луна-Парка. Катафалк, влекомый верблюдом; распорядитель церемонии в костюме инкассатора из банка; венки в форме бриошей из кондитерской — все это типичные дадаистские детали, которые могли фигурировать одинаково и в театральных пьесах, выходявших в те годы из-под пера Тристана Цара и Луи Арагона. Но «номер» подобного рода встречались и в довоенном комическом кино, которое оказало известное влияние на дадаизм. «Авангардистские» мотивы преобладали в первой части «Антракта», в то время как во второй его части, в эпизоде погони за катафалком, бурное развитие получили довоенные мотивы; в этом эпизоде участвовали как друзья автора (Марсель Ашар, Жорж Шарансоль, Пьер Сиз и др.), так и некоторые эксцентрические персонажи из произведений

Файада или Жана Дюрана — мнимо безногий человек, теща, уличный живописец, толстяк и др. Хотя здесь и применялись некоторые новейшие технические ухищрения — двойная экспозиция, деформация изображения, ускоренный монтаж, — все же фильм развивался по классическим законам погоня Пата и Мака Сеннета. В непрерывно нарастающем темпе катафалк мчался по «железной дороге» Луна-Парка, по холмам Сен-Клу, по берегам Пикардии. В конце концов гроб вылетал с катафалка и катился уже собственным ходом на фоне торжествующей природы. Фильм кончается тем, что Иван Бьёрлин, одетый, как фокусник из феерий Меллеса, заставляет исчезнуть своих преследователей, прежде чем исчезает сам.

Эрик Сати написал к этому дивертисменту прописную и ритмичную музыку, которая хорошо гармонирует с происходящим на экране.

После «Антракта» Рене Клер задумал вернуться в «Призраке Мулен-Ружа» к изображению «сплищего Парижа»: воснять еще один уголок Парижа, применив для этого новый технический трюк — двойную экспозицию. Однако успех этой попытки был незначителен. Та же участь постигла и фильм «Воображаемое путешествие», в котором постановщик пытался вновь обрести яркую свежесть и живую изобретательность «Антракта». Ошибка Клера заключалась, вероятно, в том, что декоративное оформление было здесь весьма примитивным: какой-то «дворец иллюзий» — стилизация музея Гревен. Позитивность, к которой так настойчиво стремился Клер, не была достигнута. Затем Клер поставил «Добычу ветра», мелодраму, экранизацию посредственного романа. Этот фильм означал, как можно было полагать, вступление «Авангарда» на путь коммерческого кино — путь, который оказался роковым для некоторых друзей Деллюка.

После «Механического балета» и триумфа «Антракта» французский «Авангард» пытался (несколько растерянно) нащупать дальнейшие пути. Граф Этьен де Бомон, аристократ и меценат, вздумал конкурировать со шведскими балетами Рольфа де Маре своими «Парижскими вечерами». С этой целью он заказал для них несколько фильмов Анри Шометту, брату Рене Клера. В фильме Шометта «Отражения света и скорости» груды хрусталя, освещаемого прожекторами, сменились неуклюжим монтажом позитивных изображений лесного пейзажа, снятого с быстро движущегося автомобиля. Геометрические формы и шахматные фигуры в «Омак Бакиа» и расплывчатая мягкофокусная съемка в «Морской звезде» представляли собой несколько большую ценность; однако в обоих этих фильмах, снятых по сценариям поэта Роберта Десио, Мэн Рэй продолжал главным образом свои эксперименты в области «абстрактной» фотографии и не заботился ни о ритме, ни о движении, без которых нет киноискусства. «Хроника происшествий» Клода Отан-Лара и «Механическая фотогония» \* Жана Гремийона также не могли сравниться с «Антрактом». Что же касается «Девы вод», одной из первых картин Жана Ренуара, то здесь вообще сомнительно, можно ли считать ее «авангардистским» фильмом, поскольку в ней слишком большое

\* Не следует смешивать этот фильм с «Фотограммами», небольшим монтажным этюдом Жана Эшпейна.

внимание уделяется натуре, сценарию, актерам и живописности, близкой импрессионизму.

Теперь после периода абстракционизма и дадаизма для кино наступила пора увлечения сюрреализмом.

Первым фильмом, который открыто был объявлен сюрреалистическим, был фильм «Раковина и священник», поставленный Жерменой Дюлак по сценарию поэта Антонина Арто. Раздраженный тем, что ему не дали сыграть в этом фильме главную роль, Арто вместе со своими друзьями устроил ему бешеную обструкцию в «Студии урсуллюк». Впрочем, этот фильм был далеко не безупречен. Основным пороком его была наивно «поэтическая» интерпретация фрейдистских символов, данная в сценарии. Напыщенная манера режиссера лишь усугубила ее. Лучше удалось Жермене Дюлак такие фильмы, как «Пластинка 957», «Арабески», «Темы и вариации». В этих фильмах Дюлак, развивая в совершенно новом плаче отдельные находки Рихтера и Рутtmана, удачно подчинила монтаж зрительных изображений музыке Шопена и Дебюсси. Вместе с тем она раскрыла тут свою тонкую восприимчивость и музыкальную культуру, тогда как несколько наигранная страстность Арто мало соответствовала ее темпераменту.

Фильм «Андалузская собака», который последовал за этими первыми опытами, был, как и «Антракт», высшим достижением «Авангарда». Слова Лотреамона: «Прекрасно, как встреча зонтика с швейной машинкой на операционном столе», — стали с этого времени подлинным лозунгом сюрреализма; вместе с тем их нужно рассматривать и как ключ к пониманию «Андалузской собаки».

В то время стихи Бенжамена Пера и ему подобных, как и картины какого-нибудь Макса Эрнста, основывались обычно на парадоксальном и беспорядочном «монтаже» форм и слов, причем для оправдания подобного причудливого их нагромождения ссылались или на подсознание (само писалось!), или на чисто случайные сочетания (например, «изысканные трупы»). Иногда одновременно исходили из «абсурда» и из новых форм поэтических метафор. Так поступал и Бюнюель, когда писал свой сценарий фильма «Андалузская собака» в сотрудничестве с художником-сюрреалистом Сальвадором Дали.

Впоследствии весь этот фильм пытались объяснить с помощью психоанализа; так, эпизод, когда герой не может поцеловать страстно желаемую им женщину, потому что он привязан канатами к двум тыквам, двум священникам и к роялю, на котором лежитдохлый мул, объясняется, по мнению толкователей, так: любовь (страстный порыв героя) и половое влечение (тыквы) «заторможены» (канаты) религиозными предрассудками (священники) и буржуазным воспитанием (рояль идохлый мул).

В действительности же, когда Бюнюель и Дали писали свой сценарий и изобретали свои нелепые аксессуары, они совершенно не думали о придании им какого-либо символического значения. Попытки эффектов, ошеломляющих и бурных, напоминают здесь примитивную концепцию «аттракционов» у Эйзенштейна. И то и другое имеет общий источник в сходных теориях «левых» школ в искусстве.

Фильм «Андалузская собака» не имеет аллегорического смысла; он был целиком построен на сюрреалистических или даже классических метафорах; так, например, луна, рассеянная надвое уакой полоской облачка, сопоставлялась тут с рассеянным глазом, откуда знаменитый кадр глаза, разрезаемого бритвой.

«Антракт» представлял собой беспечную и веселую импровизацию, где сцена смерти, как мы уже говорили, выступает на экране в виде шутовской картины похорои-погони. Иначе была сделана «Андалузская собака». Отколовшиеся от дадастов сюрреалисты поставили вопрос: «Разве самоубийство не выход?», — и притом настолько серьезно, что один из них в ответ на эту анкету принял смертельную дозу веронала. В «Антракте» Пикабия очень несело целится в Ивана Бьёрлина из бутофорского ружья, тогда как в фильме «Андалузская собака» это ружье превращается уже в книжки-револьверы, при помощи которых актер Шьер Бачев зверски уничтожает своего двойника. За веселой и беззаботной клоунадой, чем-то вроде школьных комачих концертов, следует горькое, безумное отчаяние, анархистский бунт, призывы к Ленину и далай-ламе одновременно, порицания попеременно деньгам и труду, религии и разуму, Западу и цивилизации.

Вся эта сюрреалистическая «болезнь века» нашла свое яркое выражение в фильме «Андалузская собака» — произведении, которое отражало смутные бунтарские настроения молодого поколения, искренности выражения которых и придавала этому фильму трагическую человечность.

Не надо искать, однако, эти качества в фильме «Кровь поэта» — фильме, где Жан Кокто в своих пластических исканиях тоже находился в какой-то мере под воздействием сюрреалистического кино и поэзии. Но у нас нет никаких оснований считать этот фильм сюрреалистическим, поскольку автор исполняет здесь только виртуозные вариации на привычные для него темы. Умиление перед школьниками в пелерниках, восхищение «ангельской» красотой юных героев, изощренный вкус к трюкам, ухищрениям и фейерверкам — вот что характеризует этот фильм, изящный до манерности, утонченный до порочности. Кокто допустил на экран женщину, но только в лице старой садистки-учительницы в очках. Своими руками фокусника Кокто вносил в картину вычурность, которая удовлетворяла и его самого и то общество, представитель которого цененат виконт де Ноайль финансировал этот фильм, точно так же как он финансировал ранее «Тайны замка из игральных костей» Мана Рэя и впоследствии «Золотой век» Бюнкеля.

Фильм «Золотой век» еще резче, чем «Андалузская собака», выступал против излишеств блестящей и часто бесплодной техники первых фильмов «Авангарда». Фрагменты, заимствованные из хроник или документального фильма о скорпионах, легко врезались здесь в кадры стиля, нейтрального и почти банального. «Объективная» обнаженность вещей напоминала каталоги универмагов, откуда сюрреалисты брали подчас картинки для причудливого монтажа, создавая образы «названных трупов».

Фильм «Андалузская собака» представлял собой бурное цирковое антре, где фигурировали лошади, пики, шпаги и другие, совсем уже непо-

стижимые аксессуары. Но после выхода на экран фильма «Золотой век» эти аксессуары уже получили свое объяснение. Автор сюрреалистического манифеста Андре Бретон объявил, что знаменитую фразу Лотреамона об операционном столе, швейной машине и зонтике надо понимать отныне уже в психоаналитическом смысле: операционный стол символизирует кровать, швейная машина — женщину, зонтик — мужчину.

«Золотой век» Бююеля и Дали был опытом истолкования мира в духе теорий Фрейда, Лотреамона, маркиза де Сада и... Карла Маркса. Постановщик хотел даже назвать свое произведение «Ледяная вода эгоистического расчета» — словами, взятыми из «Коммунистического манифеста». Его герой в исполнении Гастона Модо был сродни Мальдорору и Фантомасу\*: он клеймил благотворительность, жестоко избивая при этом слепа; он бросал вызов обществу, притворяясь в то же время, что ему служит; при всем этом его обуревала дикая, почти «мистическая» похоть.

Страсть и пансексуализм пронизывали весь этот фильм, в котором не было своей строгой аллегорической смысловой и наивные сексуальные «символы» фильма, больше напоминавшие неурядицы школьничков, чем психоанализ; и вся «революционность» фильма, проявившаяся в таком, например, ритмическом противопоставлении, как двуколка, набитая пьяными землекопами, которая пронесется по салону, полному изысканной публики. И тем не менее «Золотой век», как бы ни раздражала нас содержащаяся в нем нелепость, все же таил в себе некоторые проблески сознания. И Бююель действительно нашел выход из своего анархистского бунтарства, когда после чисто формальных поисков, отбросив сюрреалистские метафоры, поставил документальный фильм на социальную тему — «Земля без хлеба».

Этот фильм, сделанный Бююелем в сотрудничестве с Эли Лотаром и Пьером Уинком, переносит нас в удивительную страну хурдов — самую несчастную область несчастной Испании. Суровый обвинительный акт, он выдержан в стиле, который метко пародирует фильмы зоологические и туристские. Сегодня «Земля без хлеба» проливает свет на причины гражданской войны, разразившейся в Испании. В ходе этой войны фалангисты расстреляли друга Бююеля, поэта Гарсиа Лорку, в то время как Сальвадор Дали писал в Нью-Йорке портрет после франкистской Испании.

Такая эволюция и дифференциация весьма характерны для всего «Авангарда» и нашей молодой интеллигенции. То течение, которое привело ее в кино к документальным фильмам, обозначилось еще до появления «Земли без хлеба», уже в самом начале «авангардизма», наряду с увлечением германским абстракционизмом, «чистым кино» и французским сюрреализмом.

Эта тенденция очень скоро вытеснила все остальные. Если абстрактный фильм и продолжал еще существовать, то исключительно в виде сочетания

\* Мальдорор — герой произведения Лотреамона; Фантомас — персонаж бульварных уголовных романов Аллена и Сувестра. — *Прим. ред.*

геометрических цветных фигур с классической музыкой. Один из учеников Вальтера Рутмана, Оскар Фишингер, с блеском применил этот прием сочетания к «Венгерской рhapsодии» Листа и «Рhapsодии в стиле блюз» Гершвина — в фильмах, поставленных в Америке после того, как аналогичные опыты были осуществлены в Германии («Этюд № 7», «Этюд № 8», «Голубая композиция», «Ученик чародея» Дюка, «Пятый танец» Брамса). Впоследствии эти приемы сочетания музыки и цветных фигур были скалькированы и применены в вульгаризованном виде Уолтом Диснеем в первой части его «Фантазия» (фуга и токката Баха).

При всей специфичности этого жанра он, надо думать, все же имеет шансы на будущее.

Наоборот, дадаизм и сюрреализм полностью исчезли из кино Европы после появления «Золотого века»; только немногие, отсталые люди в США еще верят и сегодня в актуальность и «новаторство» такого кино. В Голливуд «Авангард» пришел с большим опозданием в виде «каллиграфических» опытов француза Робера Флоре («Голливудская статистка», «Любовные похождения г-на Нуля»). В Нью-Йорке абстрактное кино на какое-то время вошло в моду, чему способствовали опыты фотографа Ральфа Стейнера, Мари Эллен Бэтт, Льюиса Джексона, Джозефа Шиллингера и др. Более поздние фильмы Майи Дерен — это уже остатки старого сюрреализма. Известную ценность представлял лишь фильм «Мечты, которые можно купить за деньги» Ганса Рихтера и его сотрудников — Мэна Рэй, Марсели Дюпана, Колдера, Макса Эриста и Ферриана Леже. Но этот цветной фильм воскрешал в основном только темы и пластические сюжеты двадцатилетней с лишним давности.

Таким образом, 1945 год был годом завершения старых опытов, а не возрождения этого навсегда исчезнувшего жанра.

Фильм «Только время» Альберто Кавальканти часто считают первым манифестом документализма в «Авангарде». Довольно расплывчатая фабула служила здесь лишь предлогом для изображения повседневной жизни большого города — с утра до полуночи. «Крошка Лили», переработка для кино содержания популярной песенки городских предместий, представляла элементы «популизма» — первого большого фильма Кавальканти «В пути», продолжавшего традицию «Михорадки» и «Верного сердца». В этот начальный период своего творчества Кавальканти был ближе не к «Авангарду» в его чистом виде, а к Жану Ренуару, увлекавшемуся тогда легендами, фантазией и фантастическим, что соответствовало таланту его жены, актрисы Катрин Хесселинг.

В «Нана» (по Золя) Ренуар получил возможность создать в павильонах германской студии большой фильм по своему вкусу. Однако материальный успех этого предприятия, которое он же частично и финансировал, заставил его, подобно его другу Кавальканти («Капитан Фракасс»), перейти к постановкам чисто коммерческих картин («Коломби», «Турнир» и др.). Тем не менее наряду с картинами этого рода Ренуар совместно с киноklubом «Старая голубятня» поставил фильм «Девочка со спичками» (по Г. Х. Андерсену), в котором он пытался показать в павиль-

овой обстановке с помощью макетов и различных операторских ухищрений какой-то особый мир фантазии и грёз. Но это скрещение Мельеса с экспрессионистами принесло Ренуару меньше, чем сочетание Золя и Штрогейма.

В отличие от немцев французские сторонники «чистого кино» отвергали, вслед за Фернаном Леже, сценарий и признавали только фильмы, снятые на натуре. «Башня» Рене Клера, поставленная им, как всегда, в сотрудничестве с Лакомбом, представляла собой после фильма «Париж уснул» просто вариацию на тему Эйфелевой башни. Фильм Жана Грэмийона «В открытом море» был снят на борту рыболовецкого судна; в этом фильме оператор Грэмийона Жорж Перипаль создал ряд красивых кадров — стилизованных, но в то же время далеких от всякой абстракции. Довольно посредственный фильм «Электрические ночи» Эжена Деслава целиком состоял из изображений спящихся вывесок. Первые фильмы голландца Йориса Ивенса «Дождь» и «Мост» представляли собой чисто внешние, хотя и точные, формальные описания.

«Откровения» советского кино ускорили эволюцию «Авангарда» в сторону документализма. Советские мастера показали в своих фильмах наряду с вещами и человека. Человек в его общественных связях стал главной фигурой двух фильмов, весьма характерных для угасающего «Авангарда»: «Зоны» Жоржа Лакомба (бывшего ассистента Рене Клера) — почти документальное изображение жизни старьевщиков парижских окраин, и «По поводу Ниццы» — страстный социальный памфлет Жана Вьго.

В Германии влияние Дзиги Вертова на «авангардистов» тоже было весьма значительно. Но, кроме того, Ганс Рихтер воспринял и отразил в своих фильмах и уроки «Литракта» (в фильме «Игра цилиндров», на музыку Пауля Хиндемита, — фантазия пронической и очаровательной, близкой к совершенству). Однако в «Симфонии бегов» он вновь вернулся к методам «Киноглаза», используя для создания сатирических портретов аналогичные жесты различных зрителей. Провозгласив в 1926 г. лозунг: «Нам нужен политический фильм», — он стал применять методы «Авангарда» и к картинам на социальные темы («Инфляция»); в СССР он думал поставить полудокументальный антинацистский фильм «Металл». Вальтер Руттман еще в большей мере, чем Рихтер, испытал на себе влияние советского кино. Он забросил свои абстрактные «опусы» и стал монтировать свои фильмы из хроникально заснятых фрагментов действительности по принципам «Киноглаза»; таковы, например, «Берлин — симфония большого города» и «Мелодия мира». Но было бы большим заблуждением считать, что «авангардистская» эстетика непременно соответствует передовой политике...

Карл Майер, утомленный камерными драмами и павильонной бутфорнией, задумал создать фильм «Берлин» без участия актеров и без интриги, воспроизведя путем монтажа натуральных кадров жизнь столицы в течение одних суток. Руттман, осуществлявший этот замысел Майера в сотрудничестве с оператором Карлом Фрейндом, позаботился о том, чтобы

контрапунктически организовать движения и оркестровать зрительные мотивы\*.

Этот специалист по абстракциям полностью достигал своей цели там, где он имел дело только с неодушевленными предметами и комбинировал, например, движения поездов надземной железной дороги по диагоналям и параллелям. Но в тех случаях, когда он сближал, при помощи монтажа например, выход рабочих с завода и стадо покорных животных, которых гонят на бойню, это метафорическое сближение принимало уже довольно оскорбительный смысл для рабочих и «аналогия движений» отходила на второй план. Однако Руттман вовсе не имел намерений оскорбить рабочих, изображая их как стадо баранов, и не думал выступать критиком социального строя, когда монтировал параллельно кадры голодных детей с кадрами роскошных ресторанов. Он просто применял по всех этих случаях тот же метод, которым пользовался, когда ассоциировал симфонический оркестр и оркестр мюзик-холла, бедра девушек, ноги Чаплина и ноги велосипедистов, мчавшихся изо всех сил.

Подобные «контрапунктические» монтажные сопоставления сближались с манерой «систематизации», присущей немецкой науке. Эта систематизация очень раздражала, когда, например, «Мелодия мира» разделялась и расчленялась на главы и параграфы: пробуждение, вставание с постели, утренний туалет, ванна, первый завтрак, гимнастические упражнения с вдохами и выдохами. К тому же здесь часто трудно было оценить то мастерство, с которым некоторые кадры, выбранные из документальных фильмов пяти континентов, монтажно ассоциировались между собой по аналогии сюжета, движения или живописной композиции. И это понятно, поскольку техническое мастерство не могло восполнить наивность исходной и ведущей идеи: все люди, как и животные, в одни и те же часы делают аналогичные жесты, когда питаются, плавают, ходят, любят, кормят детей. Этот тезис мог бы быть в каком-то отношении приемлемым, если бы в фильме Руттмана в число «всех людей» не была пазойливо включена и армия.

Восприняв объективность «кппоглаза», Руттман сделал основным содержанием своих «объективных» фильмов вместо человека общественного — человека как биологический тип. Он придавал одинаковое эмоциональное значение словам и шумам, крику и музыке, человеку и машине как в музыкальном аккомпанементе («Мелодия мира»), так и в звуковом монтаже («уик-энд» — фильм без кадров), который является скорее областью радиофонии, чем истории кино.

После своего возврата на короткое время к музыкальной абстракции в провале фильма «Сталь» Руттман перешел к постановкам документальных фильмов для д-ра Геббельса и был ассистентом Лени Рифеншталь в работе над фильмом «Олимпия». Руттман умер на русском фронте во время войны, вскоре после того, как в «Немецкой броне» воспел «бросок» гитлеровских танков на Францию.

\* Карлу Майеру принадлежит лишь замысел постановки фильма; сценарий же его написан оператором Карлом Фрейдом — *Прим. ред.*

«Симфония большого города» является наиболее значительным его произведением, положившим начало определенному жанру. Отметим в том же ряду «Рынок в Берлине» Вильфрида Бассе и особенно «Люди воскресного дня» — превосходный нолудокументальный фильм, с несколько подчеркнутой горечью повествующий о воскресных досугах мелких служащих. Этот лишенный какого бы то ни было социального смысла фильм, в котором тяжеловесность сочеталась с интересными наблюдениями над нравами мелкого люда, был создан при участии молодых, подававших большие надежды немецких мастеров: Роберта Сьодмака, Фреда Циннсмана, Билли Уальдера, Эдгара Ульмера и замечательного оператора Ойгена Шюфтана. Примерно в том же жанре режиссер Бертольд Фиртель поставил фильм «K-15 113» («История кредитки в 10 марок») по сценарию Белы Балаша, в котором были и сюжет и актеры. Декоратор Эрнст Метпер с успехом поставил захватывающий фильм «Нападение», а болгарин Златан Дудов в то же время дебютировал своими «Мыльными пузырями».

Нацизм изгнал из Германии всех этих мастеров, за исключением Рутмана и Бассе, и положил конец этому много обещававшему движению, несмотря на то что его поддерживал ряд крупных фирм. Во Франции же, где «Авангард» не мог рассчитывать ни на такую поддержку, ни на государственную субсидию, Марсель Карне, располагая несколькими тысячами франков, все же сумел поставить в этот последний период немного кино такой фильм, как «Ножан — воскресное Эльдorado», а Жорж Рукье — «Сбор винограда». Появление звукового кино заставило первого из них вернуться к журналистике, а второго — к его старой профессии типографа. Сильно возросшая к этому времени стоимость постановки фильмов, даже документальных, оттолкнула от кино отдельных меценатов, а специализированные кинотеатры, отказавшись от демонстрации экспериментальных немых фильмов, занялись прокатом имевших шумный успех фильмов немецких («Голубой ангел», «Четырехгрошовая опера») и американских (комедии братьев Маркс и Уильяма Филдса). В Англии документальное кино продолжало развиваться; это оказалось возможным, как мы увидим, только благодаря помощи со стороны государства, прессы и больших кинопромышленных фирм.

«Экспериментальная лаборатория» «Авангарда», которая вначале казалась лишь затеей эстетов, работавших исключительно для спобов, дала в конечном счете гораздо более плодотворные результаты, чем фильмы Деллюка и его друзей. Во Франции «авангардистские» искания выдвинули людей, ставших впоследствии широко известными: Рене Клера, Марселя Карне, Жака Грэмийона, Жана Ренуара, Жана Виго. Кроме того, они способствовали созданию целой школы в стране, где, казалось, существовали только разобщенные артистические индивидуальности. В первую очередь здесь следует назвать Жака Фейдера и Рене Клера, творчески определившихся после 1924 г.

Жак Фейдер начал свою карьеру еще до 1914 г. в качестве актера. Затем он был сценаристом и ассистентом, далее — постановщиком коммер-

ческих фильмов. Успех «Атлантиды» по роману Пьера Бенуа принес ему известность. Его предприятие финансировалось Луи Обером, который тогда занял в печати: «Кино — это простая вещь: один ящик для доходов, другой — для расходов». Этот предприниматель задумал превзойти лостановкой «Атлантиды» итальянский фильм «Камо грядеши?», который он сам в свое время импортировал во Францию и на котором разбогател.

Особенное внимание в «Атлантиде» привлекали колоссальные декорации и пышные прелести довоенной звезды экрана Стаси Наперковской. Но «авангардисты» пренебрежительно отнеслись к этому фильму, весьма посредственному по своей композиции. Деллюк отметил в нем только «роль пустыни Сахары — удачное применение уроков шведского кино. «В «Атлантиде», — писал он, — есть только один великий актер — это песок пустыни». Однако Деллюк не причислял Фейдера к той школе, теоретиком которой являлся. Фейдер обратил на себя внимание оригинальными эстетическими решениями отдельных эпизодов фильма «Кренкебиль» (по А. Франсу), отличной фотографией «Детских лиц» и утонченной интеллектуальностью фильма «Портрет». Но только фильм «Тереза Ракеи» (по Золя) позволил оценить по достоинству этого скромного постановщика, не признававшего никаких предвзятых теорий.

Его реализм почти не привлек к себе внимания людей той эпохи, которая выше всего ставила поиски стиля. Казалось, что Фейдер подражает уже осмеянным довоенным мастерам, тогда как в действительности он намного превосшел их. В его трактовке «Кренкебиля» Анатоля Франса подлинный интерес представляет не искусное превращение (в сцене суда) некоторых свидетелей в гигантов, а других — в карликов, о чем так много говорили, а превосходные картины парижских предместий, глубокая человечность в трактовке образа торговца-разносчика, воплощенного Морисом де Фероди из «Комеди Франсез». Наличие сюжета и актора создавало впечатление, что Фейдер продолжает здесь традицию «Фильм д'Ар», тогда как на самом деле Фейдер делал упор на психологическую и социальную правдивость в обрисовке героя и среды. Эта правдивость была основной особенностью данного фильма, шедевра, как определил его Гриффит.

Этому фильму, однако, Фейдер предпочитал другой свой фильм — «Портрет» — несомненно, потому, что главной темой в нем были человеческие страсти. Здесь он впервые коснулся той темы, к которой неоднократно возвращался и позднее. Она была заимствована его сценаристом Жюлем Роменом у итальянца Луиджи Пиранделло: «Любят всегда воображаемую, а не реальную женщину», или шире: «Люди безотчетно преображают то, что видят». Сценарий фильма, несмотря на все остроумные рассуждения о человеческой личности, удручал своей надуманностью, литературщиной, претенциозностью; сегодня он не только не помогает, а, скорее, мешает воспринимать кадры фильма во всей их искренности и красоте.

«Гриппи» Фейдера был переполнен сентиментальностями всякого рода. Ракеи Меллер, общепризнанная «звезда», превратила его «Кармен» в нечто помпезное и холодное. Но его «Детские лица» и сейчас еще продолжают потрясать своей глубокой человечностью.

В «Терезе Ракен» Фейдер снова обратился к одному из главных источников своего вдохновения — к основной традиции французского кино, к натурализму Золя. Фильм был поставлен в Берлине; декораторы, оператор и некоторые из актеров были немцы. На этом основании «Терезу Ракен» связывали по преимуществу с немецкими, а не с французскими традициями. Решающую роль в этом произведении играют декорации: стеклянный свод над парижской улочкой; помещение за лавкой, где преступные любовники живут под немцами, полными упрека взглядами парализованной матери. Однако если декоративный лейтмотив и применялся при постановках немецких камерных драм, то Золя в этом отношении их опередил. Песок в «Атлантиде» или улица в «Кренкбиле» возникли на основе изучения шведских и американских фильмов. Эти фильмы предшествовали немецким опытам, в которых упор делался на символические аксессуары, а не на декорации, воспроизводящие атмосферу действия, как в «Терезе Ракен». Германия дала Фейдеру, в сущности, только возможность строить в прекрасно оборудованных студиях все то, что он прежде должен был искать на натуре.

Роман Золя, который в свое время позволил Нино Мартолио создать шедевр, легко поддавался переработке в сценарий для немого кино, потому что высшее выражение драматического сюжета получает здесь именно в сценах молчания: молчания неудовлетворенной женщины-супруги, молчания мстительной матери супруга, молчания сообщников, ставших врагами. В этом сюжете Фейдер нашел две первые части той формулы, которая определяла поздние его искания и его творческий метод: в первую очередь атмосфера, среда, затем грубоватый сюжет, сильно приближавшийся к роману-фельетону, и, наконец, точное и тонкое исполнение.

Ведущим лицом в этом фильме, в котором главную роль играли, по выражению Золя, «ведения плоти», была героиня Жюль Манес с ее яркой чувственностью. Старуха-мать в исполнении Жанны Марии Лоран была бесподобна. Но два главных немецких исполнителя \* слишком переигрывали в ролях мужа и любовника.

После этого фильма Фейдер поставил в Париже сценарий по пьесе де Флера и Круассе — бульварный водевиль о секретаре профсоюза, который становится министром и превращается в настоящего буржуа. Крайняя «левая» увидела в этом добродушном фильме сатиру на изменников рабочего класса и хорошо встретила появление «Новых господ». Однако цензура запретила на время его демонстрацию, узрев в нем опасную дискредитацию парламентаризма, которая якобы заключалась в том, что один из героев фильма, денутат, видел во сне пляшущих в Бурбонском дворце танцовщиц в коротеньких юбочках. Когда запрет был, наконец, снят, автор фильма уже эмигрировал в Голливуд. Этот фильм был менее совершенным по качеству, чем «Тереза Ракен», но и в нем были удачные сцены: злая карриатура на оперный театр и очень смешная сцена торжественного открытия нового рабочего городка официальными лицами в цилиндре.

\* Муж — Вольфганг Циллер, любовник — Ганс Адальберг фон Шлеттов. — *Прим. ред.*

Видеть в этих кусках фильма влияние Рене Клера значит забыть, что «Новые господа» появились позже «Соломенной шляпки», но раньше, чем «Миллион» и «Свободу нам!». Сходство между фильмами Фейдера и Клера возникало не из взаимовлияний, а из того, что оба автора имели перед собой один источник — бульварный водевилль. Лабиш позволил Рене Клеру создать те два фильма, которые принесли ему большой успех: «Соломенная шляпка» и «Двое робких». Это немые фильмы, но они так близки к первым звуковым фильмам этого же постановщика, что лучше не отрывать их друг от друга и рассмотреть вместе, что мы и делаем дальше.

За исключением Фейдера, Рене Клера и «Наполеона» Абеля Ганса, конец французского немого кино ничем значительным не ознаменовался. Друзья Деллюка, Ренуара и Капалькити, казалось, каштулировали перед коммерческим кино. Этого нельзя сказать о Жаке Грешийоне. Его «Сторож маяка» — переделка пьесы в манере «гран-гильюля», выполненная Фейдером, — была не мелодрамой, а произведением, подкрепленным уроками советского и немецкого документального кино. Все действие этого фильма, в котором было только два героя, разворачивалось в почти единственной декорации, изображавшей лестницу маяка. Однако, так же как и «Мальдон», «Сторож маяка» не привлек внимания широких кругов зрителя.

За пределами «Авангарда» показал себя интересным мастером постановщик Дмитрий Кирсанов, выходец из России, быстро усвоивший особенности французской школы. Его шедевр «Менильмонтан» — один из лучших фильмов о парижских предместьях, какой когда-либо был создан после Фейдера, но раньше Ренуара и Рене Клера. Эту народную драму, хорошо сыгранную Надей Сибирской, следует предпочесть «Осенним туманам» того же Кирсанова; последний фильм по своему стилю ближе к «Авангарду», но слишком испорчен сентиментальностью и дешевой красотостью.

Творчество Абри Фекура, современника Ганса в Фейдера, не получило должного признания, хотя этот скромный художник проявил большое мастерство и понимание в своих постановках «Отверженные» и «Монте-Кристо». Подлинное чувство исторической обстановки, постоянное стремление воспроизвести, а не исказить сюжет были крупными достоинствами этого очень честного работника немого кино.

Когда начали озвучивать кинозалы на бульварах, один из наших публицистов\* так определил итоги минувшей эпохи и свои надежды на будущее: «52 фильма в 1929 г... Вызывает беспокойство отставание французского кино. Франция производила в малые сроки маленькие фильмы или маленьких предприятий. Разобщенность и колебания — вот что нас тогда характеризовало. Но появляются новые люди, которые объединяют разрозненные элементы. Два треста, основанные на двух различных системах, привлекают отныне наше внимание: „Патэ-Натан-Кинороман“ и „Гомои-Обер-Франкофильм“. Они — хозяева на этом рынке, который в будущем станет центром кинематографического мира. Германия готовится к триумфу; давайте и мы последуем как можно скорее ее примеру».

\* José Germain, Cinéphone, январь 1930 г.

Но французское кинопроизводство только казалось раздробленным. В действительности же крупные фирмы, объединившиеся тогда в два картеля в целях эксплуатации новых возможностей, открывшихся после появления звукового кино, захватили в свои руки все немое кино. Именно эти переродившиеся фирмы, эти склеротические монополии, эти живые трупы были главной причиной упадка французского кино. Уже само их прошлое говорит о том, чего мы можем ждать от них в будущем.

## Глава XX

### СТАНОВЛЕНИЕ ГОЛЛИВУДА

Десятилетие, следовавшее за первой мировой войной, явилось для американского кино периодом его неуклонного роста. Иностраные фильмы фактически были изгнаны из программ всех 20 000 кинозалов США. За пределами США американские фильмы составляли в среднем от 60 до 90% репертуара. Кинокомпании Голливуда расходовали ежегодно до 200 миллионов долларов на производство картин (свыше 500 картин в год \*). Полтора миллиарда долларов, вложенные в США в индустрию кино, превратили ее в отрасль промышленности, не уступающую по своему значению другим крупнейшим ее отраслям: автомобильной, консервной, сталелитейной, нефтяной, табачной.

Несколько крупных компаний — «Парамаунт», «Лоев», «Фокс», «Метро», «Юниверсал» — контролировали производство, распределение и прокат во всем мире. Тесные узы связывали их с могущественными корпорациями Уолл-стрита: банком Кун-Леб, «Дженерал Моторс», «Дюпон де Немур», банками Моргана, Рокфеллера и т. д.

После некоторых режиссерских «выходок» Гриффита \*\* финансисты начали делать ставку уже не на постановщиков, а на «звезд». Последние стали послушным инструментом, как бы торговой маркой фабрики. Подлинными хозяевами фильмов явились отныне и р о д ю с е р ы, деловые люди, избранные или признанные Уолл-стритом. Режиссеры же уподобились обыкновенным служащим, получающим жалование еженедельно, подобно электрикам, операторам, механикам. Под молчаливой угрозой расторжения контракта продюсеры лишали режиссеров большей части их прежних прерогатив (выбор сюжета, основных актеров и техниче-

\* Киностудия Голливуда выпустила в 1918 г. — 1016, в 1919 — 815, в 1920 — 735 фильмов. — *Прим. ред.*

\*\* Автор имеет здесь в виду фильм Гриффита «Нетерпимость» (1916), монтажная структура которого осложнила восприятие фильма и послужила причиной его кассового провала. — *Прим. ред.*

ских сотрудников, разработка сценария и монтажа, наблюдение за декорациями, костюмами и т. д.).

Таким образом, продюсер стал теперь подлинным вершителем судьбы фильма, его художественного успеха или провала. Особые заботы продюсер уделял доходности фильма: полезностью его административных указаний определялась та или иная доля участия его в прибылях. Продюсер считался только с box office, т. е. с кассой. Суждения независимой критики мало его тревожили. Последняя в США (так обстоит там дело и сейчас), можно сказать, вообще отсутствовала.

Однако для публики продюсер оставался в тени. Знаменем Голливуда была «звезда»; «система звезд» («стар-систем») составляла основу его мирового господства. Энтузиазм поклонников этих «звезд» подогревался миллионами их фото с автографами; реклама создавала вокруг этих кумиров публики атмосферу таинственности и легенды. Личная жизнь «звезд», их любовь, бракоразводные процессы, туалеты, домашний быт, их любимые домашние животные стали для всей страны объектами самого горячего интереса и дискуссий. «Система звезд» превратила в настоящие божества Родольфо Валентино, Мэри Пикфорд, Дугласа Фербенкса, Глорию Свенсон, Уоллеса Рида, Джона Гильберта, Мэй Мюррей, Норму Толмедж, Клару Боу, Лона Чаней.

Общепризнанные религии, естественно, были встревожены появлением этих «новых богов». Пуритане открыли кампанию против Голливуда-Вавилона, особенно усилившуюся после ряда громких скандалов: смерть Уоллеса Рида в результате злоупотребления наркотиками и алкоголем; убийство некоей танцовщицы во время оргии, в которой участвовал актер Роско Арбакль (Фатги), и некоторые другие сенсационные преступления.

Тогда финансисты основали «Ассоциацию американского кинопроизводства и кинопроката» (M.P.P.D.) под руководством Уильяма Хейса, сурового пуританина и одного из лидеров республиканской партии\*. Соблазненный большим жалованьем в сто тысяч долларов в год, он отказался от поста министра почт, который он занимал при Гардинге. Этот «царь кино», как его прозвали, возглавлял в течение 23 лет (1922—1945) «Управленио Хейса», связав свое имя с «Кодексом морали», составленным незуитом Даниелем А. Лордом. По эта «мораль» была не целью, а средством, которое позволило превратить кино в орудие пропаганды, восхваляющей американский образ жизни и важнейшие американские товары. Кино стало коммивояжером, по известной формуле Хейса: «Товар следует за фильмом; там, куда пропикает американский фильм, мы продаем больше американских товаров».

В связи с этим новым веянием стала меняться и индивидуальность некоторых «звезд», узревших теперь свою новую международную миссию. Во времена «Трайэнгл»\*\* Дуглас Фербенкс воплощал с чувством

\* Уильям Хейс, руководитель избирательной кампании 1920 г., впоследствии министр, замешанный в деле пресловутой «нефтяной паники». — *Прим. ред.*

\*\* В 1915—1917 гг. — *Прим. ред.*

юмора рядового американского героя, угловатого, неповного, оптимистичного, пользующегося успехом у женщин. Теперь в Мексике («Знак Зорро»), во Франции («Три мушкетера»), в Англии («Робин Гуд»), на Ближнем Востоке («Багдадский вор», «Черный пират») он выступает уже как непобедимый атлет, рыцарь без страха и упрека, победоносный поборник справедливости. С годами он приобретает особый вкус к декорациям гигантских размеров, к чрезмерной пышности, к неограниченной власти. Его д'Артаньян был бы настоящим бароном Мюнхаузеном, если бы веселое добродушие Фербенкса не удерживало его в определенных рамках, не допускавших смелых преувеличений. Индивидуальность Фербенкса определила основной стиль этих фильмов в большей мере, чем их режиссеры — Виктор Флеминг, Фред Нибло, Аллан Дуэн, Рауль Уолш и Доналд Крисп. В равной степени Альфред Грин, Маршалл Нейланд, Уильям Бьюдин и Сам Тайлор фактически обслуживали лишь Мэри Пикфорд. Сидней Олкотт, Рекс Инграм и Кинг Видор долгое время были «прикреплены» к Джону Гильберту, Родольфо Валентино, Глории Свенсон, Мэрион Дэвис; Джон Форд — к ковбою Гарри Кэри, Фрэнк Капра — к детской труппе, игравшей в серии «Наша банда», потом — к комику Гарри Лэнгдону.

И только очень немногие из постановщиков не соглашались подчиниться «звездам». Возвышение Голливуда сопровождалось постепенным падением роли ипонеров американского кино: Мак Сеннетт продолжал ставить серию пьесма значительных фильмов, которые, однако, ничего не прибавили к его славе; звезда Гриффита медленно закатывалась. Томас Гарпер Инс умер.

«Рождение нации» для Америки, «Сломанные побеги» для Европы, «Нетерпимость» для всего киноискусства знаменовали апогей творчества Гриффита. В фильме «Путь на восток» (экранизация популярной американской мелодрамы) Гриффит еще проявляет потрясающую силу. Его склонность ко всему новому предопределяет его значительную роль в использовании цвета на экране (выражи, окраска и цветное кино как таковое)\*. Искусство монтажа Гриффита особенно проявляется в сцене ледохода — сильно и смело поставленном эпизоде, о котором вспоминает Студовкин в своей «Матери». Можно, пожалуй, видеть в этом эмоциональном преобразении одного из явлений природы и отдаленное шведское влияние. Немецкий фильм «Мадам Дюбарри» во многом совпадает с «Сиротками бури» Гриффита. Этот фильм изображает довольно причудливый контрреволюционный карнавал: Дантош (Монти Блю), галопирующий на лошади по улицам Парижа, спасает невинную героиню (Жулиан Гип) в последнюю минуту перед казнью. «Возбуждающая ночь» — полицейский роман, скорее комический, чем устрашающий. Фильм «Разве жизнь не чудесна?», в котором Гриффит с глубоким сочувствием рисует трагическую жизнь Германии в годы инфляции, был его последним большим произведением.

\* Отдельные эпизоды фильма «Путь на восток» были сняты в цвете. — *Прим. ред.*

Фильмы «Америка», «Салли из опилок», «Фанфары любви», «Дама с тротуара» знаменуют уже прогрессирующий упадок в творчестве этого большого мастера. Пытаясь воскресить свои былые успехи, Гриффит создает новый вариант «Битвы полов»; в фильме «Авраам Линкольн» он возвращается к некоторым мотивам «Рождения нации». Однако коммерческий провал этих работ приводит к полному изгнанию Гриффита из кино. Он попадает в черный список студий и в течение последних двадцати лет своей жизни не ставит ни одного фильма. Золотые скрижали Голливуда раздавили его основателя.

Крушение Гриффита представляет собой яркий контраст с процветанием Сесилия Блаунта де Милля; в сорок лет этот вульгарный и напыщенный коммерсант задает тон в Голливуде. Он работает в любых жанрах, лишь бы они давали прибыль: от светской комедии «Самцы и самки»\* и других фильмов в том же роде с Глорией Свенсон до крикливого антисоветского памфлета «Волжские бурлаки» и мелодрамы «Безбожницы», направленной против атеизма; последняя, впрочем, содержит замечательные эпизоды, изображающие каторжный режим детской тюрьмы. Но самый шумный успех принесли С. де Миллю его гигантские супер-постановки в манере мюзик-холльного режю, сценарии которых, основанные на текстах священного писания, щедро приправлены эротикой и садизмом. Для постановки «Десяти заповедей» и «Царя царей» Голливуд предоставил С. де Миллю все необходимые средства (чего постоянно так не хватало Гриффиту). Де Милль прочно вошел в списки «чемпионов нассы», продолжая традиции довоенного итальянского кино. Следуя его примеру, Фред Нибло поставил для «Метро-Голдвина» грандиозный фильм «Бен-Гур», стоивший шесть миллионов долларов, но принесший, несмотря на вызванную им шумиху, всего четыре миллиона прибыли.

Вполне понятно, что на постановках Голливуда, этого города нуворишей, отразился дурной вкус всех этих выскочек, строивших себе «палаццо», в архитектуре которых римские амфитеатры сочетались с замками рококо, а соборы — с небоскребами. Пристрастие к лишним постройкам самого эклектического стиля и к дешевой, на что-то намекающей символической особенности отличало фильм «Четыре всадника Апокалипсиса» по Бласко Ибаньесе. Режиссер Инграм\*\* при помощи Родольфо Валентино, мировую славу которого он создал, достиг со своими «Всадниками» почти таких же рекордных финансовых результатов, какие в свое время дало «Рождение нации». Тема войны, пролизывающая «Четырех всадников», была основной темой и другого фильма — «Великий парад», — также имевшего большой успех. Это был пропагандистский фильм, который не поднялся выше обычного коммерческого уровня, хотя режиссер его Кинг Видор и проявил в дальнейшем значительное мастерство.

\* Экранизация пьесы Джеймса Бернса «Восхитительный Крайтон». — Прим. ред.

\*\* Говд Инграм — умный в тонкий мастер; закончил свою карьеру во Франции, в Ницце, где построил студию.

Стан интернациональной державой, Голливуд в соответствии с этим интернационализировал и темы своих фильмов. Из самых знаменитых «кассовых» немых фильмов Голливуда того времени лишь очень немногие были посвящены американским темам. И только один из них — «Крытый фургон» Джеймса Крюзе — был непосредственно вдохновлен американской историей.

Фильмы о Дальнем Западе, которые в постановке Томаса Инса и Уильяма С. Харта являлись произведениями искусства, стали теперь (за немногими исключениями, типа «Железный копь» Джона Форда) синонимами дешевой, наскоро изготовляемой специалистами по фильмам для третьесортных кинотеатров, с участием никому не известных актеров. Такая «денационализация» американского кино стала общим явлением. Генри Киппу удалось поставить прекрасный фильм «Кроткий Давид»\*, построенный на изучении людей и нравов американской провинции, в традиции Инса и Гриффита. Однако он не встретил на этом пути никакой поддержки, и ему пришлось перейти к модным сентиментальным романам («Стелла Даллас») и к большим постановкам в итальянском стиле («Ромола», «Белая сестра»), для съемки которых он выезжал в Италию.

Финансовый интернационализм, пензурные строгости, систематические переложения для экрана модных романов, система «звезд», диктатура кассы и продюсера очень обеднили американское кино в художественном отношении, причем с увеличением выпуска фильмов все это становилось особенно очевидным. И только школа комических актеров в Америке сохраняла еще свою прежнюю силу. Появлявшиеся как исключение значительные произведения почти во всех случаях были неамериканского происхождения.

Уроки, преподаваемые в искусстве кино Максом Сешеттом и Чарли Чаплином, продолжали оказывать плодотворное влияние до самого конца немого кино. Американская комическая школа была первой, а потом и единственной по своему значению во всем мире. Именно ей обязано своим признанием искусство гениального Чаплина.

«Малыш» был решающим этапом в работе великого комика, впервые создавшего тут полнометражный фильм в жанре, очень трудном для комического актера. Стеколыщик Чарльз усыпляет маленького мальчика, брошенного одинокой матерью (Одна Первиэнс). Но тут какая-то ханжеская благотворительная организация отнимает у него приемыша, и только благодаря счастливому стечению обстоятельств мальчик в конце концов возвращается к матери. Влияние Гриффита сказалось здесь как в самой трактовке мелодраматического сюжета, так и в нескольких наивных эффектах: нимб, засиявший вдруг над головой матери, и мелькающий на экране образ Христа, иссувшего крест, — символ мучений героини. С помощью замечательного актера, малолетнего Джекки Кугана, Чаплин развертывает здесь свой талант трагика. Он был стро-

\* В СССР — «Нападение на Виргинскую почту». — *Прим. ред.*

гим реалистом, когда рисовал жизнь трущоб и драмы их обитателей, и в то же время лириком, когда изображал грядущий рай, где плохие мальчишки, полицейские шинки и даже уличные собаки носили чисто белые рубахи и крылышки из гусиных перьев.

В «Праздном классе», «Дне полочки» и «Пилигриме» Чаплин возвращается к короткому метражу. «Пилигрим» — шедевр по классической правильности форм; в нем есть незабываемая пантомима — проповедь о Давиде и Голиафе. Однако современная Америка не могла, конечно, спокойно переварить эту новую версию Тартюфа, и Чаплин подвергся преследованиям.

Стремясь перейти к драматической комедии, к которой призывала Чаплина вся его творческая эволюция, он написал и поставил для Эдны Первиэнс «Парижанку», хотя сам и отказался сниматься в этом фильме. Фильм повествует о молодой женщине, которую любит бедный художник. Потом он бросает ее, и она становится любовницей какого-то богача. Затем она снова находит своего любимого, но печальное недоразумение вновь разлучает их, и любовник кончает с собой.

Этот фильм, который не был ни светской комедией, ни мелодрамой, оказал большое влияние на все мировое искусство кино. Главное внимание уделялось здесь углубленной обрисовке ситуаций и характеров. Это было особенно характерно для периода, когда разработка психологических мотивов в немом кино находилась еще в зачаточном состоянии. Чаплин доказал здесь, что кино может повествовать так же, как повествует роман или пьеса. И этот урок не прошел бесследно, например для Пудовкина и Дрейера. В противоположность камерному фильму немецкого типа, в котором центр тяжести переносился на актерскую игру за счет упрощения развития действия и систематически использовалась наивная, «детская» символика, Чаплин раскрывает тут свое искусство в отраженном показе, в намеках, оставаясь при этом абсолютно понятным всем и каждому. Когда героиню бросает любимый, только отражения освещенных окон вагона говорят нам о том, что поезд отходит (в действительности мы его не видим). Позднее, когда любовники снова находят друг друга, сценка, когда из ящика комода выпадает мужской воротничок, хорошо характеризует новую ситуацию.

Отраженный показ уже встречался в фильмах шведской и немецкой школ и даже у Луи Фейада \*. Но только в «Парижанке» Чаплина этот прием получает свое классическое воплощение.

Снова появляется Чаплин в образе Чарли в «Золотой лихорадке» — своеобразной энциклопедии метафор, самом совершенном из всех его произведений для негомо кино. Фильм содержит два великолених куска. В первом эпизоде Чарли в ночь под рождество напрасно ждет свою любимую. Он сидит за накрытым столом и, чтобы рассеять тоску, исполняет при помощи двух вилок свой знаменитый «танец булочек». Во вто-

\* В фильме Фейада «Барабас» гильотина в сцене смертной казни не видна; однако происходящая драма хорошо прочитывается на лицах присутствующих на казни. — *Прим. ред.*

ром эпизоде Чарли и его приятель голодают. Чарли становится в воображении этого приятеля жирной пуляркой. Потом Чарли съедает собственный башмак, смакует шнурки, как макароны, обсасывает с упоением гвозди, словно это не гвозди, а косточки. Ни один фильм Чаплина не принес столько прибыли, как «Золотая лихорадка».

Пуританские организации тотчас же начали кампанию против этого великого человека, припутав сюда какие-то альковные тайны и его бракоразводный процесс. Чаплина чуть было не изгнали из Голливуда, как некогда изгнали Фатти. Но он устоял в борьбе с этой сворой и по-прежнему продолжал работу над новыми фильмами; это было возможно только благодаря тому, что его прежние успехи сделали его обладателем большого состояния. Он вкладывал деньги в каждый новый фильм, всякий раз рискуя своим состоянием в этой азартной игре в кости. «Цирк», законченный им через три года после «Золотой лихорадки», не относится к числу лучших его произведений. Самым ярким моментом в этом фильме был метафорический эпизод: Чарли ходит по туго натянутой проволоке, осаждаемый целой сворой маленьких злых обезьянок. После комического, трагического и патетического в его творчестве появился новый элемент — горечь. И она никогда уже не покидала Чарли.

Наиболее сильными соперниками Чаплина в искусстве комического в те годы были Гарольд Ллойд, Бестер Китон и Гарри Лонгдон. Однако все они оставались далеко позади.

Гарольд Ллойд начал свою карьеру вместе с красавицей Бил Даниельс и комиком Гарри («Снебом») Поллардом. Ллойд тогда копировал Чаплина, но заметил слишком широкий костюм Чаплина узким. Сбросив свои маленькие усики, он надел канотье и очки в роговой оправе, приобретя таким образом черты обычного человека с несколько галантерейной внешностью. «Он», как его называли во Франции, был сентиментален, но в то же время совершенно лишен подлинного чувства, труслив, но упрям до безрассудства. Вместе с тем это был средний американец, который боролся с некоторыми казавшимися ему «чуждыми» сторонами современной жизни: небоскребами, спортом, шарлатанской медициной. Особенно характерно для него муравьиное упорство. Созданный им тип прпробрал в США большую популярность, чем чаплинский; фильм «Первокурсник» принес более крупную прибыль, чем «Золотая лихорадка». Индивидуальность Гарольда Ллойда (а она характеризовалась в основном довольно парадоксально — полным отсутствием индивидуальности) определяла весь стиль этих фильмов; режиссеры (Фред Ньюмайер, Сэм Тэйлор, Тед Уайльд и др.) выступали в этих случаях только как технические исполнители.

Более оригинальным, чем Гарольд Ллойд, был Бестер Китон. Актер мюзик-холла, он выступал сначала как партнер Фатти. Он строил свой комизм на бесстрастности. Человек, который никогда не смеется, обязался по контракту никогда не смеяться ни в фильмах, ни даже в общественных местах. Его невозмутимое хладнокровие резко контрастировало с теми необычайными ситуациями, которые, естественно,

возникли из его необычайных поступков. Слабый, но удачливый, как Чарли, изобретательный, берущийся за все, меланхоличный, он, казалось, совершенно убежден в абсурдности жизни и всего света; он готов все принять, все преодолеть. В фильме «Наше гостеприимство» герой фильма (Китон) находится в гостях у своего смертельного врага. Пока Китон в доме, он под защитой закона гостеприимства; но стоит ему выйти из дома, как «гостеприимство» заканчивается и начинается откровенная охота на человека. В сцене, когда он проходит через дверь то в одном направлении, то в другом, ситуация соответственно меняется. Бестер Китон в своем фильме — жертва не столько целых ситуаций, сколько техники, выполняющей функции аксессуаров циркового клоуна. Так, в «Генерале» Китон сражается с поездом и с пушкой; в «Навигаторе» — с трансатлантическим пароходом, на котором он единственный матрос; в «Операторе» — с киноаппаратом, со студиями и всеми их трюками. Всегда плоские и банальные трюки Гарольда Ллойда расширяются у Китона до размеров шуточной истории, обычно фантастической: в «Шерлоке младшем» Китон (играющий киномеханика) входит из зрительного зала «в экран», как на театральную сцену. Живой человек, попав в своеобразный киномир, монтажными скачками переходит от львов Сахары к белым медведям на арктической льдине.

Если Китон пришел к нам с Сатурна, то Гарри Лэнгдон свалился с Луны. Всухшее, застывшее лицо. Манеры и костюм еще молодого человека двусмысленно контрастируют с его уже потрепанным лицом. Лэнгдон воплощал определенный американский тип так называемого гуфера, т. е. убежденного девственника. Женщины внушали ему такое отвращение, что, отпраздновав свадьбу, он увлакивал новобрачную, одетую во все белое, в лес, чтобы там убить ее выстрелом из револьвера. Мрачный сатиризм этого своеобразного комика вызывал весьма неприятное чувство у зрителей, что помешало ему завоевать настоящую популярность. Звуковое кино положило конец карьере Лэнгдона. По-видимому, он был многим обязан изобретателю своих трюков и своему режиссеру, молодому Френку Капра, поставившему лучшие его фильмы: «Топ-топ-топ», «Силач», «Длинные штаны».

Наряду с этими тремя знаменитыми комиками нам известны и другие даровитые, но не столь удачливые артисты этого жанра, создававшие оригинальные и живые типы. Во Франции эти артисты получали свои особые прозвища — по имени своих героев: Бестер Китон назывался во Франции Фриго или Малек; Гарольд Ллойд — Оц; Гарри Поллард — Боситрон; Эл Сент-Джон — Пикратт; Ханк Манн — Бильбоке; косоглазый Клайд Кук — Дюдюль; Ларри Симон — Зигота и т. д.

Вплоть до последних дней немого кино американская комическая школа казалась неистощимой. Однако в самой Америке наиболее утонченные умы пренебрежительно относились к комикам, что вполне компенсировалось чисто снобистским увлечением теми же Пикраттом и Малеком в Европе.

Если исключить теперь фильмы с комиками, то надо признать, что

лучшие американские фильмы создавались в основном иностранцами, которые воспроизводили в Голливуде в первую очередь то, что они привезли с собой.

Во времена пионеров кино, не говоря об англичанине Чаплине, французы обладали преимущественным правом на включение их в американское кино. Леон Перре во время войны много сделал для того, чтобы привить американцам вкус к салонной комедии. Луи Ганье был одним из создателей американского серийного фильма. Рядом с ними работали Эмиль Шотар, Альбер Канеллани и Анри Аббади д'Арра, бывший ассистент Чаплина в «Парижанке».

Самым замечательным из французских иммигрантов в США был Морис Турнер, которого в начале 20-х годов считали одним из лучших режиссеров Голливуда. Он принес с собой в Калифорнию редкие по тем временам утонченность и культуриность. Ученик Викторина Жассо и Эмиля Шотара по фирме «Эклер», этот бывший актер театра «Одеон» поставил во время войны один из самых шумевших фильмов с Мэри Пикфорд («Бедная маленькая богачка») и одновременно экранизировал для «Парамаунта» Ибсена, Коппа, Стивенсона и Мотерлинка. Провозгласив себя последователем Гордона Крэга, Станиславского и Жака Копо, Турнер опередил немцев в использовании стилизованных декораций. «Женщины» Турнера были пышным парадом искусительниц («аванп») всех времен и народов. В «Последнем из могикан» он открыл новую «звезду» — бывшего погонщика слонов Уоллеса Брри. После 1928 г. Турнер, вернувшись во Францию, поставил фильм «Экипаж». В Америке он оставил своего бывшего ассистента Кларенса Брауна, который продолжал его традиции.

Чтобы парализовать конкуренцию европейской кинопромышленности, Голливуд сванивал к себе лучших иностранных режиссеров и актеров. Первыми прибыли, как мы уже отмечали, шведы.

Морис Штиллер высадился в Америке вместе с Гретой Гарбо. Но работал он главным образом с Полой Негри и Уиннингсом, приехавшими из Германии. После фильмов «Отель Империял», где Пола Негри изображала служанку отеля, влюбленную в русского офицера, и «Улица греха», которые не были ни художественным, ни коммерческим достижением, Штиллер уехал из Америки. Он умер вскоре после своего возвращения на родину.

Успех Греты Гарбо был исключительным. Правда, ни один из ее фильмов не дал такой прибыли, как «Бен-Гур» или «Большой парад», но присутствие этой великой трагедийной актрисы в Голливуде было как бы свидетельством того, что в его студиях занимаются так же и искусством.

Реклама создала легенду о Гарбо. Названия ее фильмов звучали торжественно, как молитва: «Искусительница», «Плоть и дьявол», «Божественная жепщина», «Таинственная женщина», «Дикая орхидея», «Лобзание» и т. п. Творчество Гарбо включало галерею образов самых знаменитых любовниц в истории человечества. Она была незабываема

в «Плоти и дьяволе», где ее партнерами были Ларс Гансон и Джон Гильберт. Сценарий этого фильма Кларенса Брауна был заимствован из романа немца Зудермана. В момент причастия влюбленная женщина заставляет священника пращать церковную чашу, желая коснуться губами того места, к которому прикоснулись губы ее возлюбленного.

Шестром встретился в начале своей карьеры в Америке с большими трудностями. В Голливуде из него хотели сделать постоянного режиссера для актера Лова Чанея. Однако таланту этого актера, прославившегося главным образом своими экстравагантными гримами и гримасами, ближе был режиссер Тод Броунинг с его пристрастием к фантастическому и причудливому и его подражанием немецкой школе («Нечестивая троица», «Лондон после полуночи», «Дорога в Мандалай»).

С Лоном Чанеем и дебютанткой Нормой Ширер Шестром поставил свой первый заслуживающий упоминания американский фильм «Вашингтон обманов» по роману Сельмы Лагерлеф «Император португальский». В другом фильме — обработке романа Натаниеля Готорна «Алая буква» — Шестром выводит на экран цуритан, обуреваемых страстью, подавленных чувственностью, — то, что он показывал в Швеции в своем фильме «Кто судит». «Алая буква» — значительное и яркое произведение, которое портит, однако, в некоторых случаях недостоверность исторических костюмов.

Действие фильма «Ветер», в котором играли Ларс Гансон и Лилиан Гиш, происходит в современной Америке. Этот фильм ни в чем не уступает лучшим шведским фильмам Шестрома. Как и в них, доминирующую роль в «Ветре» играет природа — вихрь, непрерывно бушующий над почти безлюдной землей, где-то на Дальнем Западе. В начале фильма этим вихрем захвачена Лилиан Гиш — наивная девушка, приехавшая из благодатных прерий Юга на жительство к своему родственнику, жена которого — алое и жестокое существо. Чтобы избавиться от нее, девушка решает выйти замуж за первого встречного. Этот встречный оказывается негодяем. Она убивает его и только после совершения преступления осознает, что любит его. В этом фильме Ларс Гансон, игравший негодяя, намного превосходит Лилиан Гиш. Драма развивается бурно и напряженно. И хотя это немой фильм, зритель как будто слышит здесь свист урагана, шум песка, бьющего в окна. Мастерская разработка сюжета и характеров привела к тому, что «Ветер» был признан настоящим шедевром. И это был не только кассовый успех!

Но вслед за этим фильмом Шестром, вплоть до отъезда на родину, был вынужден делать только коммерческие фильмы. С 1931 г. он живет в Швеции. Став снова актером, Шестром (он участвовал, например, в «Слове», 1944) уже не ставил больше фильмов. Нельзя принимать в расчет фильм «Под красной мантией», который он поставил для Александра Корда в Лондоне в 1937 г.

Если не считать Гарбо, скандинавские страны не сделали серьезного вклада в искусство Голливуда. Зато многим обязано американское

кино иммигрантам из германских стран — Штрогейму, Любичу и Штернбергу.

Австрийский аристократ Эрих фон Штрогейм совершенно не интересовался кино, когда, оставив в 1910 г. родину Вену, отправился искать счастья в Америку. Он мечтал стать драматургом и журналистом, а стал... ассистентом Гриффита в «Нетерпимости». Типажно данные Штрогейма побудили Гриффита поручить ему главную роль немецкого офицера, садиста и изверга, в «Сердцах мира». В этой роли Штрогейм показал себя замечательным актером; закрепленное за ним амплуа (убийца, насильник, выродок) подсказало руководителям фильма соответствующую рекламную формулу: «Человек, которого вам приятно ненавидеть». Успех позволил Штрогейму ставить фильмы, в которых он выступал в качестве режиссера, сценариста, актера, декоратора и костюмера.

В фильме «Слепые мужья» Штрогейм играл роль дивичного и бесчестного соблазнителя. Действие этого фильма происходило в его любимой сфере — в Австрии, накануне 1914 г. В такого же рода роли он выступал и в своем первом шедевре «Сумасбродные жены», который последовал за его «Отмычкой дьявола». Этот превосходный фильм, над которым Штрогейм работал одиннадцать месяцев, был первым после «Нетерпимости» фильмом, давшим более миллиона долларов прибыли. Действие фильма происходит в 1919 г. в Монте-Карло. Для съемки его Штрогейм построил в Калифорнии декорацию казино, главной площади Монте-Карло и его дворцов. Его пристрастие к деталям превратилось здесь в подлинную манию. Как рассказывают, Штрогейм требовал, чтобы в его бутафорском гранд-отеле Монте-Карло все звонки действительно звонили. Такие расходы в несколько долларов на выполнение его прихотей больше смущали его голливудских хозяев, чем те миллионы, которые позднее понапрасну тратились на постановку «Бен-Гура»: ведь эти расходы не давали никакого эффекта, который мог бы быть воспринят публикой. Заговорили о «расточительности» Штрогейма. Но исключительный материальный успех «Сумасбродных жен» побудил заправить Голливуда временно забыть о грехах постановщика.

Демонстрация фильма в его первоначальной версии продолжалась в течение пяти часов, но затем фильм был сокращен до трех с половиной часов показа. Штрогейм играл в нем роль русского князя-белогвардейца, дурачившего жену американского дипломата и жившего на средства своей любовницы, уродливой старой горничной. В заключение князь-садист насилует несчастную больную-идиотку и погибает, убитый отцом девушки; тело его выбрасывают в канализацию.

В этом фильме чисто натуралистическое неистовство безраздельно овладевает Штрогеймом. Ему хочется буквально все показать. Однако цензура запрещает ему среди других изображений показывать, например, крупным планом лопнувший прыщ. И в то же время она позволяет ему с отвращением вытирать платком свои губы, «оскверненные» поцелуем уродливой горничной.

С горьким пессимизмом взирает Штрогейм на человечество. Но в

своей страстной критике представителей высших классов, вырождающейся аристократии и разбогатевших плутократов он проявляет больше презрения, чем негодования. Эта критика окрашена жалостью, даже сентиментальностью: увечье, болезнь, нескренимая любовь, соблазненная девушка, даже самое уродство расцветают в штрогеймовском аду трогательным голубым цветком. Это и отличает «гуманизм» Штрогейма (по выражению итальянского критика Уго Казираги) от того все отрицающего высокомерного анархизма, проповедником которого вскоре становится фон Штерибург.

После постановки «Карусели», картины из жизни Вены между 1910 и 1918 гг. (фильм, не законченный Штрогеймом и завершенный впоследствии Рупертом Джулианом), Штрогейм из «Юниверсала» перешел в студию «Метро», где поставил фильм «Алчность» по натуралистическому роману Франка Норриса «Мак Тиг». В этой работе Штрогейм почти не применял павильонных съемок; большая часть фильма была снята в трех домах того квартала Сан-Франциско, где происходит действие романа, относящееся к 1905 г. В соответствии с этим были очень тщательно отобраны вещи и мебель того времени; они заполнили комнаты, которые снимались со всех возможных точек. В некоторых кадрах оператор захватывал и потолок.

Штрогейм упорно работал над «Алчностью» в течение девяти месяцев, днем и ночью но вылезая из старых башмаков и заплатанного платья. По окончании работы оказалось, что демонстрация фильма займет четыре с половиной часа (не 15—20 часов, как утверждали некоторые). Поэтому решили разбить фильм на две серии. Штрогейм неуклонно следовал в своем фильме всем перипетиям романа. Следуя своим учителям — Диккенсу, Золя и Мопассану, — он хотел убедить зрителя, что все, что тот видит, происходило в действительности.

Однако продюсер Тальберг был недоволен фильмом и потребовал, чтобы он был сокращен еще — до двух часов показа; эта работа была поручена сценаристке Джюли Метис. Во избежание неудачных сокращений Штрогейм сам стал работать над кушорами, но отказался признать фильм своим, когда цензура еще более его урезала. И все же это изуродованное произведение остается одним из крупнейших достижений киноискусства.

Герои фильма обуреваемы алчностью. Но в соответствии с лучшими традициями англосаксонской литературы они не сразу являются таковыми, а лишь со временем, по мере развития событий. Вначале героиня, которую воплощала талантливая актриса Зазу Питтс, была добродушной молодой девушкой, очень похожей на героинь в исполнении Лиллан Гиш. Но после замужества ею овладевает алчность. Под влиянием жизненных невзгод она опускается и огрубевает. Непрерывно расчесывает она космы своих спутанных волос; жестокий тик кривит ей рот. Она доходит почти до бешенства. А ее муж (Гибсон Коулэнд), который еще недавно был славным человеком, скромным дантистом, теперь тоже

опустился и разорился, стал пьяницей, сущим скотом. Он избивает и в конце концов убивает свою жену.

Это психологическое богатство, необычное для того времени, сообщало кино такие средства выразительности, какие, казалось, были доступны только роману. И это представляло, конечно, большую ценность, чем то обилие тривиальных деталей, которые, несмотря на их достоверность и убедительность, отражали только охватившую Штрогейма манию, его «стилистический зуд». В сцене встречи дантиста с его будущей женой, а в настоящем с его пациенткой, плевки и окровавленные корни зубов говорят о несколько старомодной натуралистической «смелости». Еще очевиднее выступила эта упрощенность в игре Джена Херсголта, ставшего позднее президентом голливудской Академии кинематографии\*.

Штрогейм является большим художником, когда отказывается от натуралистических чрезмерностей и приходит к настоящему реализму, рисуя те разрушения, какие вызывает страсть к деньгам и дачам трех мелких буржуа. В финале его дикий романтизм достигает подлинно эпического величия: два соперника, скованные вместе цепями, умиряют один за другим; переживший выложит за собой труп другого по пустыне «Долины смерти». В этой пустыне Штрогейм и его трупша прожили целый месяц, чтобы проникнуться настроением одиночества.

Некоторые преувеличения, тяжеловесность, шаржировка — все это прощательные для того времени недостатки. В целом же «Алчность» — сильное произведение, знаменовавшее поворот, или, лучше сказать, начало новой традиции. И эта традиция стала классической.

После выхода своей «Веселой вдовы» Штрогейм выступил в печати с таким заявлением: «Мое единственное оправдание, что я выпустил такую дрянь, в том, что у меня есть жена и дети, которых я должен кормить». Этот фильм в двенадцати частях, «накрученный» за одиннадцать недель, чтобы покрыть расходы по «Алчности», есть все же нечто большее, чем простая экранизация знаменитой оперетты Легара: из винегрета вальсов Штрогейм сделал злую карикатуру на Вену Габсбургов. Несмотря на свои недостатки, эта навязанная ему работа вполне выдерживает сравнение со «Свадебным маршем» — другим его фильмом, которому он мог отдать все свои силы, воспользовавшись огромным материальным успехом «Веселой вдовы».

«Свадебный марш», фильм в двух сериях, демонстрация которого продолжается шесть часов, является, несмотря на свою величину, произведением первоклассным, хотя и несколько испорченным сентиментальностью и символикой\*\*.

\* Начиная с 1928 г. Академия награждает ежегодно премиями лучших постановщиков, актеров, операторов, композиторов, декораторов и т. д. Эти премии, обычно называемые «оскарами», расцениваются весьма высоко. В 1952 г. президентом Академии был Чарльз Браккет.

\*\* Фильм этот не был закончен самим Штрогеймом. Снятый материал был смонтирован Штернбергом, который из монтажных отходов фильма смонтировал еще «Женитьбу пиявца». — *Прим. ред.*

Затем Штрогейм начал работать над фильмом «Королева Келли», который, однако, он не закончил, создав лишь совершенно необычайное по его мрачному и злобному юмору вступление. После этого он не смог поставить ни одного нового фильма, так как Голливуд занес его в черные свиски. Он не мог простить Штрогейму того, что при постановке «Личности» тот израсходовал так много денег на изображение не роскошной жизни богатой, а бедной жизни обездоленных людей. И еще не мог простить ему Голливуд и того, что он защищал права постановщика на свои произведения и не позволял торговцам уродовать свои фильмы. В результате этот сорокалетний человек в пору полного расцвета своего большого таланта окончательно оказался за дверями студий. Ему позволяли выступать только в качестве актера.

Судьба Штрогейма символична. В те годы Голливуд уже подавлял творческую индивидуальность художников. Штрогеймы, как и Гриффиты, оказались в безраздельной власти продюсеров. Тот день, когда Ирвинг Тальберг удалил Штрогейма из студии в ходе работ над одним из его фильмов, Рене Клер назвал началом новой эры, датой подлинного рождения Голливуда.

Но та же голливудская система, которая выбросила за борт Штрогейма, позволяла раскрыть полностью свои возможности другому немецкому режиссеру, Эрсту Любичу. Благодаря своим успехам в Германии он сразу же после приезда в США «получил» Мэри Пикфорд для своей помпезной «Розиты».

«Парижанка» Чаплина заставила его обратиться к другому жанру. Он свел шедевр Чаплина к масштабам светской комедий. Америка после войны, несмотря на некоторое ослабление прежних строгостей, все же не осмеливалась показывать адюльтер, если его не сопровождал драматический конец. С некоторым смущением, хотя и сочувственно, смотрела она теперь, как этот европеец шутил такими вещами, как брак, следуя в этом традициям парижских бульваров и маленьких театров Центральной Европы («Три женщины», «Брачный круг», «Запретный рай», «Таков Париж»; 1924—1926).

Шедевром Любича в те годы был «Веер леди Уиндермир» — блестящая, пышная и мастерская экранизация знаменитой пьесы Оскара Уайльда. В этом фильме Любич сумел артистически передать уайльдовские психологические нюансы, не злоупотребляя титрами. И все же «Веер леди Уиндермир» не выходил за рамки обычного хорошего фильма. Незадолго до появления звукового кино Эрст Любич — этот Сесиль В. де Милль, но более умный и образованный, хотя и не столь мощный, — вновь занялся постановками большого масштаба. Это были имевшие успех фильмы «Студент-принц» \* и «Патриот», в котором Миннинг уже применял звуковые эффекты.

Голливудские коммерсанты многим обязаны Любичу, поразившему воображение нуноришей своей утонченностью. Но все же

\* По пьесе «Старый Гейдельберг». — Прим. ред.

мастерство Любича имело лишь очень небольшое отношение к настоящему киноискусству.

Джозеф фон Штернберг стоит на полпути между строгостью Штрайфа и коммерческой ловкостью Любича. Некоторые его фильмы весьма удачны и оказали глубокое влияние на американское и европейское кино.

Детство и юность Штернберга протекали частью в США, частью в Европе. Он хотел стать писателем, но ради заработка принужден был работать как мелкий служащий в фотолаборатории одной из студий. После поездки в Англию он стал сценаристом и вскоре благодаря финансовой поддержке главного исполнителя в его фильме, английского актера Джорджа К. Артура, смог поставить свой первый фильм «Охотники за спасением душ». Эта его в некотором роде экспериментальная работа (нечто очень редко в США) служит ключом ко всей эстетике и мировоззрению фон Штернберга.

Проститутка и ее любовник (рабочие портовой грузечерпалки), «дети гризи», отправляются на поиски спасения своих душ, чтобы стать «детьми солида». Они достигают этого, когда герой обретает в себе мужество набить морду некоему пегодяю, воплощающему в себе дух зла. Штернберг находился под прямым влиянием немецкого камерного фильма; поэтому он избрал простую интригу, почти плавную, но зато широко пользовался всякого рода аксессуарами и символами. Первая часть картины была, несомненно, удачна: работа портовой землечерпалки сообщала отчетливый ритм всему происходящему. Пластическое совершенство операторской работы, искренность игры актеров и монтажное мастерство заставляли забывать, несмотря на громкие и многозначительные субтитры, о неудачных потугах на символику (так, тина морского дна ассоциируется с пошлостью, засасывающей наши души). Что же касается второй части, действие которой разворачивается в жилищах бедняков, весьма искусно воспроизведенных, то здесь символика всего происходящего кажется просто смешной. Смешно смотреть, например, как злодей похотливо почесывается, желая показать этим, как демон овладевает его плотью, или когда он просовывает голову между «сатанинскими» рогами вешалки, на которой висит его мягкая шляпа, что должно означать, будто его одолевают черные соблазны.

Несомненные достоинства фильма «Охотники за спасением душ» привлекли внимание Чарльза Чаплина. Главная героиня фильма, Джорджия Хэйл, получила от него приглашение сниматься в «Золотой лихорадке», а Штернберг — несколько позже — поставить для Эдны Первис «Чайку».

Сюжет «Чайки» был настолько прозрачен и прост, что не требовал разработки в чаплинском стиле. Однако Штернберг, по словам Джона Грирсона, настолько увлекся символикой моря, что забыл о рыбаках и рыбачках \* и сделал из фильма просто жалкое собрание красивых фото-

\* Грирсон добавляет к этому: «Когда режиссер умирает, он становится фотографом, — почти дословно повторял Делюка».

графий. Чаплин остался недоволен работой Штериберга и не выпустил этот фильм на экран.

После двух-трех коммерческих фильмов Штерибергу удалось проявить свое мастерство в фильме «Подполье». Сценарий, написанный одним из лучших драматургов Голливуда Бенем Хектом, впервые выводил на экран новый тип — гангстера, вписав реального героя американской действительности, который особенно выдвинулся в двадцатые годы, во времена сухого закона и контрабандной торговли алкоголем. Штериберг, который в фильме «Охотники за спасением душ» восхвалял мордобой как единственное средство спасения от грязи и пороков, теперь видел в бандитах героев современного мира. Его анархисты отвечали на социальные несправедливости очередями из автоматов и «индивидуальным протестом». Уже самая решительность поступков этих «сверхчеловеческих» повышает их, по мнению Штериберга, над обычным человеческим уровнем, бросая вызов обществу, утратившему волю к великим делам. В финале герой (его играл Джордж Бенкрофт) один дрался со всем миром, спустившим на него целую свору полицейских. Окруженный ими в своем доме, он защищался до последней возможности, а затем покончил с собой.

«Подполье» оказало значительное влияние на развитие кино. Но наиболее совершенным произведением Штериберга были «Доки Нью-Йорка» — полная отчаяния картина несчастной любви двух социальных отщепенцев: рабочего-кокегара и уличной девушки. Здесь уже в самой атмосфере чувствуется отчаяние, неуловимый рок; здесь все дышит нежным сочувствием к деклассированным, выброшенным за борт людям; поражают зрителя и подчеркнутый эстетизм фотографии и точность психологических деталей. Однако трудно сказать, видел ли сам Штериберг, как глубоко различны между собой это его превосходное произведение и его же претенциозные «кассовые» фильмы типа «Последней команды», в которых так усиленно кривляется Эмиль Янинге.

Янинге приехал в Голливуд вместе с целой плеядой немецких режиссеров, актеров и операторов. В то время расцвет немецкого кино сильно тревожил Америку. После инфляции 1924 г. вступил в действие план Дауэса, который, по мысли его автора, должен был «спасти» Веймарскую республику.

Администратором этого плана был банкир Морган, контролировавший значительную часть Голливуда. В рамках плана Дауэса и на условиях, которые мы рассмотрим ниже, германское кино получило значительную финансовую поддержку, но должно было согласиться на отъезд в Америку своих наиболее прославленных деятелей, последовавших примеру перекочевавших в 1923 г. в Голливуд Любича, Буховецкого, Пола Негри и сценариста Ганса Крели. Так, оказались в Голливуде Фридрих В. Мурнау, Пауль Лени, Александр Корда, Людвиг Бергер, Эвальд-Андре Дюпон, виднейшие актеры Конрад Фейдт, Лия де Пугтя, Эмиль Янинге, продюсер Эрик Поммер и целая плеяда сценаристов, операторов и декораторов. Американское кино немного выиграло от этой массовой иммиграции: Корда, как и прежде, остался

коммерсантом, Дюпон провалился. Иначе обстояло дело с Лени и Мурнау.

Лени без особых затруднений приспособился к американским требованиям и научился сочетать детективные сюжеты с экспрессионистскими эффектами. Именно он, в сущности, был пионером «черного фильма» — нового жанра, который и сейчас еще моден в Голливуде. «Кот и канарейка» и «Последнее предупреждение» стоят значительно ниже его «Кабинета восковых фигур». Но он хорошо владел сюжетом и очень искусно пользовался подвижной камерой и световыми эффектами. Лени скончался на заре звукового кино.

«Восход солнца» Мурнау, как и «Ветер» Шестрома, был одним из немногих шедевров, поставленных в Голливуде прибывшими из Европы кинематографистами. Этот фильм является переделкой романа Германа Зудермана «Поездка в Тильзит». Автор сценария — Карл Майор, декораторами и операторами были немцы. И хотя актеры Дженет Гейнор и Джордж О'Брайен были американцы, в этом фильме нет почти ничего от Голливуда. Холодная натура Мурнау, его утонченный эстетизм властно включают освещению, декорации, игру актеров в единую композицию, которая порой заставляет вспомнить о художественных фотографиях 1900 г. Его мастерство в управлении съемочной камерой ошеломляет, особенно в начале картины. Аппарат легко делает головокружительные повороты, чтобы удержать в кадре героя, который пробирается сквозь туманы, через болота. Переезд из села в город на трамвае — технический шедевр. Сюжет фильма прост: муж хочет убить свою жену, но потом они мирятся. Есть в фильме и мотив некоей извращенности, без чего не может обойтись Мурнау. Много в нем и искусства, иногда даже страсти; но все же эта пышная оперная раскадровка лишена подлинной человеческой теплоты.

Следующие фильмы Мурнау — «Четыре дьявола» и «Хлеб наш насущный» — уже в большей степени отвечали требованиям коммерции. Желая избавиться от Голливуда, Мурнау вместе с Флаерти поставил «Табу» (большое и прекрасное произведение, которое мы рассмотрим в дальнейшем в другой связи). Но еще до того, как этот фильм пошел в прокат, Мурнау трагически погиб при автомобильной катастрофе.

Опыт европейского кино вызвал у американских продюсеров интерес и к таким фильмам, которые ставили перед собой не только коммерческие, но и художественные задачи, причем некоторые из продюсеров достигли этой цели. Канун звукового кино был отмечен появлением новых талантов, которые в известной степени явились достойной сменой пионерам.

Успех «Большого парада» позволил Кингу Видору, одному из наиболее плодовитых постановщиков, по своему вкусу выбрать сюжет для своей «Толпы» и поставить этот фильм без постороннего вмешательства, по сценарию, который был написан им в сотрудничестве с Дж. В. Уипором и Гарри Бенном. Герой фильма — мелкий служащий, делающий смелые попытки подняться над толпой, но затем терпящийся в толпе, как песчинка.

Влияние немецкой школы, еще большее, чем влияние Штроейма, проявилось в изображении расщелин между небоскребами и стандартных контор, в символическом движении одного человека навстречу человеческому потоку в тщетном стремлении взволновать эту слепую массу людей. В последней картине Видор показывает публике ее лицо, как в зеркале: цирк, в котором сотни зрителей присутствуют от бешеного и глупого смеха. По стилю это натуралистический фильм, единственный, в котором можно увидеть в бассейне некоторые питимные принадлежности. Но все это не мешает фильму впадать иногда в декламационную символику. Очень неровный, он обнаруживает в целом глубокий пессимизм его автора, не верящего ни в общество, ни в отдельного человека, который у него всегда труслив, тривиален, посредственен. Эта проповедь, как и в других «черных» фильмах, выражает точку зрения автора.

После «Толпы», не пришедшей Видору материального успеха, он вынужден был согласиться на роль, аналогичную роли учителя пения Сюзины Александер в «Гражданине Кейне»\*. Видор стал как бы штатным режиссером фильмов Марион Дэвис, бездарной актрисы, которую ее покровитель, газетный король Херст (прототип Гражданина Кейна), решил сделать «звездой» экранов.

Франк Борзадж, итальянец по происхождению, не метил так высоко, как Видор в своей «Толпе». Это был поэт любви, нежности и интимности в фильмах, которые исполнились «идеальной парой» той эпохи — Джест Гейнор и Чарльзом Фареллом. Франция невысоко оценила эти редкие качества Борзаджи в его фильме «Седьмое небо», где Париж был изображен слишком уж фантастически. Но зато она горячо встретила другой его фильм — «Реку», который в Америке, наоборот, прошел незамеченным. В то же время большим успехом во Франции пользовался и фильм «Подруга в каждом порту» — трескучая история из жизни матросов, — выдвинувший очаровательную, но малоодаренную Луизу Брукс в число «мировых звезд» (позднее она перешла к Хабсту). Это был громкий успех, и постановщик этого фильма Говард Хоукс, тогда еще дебютирует, удачно начал им свою разнообразную и плодотворную работу в кино.

Также полюбили зрители за нежность и за юмор и фильм «Одиночество» Пала Фейоша, молодого венгерского режиссера, после скромных дебютов в Европе выступавшего в Америке с экспериментальным фильмом («Последний момент»). Некоторые особенности монтажа «Одиночества» (двойные экспозиции) говорят о его близости к «Авангарду». По своему содержанию этот фильм был забавным и очаровательным этюдом из жизни американских мелких служащих — отдых в праздничный день в Луна-Парке на Конни-айленд. Непосредственность и особая прелесть подняли этот фильм над уровнем обычной зарисовки или банального очерка о быте и нравах. Однако Фейош не смог развернуть эти свои качества, так мало соответствующие вкусам Голливуда. После нескольких

\* В фильме «Гражданин Кейн» артист Фортунно Бонавола в гротескных тонах изображал знаменитого баритона Каттистиня, обучавшего вокальному искусству бездарную безголосую любовницу матюга прессы — *Прим. ред.*

ничем не замечательных коммерческих фильмов в Америке он ставил фильмы во Франции, в Германии и в Англии, а позднее стал документалистом\*.

В период своего наибольшего процветания Голливуд не столько использовал опыт своих предшественников, сколько «ликвидировал» их, как и некоторых даже самых замечательных европейских мастеров\*\*. Завоевание им мира сопровождалось застоем и понижением качества большей части продукции.

Два последовательных события положили конец этому периоду: появление говорящего кино и начало экономического кризиса. Непосредственным результатом этих событий были обывление, часто плодотворное, состава постановщиков и актеров и усиление господства Уолл-стрита в искусстве и промышленности кино.

Премьера фильма Алана Кроссланда «Невец джаза», состоявшаяся 23 октября 1927 г., — фильма звукового, говорящего и поющего, — означала вступление кино в новую фазу своей истории.

---

\* Лучший говорящий фильм Фейоша «Мария, венгерская легенда» был поставлен в Венгрии на средства иностранных капиталистов с участием Ашабеллы. Явцем Фейош сделал еще четыре версии этого фильма. На средства шведской компании он поставил в Тауланде (Сиам) документальный фильм «Мужчина и женщина», в котором использовал некоторые приемы Флаерти. Однако этот фильм не обладает той человечностью, которая столь характерна для «Одночества»; фильм был бесстрастен, как школьная работа.

\*\* Штиллер, Лепя, Мурнау умерли; Яннингс, Фейлд, Дюпон, Пабст и др. не могли проявить своей творческой индивидуальности в условиях Голливуда. — *Прим. ред.*

## Глава XXI

### НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ЗВУКОВОГО КИНО

Говорящие фильмы не были какой-либо новостью. Первый детский лепет их мы слышали еще в лабораториях Эдисона в 1889 г. Люмьер, Мельес и некоторые другие наивно озвучивали фильмы, поручая кому-нибудь проносить слова за экраном. К 1900 г. \* Патэ уже демонстрировал поющие фильмы, а Барон и Лост разработали остроумные системы синхронизации.

В течение первого десятилетия нашего века Жюли и Гомон во Франции проводили свои опыты в области звукового кино. В Америке были разработаны системы звукозаписи «актофон» и способ Эдисона. В Англии звуковым кино занимались Хепуорт, Лост, Уильямсон, в скандинавских странах — Магнуссен, Паульсен и др.

И тем не менее кино все же оставалось немым искусством. Правда, к этому времени уже научились как-то синхронизировать движения и слова; усиливая звук при помощи сжатого воздуха, его делали слышимым для шести тысяч зрителей кинотеатра «Гомон-Палас». Однако голоса исполнителей звучали гнусаво, а синхронизация была неточной. Во время звукозаписи актер лишь с грехом пополам координировал движения своих губ со звучанием фонографа. В 1914 г. от этого метода отказались.

Фонограф возник из телефона, который в свою очередь произошел от телеграфа. Изобретение беспрерывного телеграфа, которое по времени точно совпадало с изобретением кино, и развитие радиотелефонии позволили по-новому решить проблему звукового кино: возможны стали электрическая запись при помощи микрофона и усиление звука при помощи триодных ламп (Ли де Форест). Патенты на эти изобрете-

\* Для «озвучивания» фильмов Патэ пользовался «латефоном» — звуковоспроизводящим аппаратом, в котором была использована глубинная запись вместо поперечной (граммофонной), а металлическая игла была заменена «вечной» — сапфировой. — *Прим. ред.*

ния принадлежали тем же крупным электропромышленным компаниям, которые были заинтересованы и в развитии радио. Эти компании объединялись двумя группами монополистов: американской «Уэстерн Электрик» и германской «Альгемайне Электрицитетгезельшафт Тобис-Кааинфильм».

«Уэстерн Электрик» предложила разработанную ею систему звукозаписи\* большим американским компаниям, связавшим, как и она, с банком Моргана. Однако никто и слышать не хотел о говорящем кино, которое могло подорвать гегемонию Голливуда. Тогда, потеряв надежду, «Уэстерн Электрик» обратилась к фирме «Уорнер Бразерс». Эта небольшая компания только что приобрела вместе с остатками старой кинофирмы «Вайтаграф» небольшую прокатную «цепь» из 15 кинозалов.

Введение звукового кино должно было соблазнить прокатчиков, так как оно позволяло им заменить в кинозалах оркестры более дешевыми громкоговорителями. В первых фильмах, озвученных по системе «Вайтафон», зритель слышал только музыку либо шумы.

Фирма «Уорнер Бразерс», располагавшая всего двумя законтрактрованными знаменитостями — актером Джоном Барримором и озвучкой Рин-тин-тин, — была на пороге банкротства. Чтобы избежать краха, Уорнеры озвучили свой фильм «Дон-Жуан» с Барримором в качестве «звезды». Успех этого озвученного фильма побудил Уорнеров и далее продолжать опыты. На последние деньги они пригласили для участия в своем новом фильме «Певец джаза» известного мюзик-холльного певца Ола Джолсона, поручив режиссуру никому не известному Алану Кросслэнду. Сценарий этого фильма, смутно напоминавший немой фильм «Старый закон» Дюпона, повествовал о головокружительной карьере бедного еврейского певца: удобный предлог для того, чтобы начинить фильм популярными песенками и ариями.

Это был триумф. Доход от проката фильма в три с половиной миллиона долларов был немногим меньше рекордного дохода «Бен-Гура». Но и этот рекорд был вскоре превзойден доходом от постановки «Поющего глухца», нового фильма «Уорнер Бразерс» с Олом Джолсоном, принесшей пять миллионов долларов прибыли. После этих успехов в Голливуде началась форменная погоня за патентами на звуковое кино. Уильям Фокс приобрел «мувитон» — аппарат, созданный на основе немецких патентов «Три Эргон». Другие компании принуждены были принять жесткие условия, поставленные им «Уэстерн Электрик». Немного спустя группа «Радио», связанная с Рокфеллерами, предложила Голливуду свой новый аппарат «фотофон»; однако фирмы Голливуда его бойкотировали. Для эксплуатации «фотофона» Рокфеллеры основали новую кинокомпанию RKO (Радио-Кейт-Орфеум) путем объединения остатков «Патэ Экшендж», «Мючюэл» и «Трайэнгл» с большой «цепью» старых мюзик-холлов «Кейт-Орфеум» и привлечении к этому делу нескольких радиокомпаний (CBS, Маркони и др.).

\* Система «Вайтафон» («Уэстерн Электрик») предусматривала синхронизацию экранного изображения с грамофонной электрозаписью. — *Прим. ред.*

Но в то время как американский зритель бросился слушать ноющие фильмы, наивно восхищаясь точным совпадением слов с движениями губ певцов, знаменитости немое искусство — Чарли Чаплин, Кинг Видор, Рене Клер, Фридрих Мурнау, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, — наоборот, осуждали новую технику. Пудовкин и Эйзенштейн вместе с Александровым написали ставший отныне знаменитым манифест против говорящего кино. Правда, они признавали, что немое искусство близится к концу, что применение шумов в кино желательно и что звук освобождает фильмы от титров и зрительных парафраз, но вместе с тем они утверждали, что «введение слова в киноизполод в качестве связующего элемента (как в театре) разрушит мизансцену, поскольку слово противоречит целому, которое в кино рождается только из монтажного сопоставления отдельных сцен». Из приведенных слов следует, что авторы манифеста видели основу киноискусства в монтаже. Они считали звук фактором, независимым от зрительного образа, и сводили все к контрапункту особого рода, взаимодействию оркестра со зрительными кадрами. Эта теория, как и теория Дэяги Вертова, становится ложной, если понимать ее слишком дословно. Но она в высшей степени плодотворна! Звуковое кино — это не только зрительные образы и звук в том или ином контрапункте; контрапункт сам по себе — одно из самых важных выразительных средств нового искусства.

К моменту появления этого манифеста говорящее кино, в точном смысле этого слова, еще не родилось. «Певец джаза» был, по сути, немым фильмом, в который вставили несколько номеров диалога и песни.

Первый (по современной терминологии) стопроцентно-говорящий фильм — «Огни Нью-Йорка» — вышел на экран только в 1929 г. В Америке это промедление объяснялось причинами скорее экономическими, чем техническими: целиком разговорный фильм мог лишить Голливуд его заграничных рынков сбыта. В Париже, когда там впервые появились американские говорящие фильмы, публика кричала: «Говорите по-французски!» В Лондоне публика свистела, возмущалась американским акцентом, почти непонятным широкой английской аудитории и казавшимся ей смешным. Однако ни та или другая позиция деловых людей и деятелей искусства, ни та или иная реакция определенной аудитории уже не могли помешать широкому распространению говорящего кино.

Не только коммерческая, но и эстетическая необходимость заставляла кино заговорить. Немое искусство становилось все более и более утонченным и тем самым подрывало свою основу, подобно тому как после второй мировой войны изощренная черно-белая фотография сменилась цветной. Наиболее совершенные произведения немое искусство — «Мать», «Земля», «Соломенная шляпка», «Ветер», «Страсти Иканы д'Арк» — все вызвали о звуке и о слове.

Наиболее показательна в этом отношении эволюция творчества Карла Теодора Дрейера.

Упадок датского кино заставлял Дрейера часто покидать родину. После фильма «Вдова пастора», поставленного в Швеции, он сделал фильмы «Отщепенцы» и «Михаэль» в Германии, «Поездка на небо» в Норвегии. Но именно в Дании он создал свой «ключевой» фильм «Почитай свою жену»<sup>\*</sup>.

Влияние немецкого камерного фильма здесь совершенно очевидно. Сюжет прост и обнажен; все уже сказано, собственно, в самом его названии. Речь тут идет об укрощении домашнего тирана. Действие фильма длится всего несколько часов и почти целиком происходит в одной и той же декорации, символические аксессуары которой — настенные часы, птица в клетке и др. — неотступно преследуют зрителя.

В отличие от Карла Майера Дрейер считал подобные символы недостаточными для раскрытия весьма углубленной психологии своих героев: мужа (Юхасинс Мейер), жены (Астрид Холм) и старой няни (Матильда Нильсен). Поэтому он не пошел на приезд безнадписного фильма и не ограничивал роли титров в развитии сюжета. Наоборот, он умножил надписи, придав им значение театрального диалога. Это позволило ему избежать подчеркнутости и тяжеловесности актерской игры, что было неизбежно в камерной драме немецкого типа.

Строгий реализм фильма «Почитай свою жену» и противоположность мистицизму и лиризму других произведений Дрейера подготовил его к работе над шедевром «Страсти Жанны д'Арк». Сюжет этого фильма, поставленного во Франции с французскими актерами и техниками, возник не столько из сценария, написанного каноником Жозефом Дельтейлем, сколько из подлинных протоколов допроса на процессе Орлеанской девы. Все события фильма совершаются в течение одного дня; единство времени вместе с единством места (зал суда, тюрьма и костер) создают подлинно трагическую напряженность действия. Дрейер широко применял паузы, статические планы, а также символические аксессуары, однако главным образом он опирался на тщательно разработанный диалог, который актеры должны были заучить и тонко передать. На протяжении большей части фильма все развитие действия сводится к вопросам судей и ответам подсудимой. Мы видим, как рождаются слова на вялых губах епископа Кошона (Сильвен) и выразительных — Жанны (Фальконетти). Когда речь идет о «да» или «нет», все понятно из самих жестов актеров. Иное дело фраза; здесь титры уже становятся необходимыми. Однако постоянное вмешательство надписей нарушает великолепный ритм чередования очень крутых планов, которые так превосходно компоновал и снял Родольф Мате.

Основа реализма Дрейера — подлинное человеческое лицо. Он применял особо чувствительную панхроматическую пленку (в то время эта пленка была повинкой), что позволило ему совершенно отказаться от

\* Экранизация пьесы Свенда Риндома «Падение тирана». — Прим. ред.

грима, гуммозных наклеек и париков. Когда по сценарию потребовалось, чтобы у Фальконетти отрезали волосы, ее на самом деле остригли при страшном волнении и рыданиях всей труппы. В студии драма снималась в точно таком же виде и порядке, как позднее она демонстрировалась на экране. Дрейеру необходимы были настоящие волосы и точно так же подлинное слона, а не надписи. Он так и заявил тогда об этом, выразив вместе с тем сожаление, что не может еще полностью использовать технику говорящего кино.

Советская киношкола открыла Дрейеру значительность человеческого лица без грима; она же научила его пользоваться (иногда чрезмерно) различными ракурсами, композицией кадра и монтажом. Дрейер прибегал к съемке с движения только в тех случаях, когда ему нужно было дать панораму действующих лиц или декорации, как это имело место в «Кабирини»; таким приемом он показывает трибунал и судей, костер и толпу. Там же, где завязывалось действие, он выражал его только очень крупными планами лиц или деталей. Основное — это человек, а так как человек вне речи немислим, то «эмоциональные качества титров столь же важны, как пластические качества изображения» \*.

Парадоксально, что в следующем своем фильме «Вампир, или Необычайные приключения Давида Грея» (этот фильм был звуковым) Дрейер придавал большее значение движениям аппарата, чем словам; объясняется это тем, что ему были предъявлены особые требования — поставить фильм с минимальными затратами в трех версиях — английской, немецкой и французской. Ни один из актеров Дрейера не владел как следует всеми этими языками, ввиду чего пришлось свести диалог к нескольким фразам, а это определяло уже необходимость другой техники. «Вампир» был ребяческой по своему мистицизму историей о призраках, напоминающей «Носферату» \*\*. Несмотря на превосходный эпизод — «мертвец» наблюдает собственные похороны через окошко в гробу, — в целом этот фильм был творческой неудачей. Коммерческий провал фильма заставил Дрейера на десять лет уехать в Данию и вернуться к прежней профессии журналиста. Таким образом, Дрейеру не удалось использовать те новые возможности, которые открывала перед его искусством техника звукового кино.

Не менее показательна, чем эволюция Дрейера, и эволюция Рене Клера. Театр (театр Эжена Лабиша) позволил этому кинематографисту понять самого себя, столкнув его с проблемами, разрешить которые могло только говорящее кино. Когда создатель «Антракта» приступил к постановке «Соломенной шляпки», он в первую очередь увидел в ней «погоню-преследование», которая напомнила ему милые его сердцу довоенные примитивы. Отказавшись от дешевой живописности кринолинов, он воспроизвел на экране моды 1900 г., слинувшись, таким образом, время действия на добрую четверть века. Такую же смелость при очередной постановке

\* Как отмечал тогда с некоторыми оговорками Леон Муссиак.  
\*\* Фильм Фридриха Вильгельма Мурнау (1922). — *Цит. ред.*

«Соломенной шляпки» проявил в одиn современный режиссер, когда в 1952 г. он сделал упор на уже забытые цилиндры и мальчишеские прически у женщин.

Клер был вынужден дать в «Соломенной шляпке» немой эквивалент диалогов и водевильных кушлетов, являвшихся основным источником комизма Лабिша и Мишеля. В противоположность Дрейеру, он почти полностью исключил надписи и заменил диалог пьесы серией аксессуаров и мимических сцен, заимствованных у Лабиша и других французских водевилетов: слуховой рожок глухого дядюшки; слишком узкие ботинки панаши; лоханка с водой, в которую рогоносец машинально опускает ноги, едва они просыхают. Достаточно было однажды создать отчетливую комическую ситуацию, как все становилось понятным без каких-либо слов и острог. Клер несколько не исказил Лабиша, заставил его мелких буржуа, устремившихся в погоню за соломенной шляпкой, превратиться в марионеток с теми или иными аксессуарами и атрибутами, подобно персонажам балета.

Танец «кадриль-лавсье» представляет собой (что весьма характерно) кульминационный эпизод фильма. Ритм этого эпизода в точности соответствует некогда знаменитой мелодии. Эту мелодию невольно напеваешь даже тогда, когда фильм идет без музыки. Кажется совершенно немислмым, чтобы оркестр сопровождал этот эпизод каким-нибудь отрывком из «Лакме» или «Валькирий». Рене Клер мог обойтись без слов, но он не мог обойтись без музыки. И все же после успеха этого фильма (который затем Клер неудачно пытался закрепить второй, более слабой экранизацией водевиля Лабиша «Двое робких») первый звуковой фильм Рене Клера «Под крышами Парижа» был воспринят многими как манифест против говорящего кино.

В первые годы звукового кино «стопроцентно-говорящий фильм» чаще всего был просто фотокопией театрального спектакля. Постановщики Бродвея были приглашены в Голливуд, с тем чтобы запечатлеть на пленку свой репертуар. Публика была очарована диалогами и актерами; однако специалисты жестоко раскритиковали эти неуклюжие звукокартины, кое-как разбитые на сцены. Чтобы компенсировать огромные отчисления, которые приходилось теперь платить владельцам патентов, предусматривающих «исключительное право на звукозапись», продолжительность съемочного периода сводилась к минимуму; это тем более уменьшало возможности монтажа, что в первое время звук и изображение записывались на одну пленку. С появлением звуковых аппаратов последние устанавливались первоначально неподвижно в отдельных тяжелых звуконепропускаемых кабинках; отказ от съемки с движения отбросил технику на двенадцать лет назад. По-видимому, фильм «Под крышами Парижа» и был ответом — может быть, слишком запальчивым — на эти ошибки.

В качестве протеста против скованности камеры фильм Клера начинается проездом аппарата, помещенного на кране, вдоль громадной декорации, построенной Лазарем Меерсоном, постоянным сотрудником Фей-

дера и Клера. Так же как и аппарат, двигался, удалялся и приближался и музыкальный прием, исполнявшийся хором; это было «звучащее движение», которое демонстрировало, таким образом, преимущества звукозаписывающей аппаратуры «Тобис-Кланфильм».

Здесь микрофон и камера объединялись. Однако в других случаях Клер их разъединял; это была его реакция на распространенную тогда манюю во что бы то ни стало синхронизировать. Когда герои скрывались от зрителя за стеклянной дверью быстро, Клер обрывал их речь на полуслове, тогда как губы их продолжали беззвучно шевелиться. Он намеренно разбивал газовый рожок, чтобы погрузить экран в темноту и получить возможность передать происходящую драку одними шумами и криками. Применяя к звуку знаменитые отраженные покровы «Паряжанки», Клер создавал образ поезда не столько облаком дыма, вырывающимся из трубы, сколько пыхтением паровоза и постукиванием колес вагона на рельсах \*.

В то время эти новшества были поразительны и вызвали восхищение. Со временем они стали уже банальностями, и самая постоянность и систематичность их применения кажутся теперь несколько наивными, так же как и состряпанный на скорую руку диалог, плоский, как тротуар, и к тому же плохо подававшийся актерами. Но в фильме Клера есть и такие моменты, которые до сих пор сохраняют свою свежесть, очарование, привлекательность; это картины царяжских предместий, мелкие торговцы и ремесленники, меблированные комнаты — весь этот иронический и нежный «шоулизм», который обеспечил фильму мировую славу.

Фильм «Под крышами Парижа», не принятый сначала тем городом, который он воспевал, был в скором времени признан в Берлине, по словам газет, «самым изящным фильмом мира». Даже Япония пришла от него в восторг. Сюжет фильма был настолько ясен, что зритель понимал его, даже если не знал языка, на котором велся диалог. Парижский мелкий люд казался за границе более экзотическим и привлекательным, чем падшие все ковбои. Всюду напевали мотив, который был лейтмотивом фильма «Под крышами Парижа» (музыка Моретти), привлекательный, как народная песня.

Было бы ошибкой считать фильм «Под крышами Парижа» манифестом Рене Клера, направленным против говорящего кино, поскольку уже в следующем своем фильме «Миллион» (о нем мы расскажем позже) он вернулся к сюжету, крайне сходному с сюжетом «Соломенной шляпки», только для того, чтобы использовать некоторые из театральных приемов, которые он не мог применить в своей первой экранизации Лабиса, — начиная от острот и короткого импровизированного, но крепкого диалога и кончая куплетами и танцами, столь характерными для водевиля. Это вполне законное желание Клера было осуществлено настолько

\* Из фильмов, которые впоследствии применяли самые удачные находки «звукового контрапункта», надо назвать «Насилье» (1933) Кирсанова. Успех этого фильма был не столь значительен, как он того заслуживал по оригинальности некоторых своих приемов.

ко умело, что никто не мог бы сказать, будто Клер создает «фильм-спектакль» или что «Под крышами Парижа» — это поющее кино.

Между тем данный фильм относился к тому же жанру, что и прогремевший ранее «Невец джаза». Этот жанр родился из собственного заграничного пристрастия к мелодиям на случайные слова, которые не обязательно понимать. Голливуд ориентировался на экранизацию оперетт и мюзик-холльных обзоров. Одним из первых триумфов в этом жанре были «Мелодии Бродвея», искусно поставленные Гарри Бомоном. Кто-то видел здесь первое применение контрапункта в звуковом кино, опираясь на такие кадры, как, например, кадр с актрисой, где она слышит шум автомобиля, которого мы не видим: при этом лицо ее вдруг мрачнеет. В сущности, однако, это не что иное, как применение шумов на сцене, столь обычное для театра.

Любич очень скоро понял, что говорящее кино позволяет Голливуду показывать в кино самые популярные европейские оперетты. Морис Шевалье и Джейк Мак-Дональд составили идеальную опереточную пару. С их участием Любич экранизировал французскую оперетту Ксанрофа и Шанселя «Парад любви». Фильм имел настолько большой успех, что румынский король Карл, как говорят, сделал один из мотивов этой оперетты чем-то вроде национального военного гимна. Позднее Любич использовал этот свой удачный прием при постановке фильмов «Мопте-Карло», «Улыбающийся лейтенант» (по «Вальсу мечты»), «Один час с тобой»\*, «Веселая вдова» и ряда других, на чем Голливуд заработал много денег. Однако само искусство кино от этого ничуть не стало богаче.

В некоторых эпизодах «Поющего глупца» Ол Джолсон выступал в гриме негра. Возможно, что именно это обстоятельство и было использовано Кингом Видором, чтобы убедить одного из продюсеров поставить фильм в исполнении подлинных негритянских певцов. До этого на экране США негры появлялись лишь в ролях слуг либо музыкантов.

Однако Видор недалеко ушел в своем фильме от обычной концепции Голливуда: все цветные герои его прославленной «Аллилуйя», как это и положено в Голливуде, недоразвиты, суеверны, наивны, нохотливы, преступны и ограничены. Проблемы сегрегации и фактического рабства негров в США в этом фильме не ставятся: негры собирают хлопок, распевая и танцуя, как в мюзик-холле. Весьма далекий от понимания души черного человека, Видор дает в своем сценарии лишь иллюстрации к предвзятым бродвейским суждениям о неграх. Однако в этих пределах он умеет до конца использовать индивидуальные таланты негритянской труппы, в первую очередь чувственной Нины Мак-Коппи и благородного Даниэля Хэйнеса.

Исключительная проницательность негритянских «спиритчуелз», своеобразный «африканский» ритм танца, идеальная пластичность актеров,

\* Звуковой вариант немого фильма Любича «Брачный круг» — повторная экранизация пьесы австрийского драматурга Йотара Шмидта «Только мечта». — *Прим. ред.*

которые до того выступали в фильмах только как статисты, — все это было для Европы настоящим открытием. Особенно поразительны здесь натурные кадры, в которых Видор широко использовал пейзажи Юга. Достоин упоминания один из эпизодов, снятых на природе: два человека охотятся друг за другом среди болот, один или оба должны погибнуть. Напряжение этого драматического эпизода подчеркивается молчанием, которое нарушают иногда только крики птиц, шуршание листьев и хлюпанье ног, утопающих в трясине.

Усовершенствование техники вскоре позволило лучше использовать эмоциональную силу звука, вернуть камере ее подвижность, а фильму в целом — все преимущества сложного монтажа.

Во времена «Певца джаза» звук записывали не только на грамофонную пластинку. Звуковая дорожка, изобретенная Эженом Лостом, позволила наносить звук и изображение на одну и ту же пленку. Однако неудобства такого «совмещения» оказывались более серьезными, как мы уже отмечали, чем его преимущества. Поэтому стали записывать звук и изображение на отдельных пленках. Позже запись звука была рассредоточена: диалог, музыку и шумы стали записывать раздельно на трех различных пленках. При окончательном монтаже они совмещались на звуковой дорожке негатива, предназначенного для печати тиража прокатных копий. При таком методе съемки съемочная камера могла работать синхронно, сохраняя способность к передвижению.

Рубен Мамульян, режиссер одного из театров Бродвея, первый использовал возможности этой новой техники в фильме «Аплодисменты». Еще больших успехов добился Льюис Майлстон в своей экранизации популярной пьесы Бена Хекта «Заглавная страница»\*, действие которой целиком развертывается в одной декорации. Оказавшись невольно в тех же условиях, которые некогда специально создавали для себя мастера камерной драмы, Майлстон должен был искать и таких же, как у них, решений. А чтобы сломать пластическую монотонность нервных и бурных, но бесконечно длинных диалогов, он заставил съемочную камеру прямо-таки танцевать вокруг актеров. Это было новшество, которое потом стало трафаретом, например во многих разговорных фильмах. Столь же трафаретным стал вскоре и аналогичный прием систематического дробления кадров в монтаже. Это указывало на систематическое чередование планов и контрпланов (подробнее об этом см. ниже).

Говорящее кино преобразовало как самую студию, так и методы производства, ускорив, таким образом, процесс, который начался несколькими годами раньше. В течение долгого времени студия представляла собой просто несколько расширенное стеклянное ателье, как во времена Мельеса и Монترёя и даже позднее, когда в ходе дальнейшего промышленного развития стали применять во всех случаях искусственное освещение. После 1915 г. начали строить студии уже без стеклянных окон и крыш. Звук упразднил и последние стеклянные витражи,

\* В СССР эта пьеса шла под названием «Сенсация». — *Прим. ред.*

поскольку студия должна была стать теперь звуконепроницаемой кабиной. Наряду с этим широкое применение съемки с движения потребовало новых сложных технических приспособлений в студии (тележки, лифты, краны) и для обслуживания их — многочисленных технических работников. Применение панхроматической пленки изменило технику фотографии, грима и особенно освещения. Главный оператор вынужден был теперь регулировать освещение. Звук заставил также расширить технический штаб постановщика. Для того чтобы тщательно подготовить съемку эпизода, рассчитанного на одну минуту просцирования, требовалось в среднем не менее половины рабочего дня. Необходимо было разработать и так называемый «continuity»\*, чтобы избежать потери дорогостоящего времени во время съемки.

Выбор сюжета для фильма, который в свое время производил исключительно режиссер, осуществлялся теперь в Голливуде особым производственным отделом с десятками служащих. Перевод отобранной пьесы на язык кино поручался специалистам по составлению развернутого либретто, сюжетной разработке, диалогу. Эти подробно разработанные партитуры предусматривали все детали, звуковые и изобразительные, и устанавливали точный хронометраж. Говорящее кино почти совсем покончило с импровизацией, столь характерной для периода пионеров кино. Деловые люди, финансировавшие постановку, стремились теперь (порой тщетно) свести роль случайностей к минимуму.

Также повлиало говорящее кино и на масштаб производства. В 1929 г. Уолл-стрит вложил в фильмы Голливуда 200 миллионов долларов. Спустя четыре года этот вклад уменьшился до 120 миллионов. Соответственно сократилось и количество фильмов: с 900—1000 фильмов во времена немомого кино оно пало до 500—600 при говорящем кино. Вместе с тем была снижена и средняя сумма себестоимости фильмов. Большие компании, еженедельно выпускавшие новые программы, увеличили число фильмов категории «Б», т. е. фильмов, выпускаемых в короткие сроки при небольших затратах. Для того же, чтобы сохранить клиентуру, они включали такие фильмы в «блоки»; основу такой программы составляли известные фильмы, которые, по сообщениям прессы, стоили свыше миллиона. Такая практика существовала уже во времена пионеров во Франции, в Германии, в Италии и в США; но говорящее кино побудило еще шире применять систему л о к о м о т и в а, который тащит за собой множество вагонов со всяким кламом (выражаясь на жаргоне французских кинопромышленников).

Сокращение числа выпускаемых в США фильмов сопровождалось ростом продукции в тех странах, где американцы во времена немомого кино были монополистами: публика требовала, чтобы кино говорилось на ее родном языке. Чтобы не допустить возрождения национального киноискусства в других странах (мы будем говорить об этом дальше),

---

\* Съемочный сценарий, предусматривающий точку зрения аппарата, метраж кадра и пр.— *Прим. ред.*

Голливуд стал выпускать при участии импортированных актеров фильмы на иностранных языках. Однако сбыт этих фильмов в Германии, Англии, Франции и других странах встречал большие затруднения в результате введения закона о квоте. Усовершенствование техники дало Уолл-стриту новые козыри: теперь актер мог говорить — голосом другого актера — на языке, ему неизвестном. Д у б л и ж позволил рассчитывать на возвращение рынков, уже частично потерянных. Предоставление США права ввозить свои фильмы сделалось обязательной статьёй торговых договоров Вашингтона с другими странами. В результате этого финансовые группы Моргана и Рокфеллера стали контролировать все восемь больших компаний Голливуда. «Уорнер Бразерс» и «Фокс» пытались в первый период говорящего кино сбросить с себя эту опеку; они вели затяжные и дорого стоявшие судебные процессы, которые, однако, закончились полной победой монополий.

Голливуд еще мог хвалиться какое-то время, что он избежал кризиса: говорящее кино увлекало публику, безработные искали забвения в темных залах кинотеатров. Однако кризис затягивался, последние ресурсы мелкого люда иссякали, цифры дохода падали. Большие компании были вынуждены прибегнуть к помощи «Чейз Нешнл Банк» Рокфеллера и «Атлас Корпорэйшн» Моргана. Им предъявили драконовские условия реорганизации; кончилось тем, что фирмы Голливуда оказались под непосредственным контролем небольшой группы финансистов.

Мы увидим ниже, каковы были последствия превращения Голливуда в области искусства в вотчину Уолл-стрита.

## Глава XXII

### ДОГИТЛЕРОВСКОЕ КИНО

**П**оследние годы немого кино были для германского кино периодом упадка. «Эволюция немецкой кинематографии в сторону самой низкопробной коммерции,— отмечал тогда Жорж Шарансоль\*,— совершалась столь быстрыми темпами, что в течение долгого времени мы видели, за исключением одной-двух ценных лент, только очень посредственную продукцию. Именно тогда немецкие постановщики начали эмигрировать в Америку».

Эта эволюция была прямым последствием инфляции. УФА, находясь в затруднительном положении, подписала с голливудскими фирмами «Пармаунт» и «Метро-Голдвин-Меер» договор «Пар-УФА-Мет». По этому договору она получила 17 миллионов за то, что признала контроль американцев и послала в Америку лучших немецких кинематографистов. За этим договором последовала реорганизация УФА, причем в ее административный совет вошли вместе с Фрицем Тиссеном виднейшие представители германской тяжелой промышленности. Последняя поставила во главе УФА свое доверенное лицо, тайного советника Гутенберга (который спустя пять лет привел к власти Гитлера). Этот политикан-«националист» уже контролировал радио, издательства, информационные агентства и несколько сот газет. УФА и ее филиалы с персоналом, который, согласно Жаку Фейдеру, был в большей части американским, стали выпускать главным образом военные оперетты, пропагандистские «националистские» фильмы и нелепые светские комедии якобы интернационального стиля.

Из всех знаменитостей, прославившихся до 1925 г., в Германии остался один только Фриц Ланг. Но и его последние немые фильмы далеко уступали по своей ценности таким фильмам, как «Усталая смерть» или

\* В своей *Pragmatique du Cinéma*, первой работе, посвященной истории искусства кино (1930).

«Метрополис». Можно считать, что в Германии того времени своей помещкой школы не было (как не было и французской); наблюдались только отдельные немногочисленные удачи. Однако на самом деле новая немецкая школа, и притом более реалистическая, чем предыдущая, уже складывалась, о чем она и заявила начиная с 1925 г. тремя фильмами: «Варьете», «Отверженные» и «Безрадостный переулочек». Но соединенные действия Гугенберга и Голливуда воспринимались ее развитием.

В фильме «Варьете» было много общего с прежними камерными драмами. Режиссер «Варьете» Эвальд Андре Дюпон пришел в немецкое кино к концу войны; он выпустил много детективных коммерческих фильмов, прежде чем добился серьезного успеха в фильме «Старый закон», произведении искреннем и возмущающем. В этом фильме Дюпон искусно применил в одной из сцен прием «отраженного показа»: молодой певец победил, он идет к славе; мы заключаем об этом по выражению его лица, а по выражению лица директора театра, который его прослушивает.

«Варьете» было, несомненно, большой удачей, но далеко не шедевром. Своим успехом оно, надо думать, в значительной мере обязано продюсеру Эриху Поммеру и в еще большей степени оператору Карлу Фрейлду; последний (только что закончивший для Мурнау «Последнего человека») играл, по всем признакам, главную роль в режиссерской разработке довольно таки бахального сценария в датском вкусе на жизни цирковых актеров\*\*. К тому, что давала движущаяся камера, здесь присоединилось еще замечательное искусство монтажа. «Объектив, находясь в постоянном движении, ловил сцену, деталь, выражение лица под лучшим углом зрения из всех возможных... Никогда не бывает так, чтобы несколько персонажей играли лицом к объективу... Яшингс играет спиной в такой же мере, как «лицом», — писал тогда Леон Муссиак. Весь фильм заставляет нас смотреть на происходящее глазами различных актеров поочередно: камера непрерывно становится глазом то одного, то другого. Так впервые был применен систематически тот прием, который сейчас называется «план-контрплан».

Но не только особый «шочерк», но и самая манера изложения представляла здесь значительную ценность: искренность и непосредственность, вкус в конкретной детали. Укачивание ребенка, приготовление кофе на спиртовке — все это были психологические или драматические детали. Естественность всего происходящего представляла разительный контраст с эстетизмом экспрессионистов, тяжеловесной символикой камерных драм. После этого фильма на Дюпона возлагали большие надежды, но он их не оправдал. Как и «Калигари» Роберта Вине, «Варьете» было случайной удачей режиссера, лишеного подлинной творческой индивидуальности.

\* Этот прием мог быть заимствован, как полагали, из «Парижанки»; но он уже применялся, как мы отмечали, с 1918 г. Фейбадом.

\*\* Сценарий «Варьете» был написан Дюпоном по роману Фридриха Голлендера «Клятва Стефана Гуллера». Этот роман дважды экранизировался в Германии до Дюпона. — *Прим. ред.*

«Отверженные» Гергарда Лампрехта, менее шумевшие за пределами Германии, чем «Варьете», были созданы под впечатлением очень модных тогда рисунков художника Генриха Цилле, специалиста по зарисовкам из жизни городских низов. Герой фильма, инженер, в результате судебной ошибки попадает в тюрьму. После освобождения, отвергнутый обществом, он становится безработным и поселяется в трущобах, где влачит жалкое существование до того момента, когда какой-то доброжелательный предприниматель дает ему работу по специальности. Этот фильм, почти целиком снятый в студии, представлял некоторую ценность только в том отношении, что здесь впервые действовали на экране безработные, к жизни которых немецкие фильмы, как и фильмы других стран, не проявляли ранее никакого интереса.

«Безрадостный переулочек» был самым замечательным из этих трех фильмов\*. Георг Вильгельм Пабст, выдвинувшийся постановкой этого фильма, родился в Вене, где пережил все горести эпохи инфляции; вольнолично и патетически он и рассказал об этом в своем фильме. Шортло этот фильм только некоторое пристрастие Пабста к молодраме. Весьма условен счастливый конец фильма: красивый молодой американец спасает дочь советника Румфорта, которая дошла до полной нищеты и чуть было не стала проституткой. Но, как отметил Зигфрид Кракауер в своей книге «От Калигари до Гитлера», «Безрадостный переулочек» в отличие от фильмов камерных драм и душевного мирка экспрессионистских драм выходил на простор больших социальных реальностей. Впервые зритель увидел в обстановке декораций, выполненных под влиянием экспрессионизма, сцену, уже хорошо знакомую странам Центральной Европы в течение последних десяти лет: очередь хозяек, одетых в лохмоты, перед мясной лавкой. Плеяда выдающихся актеров — Аста Нильсен, Грета Гарбо, Вернер Краус, Валеска Герт и др. — воплотили здесь не вампирические легенды и не драмы бурных страстей, а трагедию разорения и обездоленного существования целого социального слоя в определенной, весьма точно обрисованной исторической обстановке послевоенной Европы.

В то время как Дюпон ставил в Англии «Муллоу Руж»\*\*, а Гергард Лампрехт переходил от фильмов по мотивам Генриха Цилле, популярность которых постепенно угасала, к историческим фильмам о старом Фрице, Пабст проявил себя одним из крупнейших немецких кинематографистов. Однако впоследствии он не всегда следовал тем путем, который открылся перед ним после его первого большого успеха. На какое-то время он увлекся психологическими тонкостями. На 20 лет раньше Голливуда он занялся психоанализом (фильм «Тайны одной души» по довольно-таки ребяческому сценарию, написанному под наблюдением одного из ближайших учеников профессора Зигмунда Фрейда). В дру-

\* «Безрадостный переулочек» — экранизация одноименного романа Гуго Бетгауера. — *Прим. ред.*

\*\* Фильм по сценарию Пьера Бенуа с Ольгой Чеховой в главной роли. — *Прим. ред.*

гом случае — в более чем посредственном фильме «Окольные пути» — он попытался «освежить» кое-какими смелыми приемами светскую драму. Интерес к сексуальным вопросам довольно часто оттеснял у него на задний план социальную тему. Это проявилось у него, например, в фильме «Ящик Пандоры», сделанном по сценарию, в котором в несколько рокам-боловском стиле были сведены воедино две пьесы Франка Ведекинда \*. Этот фильм, как и «Дневник падшей», рассказывает историю девушки «дурного поведения».

И все же, несмотря на свою склонность к мелодраме, Пабст утверждал в своих фильмах стиль прямого, объективного, прозрачного рассказа, свободного от экспрессионистских миражей и символики камерной драмы. Лучшим немым фильмом Пабста после «Безрадостного переулка» была «Любовь Жанны Ней» по сценарию Ильи Эренбурга. Этот фильм заставил Айрис Берри \*\* воскликнуть: «Пабст хочет, чтобы говорили не «как это красиво!», а «как это правдиво!» Веризм Пабста сочетается у него с чудесной простотой декораций, операторской работы и игры актеров. Чувство правды заставляет Пабста, например, избегать Янингса и других актеров его школы, специалистов по многозначительной немой декламации. Он предпочитал им, на худой конец, менее яркую, но послушную и очаровательную Луизу Брукс. Все у него подчинено стремлению к прозрачности рассказа. Вот почему относительно Пабста и других немеских постановщиков стали говорить как о школе «новой вещности» («Neue Sachlichkeit») — термин, предложенный в 1924 г. историком искусства Г. Хартлаубом.

Накануне появления говорящего кино это новое для немецкого кино течение уже вполне определилось. Фильм «По ту сторону улицы» Лео Миттлера рисовал во всей их шемящей неприглядности бедные кварталы Гамбурга, «застынутые врасплох», а не просто снятые в студии \*\*\*. В той же манере были сделаны и фильмы оператора Филиппа Ютши «Хлеб наш насущный» и «Ад нищеты». Искусные работы опытного мастера Джозефа Майя «Возвращение» и «Асфальт» развивали уже знакомые мотивы.

К концу немого кино некоторые режиссеры в борьбе с помпезностью разных «великих Фридрихов» культивировали в своих фильмах темы отчужденности и какого-то особого героизма. Пауль Циннер пытался «освежить» светскую комедию и драму страстей злой иронией («Фрейлейн Эльза»).

«Горные» фильмы — еще одна разновидность «героического кино» — стали специальностью доктора Арнольда Фанка и его так называемой «фрейбургской» группы: оператор Ганс Шнеебергер, актер Луис Тренкер и бывшая танцовщица Лени Рифеншталь. Хладнокровные альпинисты, горные обвалы и бури, очень фотогеничные кадры скольжения на лыжах, недоступные горные пики, вечные снега, чисто вагнеровское нагроможде-

\* «Дулу» и «Дух земля». — Прим. ред.

\*\* Сотрудница нью-йоркской фильмотки. — Прим. ред.

\*\*\* «По ту сторону улицы» — в нашем прокате «Жемчужное ожерелье». — Прим. ред.

ние облаков — все это были темы и мотивы, которые Фанк разрабатывал с большим мастерством в своих многочисленных фильмах («Чудеса лыже», «Гора судьбы», «Священная гора» и др.). В немом фильме Фанка «Белый ад Пиз-Палю» его сотрудником был Пабет, на этот раз увлекшийся «горной» темой.

Революция, которую произвел в кино говорящий фильм, имела для немецкого кино счастливые последствия. Здесь следует отметить прежде всего возвращение на родину большинства режиссеров и актеров, которые из-за незнания ими английского языка яли плохого произношения оказались уже бесполезными для Голливуда. Отказавшись от производства иноязычных версий у себя, Голливуд стал выпускать их в Жуанвилле (близ Парижа). И хотя этот метод был гораздо менее экономичен, чем дубляж, однако имена популярных «звезд» обеспечивали фильмам хорошие финансовые сборы. Но с участием «звезд» в фильмах Жуанвилля снимались лишь основные сцены; что же касается сценария, декораций и массовых сцен, то они были общими для всех версий. Берлин в противоположность Голливуду оставался верен этому методу и после 1933 г., что позволило доктору Геббельсу скрывать подлинное происхождение его фильмов, предназначавшихся для иностранных рынков\*.

В Америке, как и в Германии, говорящее кино первоначально применялось лишь для воспроизведения пышных оперетт; специалистом в этой области был Эрих Поммер. Берлин в этом коммерческом жанре, продолжая традиции венской оперетты, преуспел больше, чем Голливуд. Так, «Дорога в рай» австрийца из Вены Вильгельма Тиле вводила куплеты и танцы в картины повседневной жизни\*\*. В фильме «Конгресс танцует» (о Венском конгрессе, 1814—1815) Эрика Чарелла\*\*\* можно было видеть красивые костюмы той эпохи и бесконечные увлекательные вальсы, причем все это было умело приправлено садистской эротикой. Оба фильма имели огромный успех. Можно предполагать, пожалуй, что «Дорога в рай» оказала некоторое влияние на «Миллдон» Рене Клера. Герои фильма «Дорога в рай» — три разорившихся молодых человека, ставших содержателями бензозаправочной станции; кончался фильм веселыми танцами и песнями.

Оптимистическая концовка фильма совершенно не отражала обстановки кризиса в Германии. Начиная с 1928 г. в стране, едва оправившей-

---

\* Фирма «Альянс Синематографик Европеев», контролируемая УФА, создала в павильонах Нейбабельсберга свыше 120 фильмов на французском языке, в которых снимались Пьер Бланшар, Мадлен Рено, Люсьен Бару, Пьер Ларке, Жан Мюра, Рене Сен-Сир, Лилян Гарвей, Шарль Буайе, Виктор Франсен и другие актеры. — *Прим. ред.*

\*\* «Дорога в рай» — французская версия фильма УФА «Трос с бензозаправочной станцией», поставленная Тиле в сотрудничестве с Максом де Вокорсейль. — *Прим. ред.*

\*\*\* Режиссер берлинского варьете «Скала». — *Прим. ред.*

ся от потрясенной инфляции, разразился кризис, так что в то время, когда «Дорога в рай» производила фурор в берлинских кинотеатрах, страна насчитывала уже три миллиона безработных. Экономический кризис сопровождался непрерывным политическим кризисом. На выборах в Рейхстаг свыше шести миллионов голосовали за наци, четыре с половиной миллиона — за коммунистов. Германия некоторое время словно колебалась между фашизмом и революцией.

Равным образом бросались из одной крайности в другую и некоторые кинематографисты. «Голубой свет», очередной «горный» фильм, превосходно снятый Гансом Шнеебергером, представлял собой высшее достижение и завершение жанра, созданного доктором Арнольдом Фанком; он был поставлен по сценарию драматурга и критика Бели Балаша, представителя крайней левой \*. «Звездой» и режиссером этого фильма была честолюбивая и ловкая балерина-босоножка Лени Рифеншталь, будущая фаворитка и «вдохновительница» фюрера, которая еще не сделала тогда своего окончательного выбора.

Социальные бури уже никому не позволяли укрываться от них в заоблачных башнях из слоновой кости. Необходимость сделать свой выбор, уже довольно очевидная к концу немого кино, стала теперь совершенно неизбежной.

Первый говорящий фильм Пабста «Западный фронт 1918 года» является страстным разоблачением мировой войны, которую нацисты называли «героическим искуплением». Груды трупов, жертв войны, непролазная грязь в окопах, драматические сцены в госпитале, вопли страдания и ужаса, убийства, безумие показаны здесь с неумолимой очевидностью. Однако основной упор делается тут не столько на причины этой войны, сколько на всю ее нелепость и несообразность. Пабст и в этом своем «крике горя» сознательно сохранял свойственный ему описательный стиль, стиль «новой реалистичности», который характеризовал его предыдущие произведения. Вероятно, эта внешняя бесстрастность Пабста и уберегла его фильм от яростных нападок нацистов, подобных тем нападкам, какие они проявили по отношению к благородному американскому фильму Льюиса Майлстона «На Западном фронте без перемен» (организация знаменитого романа Ремарка), не допустив его демонстрации в Германии.

На средства американской компании «Норнер Бразерс» Пабст поставил в немецкой и французской версиях фильм «Трехгрошовая опера» — инсценизацию спектакля, имевшего большой успех в Германии до войны. Этот спектакль представлял собой вольную обработку старинной английской пьесы, сделанной поэтом-коммунистом Бертольдтом Брехтом. После выхода фильма стали очень популярными отдельные мотивы из этой оперы и вся прекрасная музыка Курта Вейля. Сюжет оперы, прозрачный и прозаичный, переносит нас в воображаемый Лондон 1900 г., где происходит братание босаяков с полицией. Действие фильма, постро-

\* В русском переводе помещен следующим образом кинг Бели Балаша: «Видный человек», «Дух фильма» и «Искусство кино». — *Прим. ред.*

епное на манер народного театра Петрушки», иронически «разводит» и сталкивает воров с жандармами; торжественная процессия, совершаемая по случаю коронации, также сталкивается с трагическим кортежем безработных. Последний эпизод приобретал особый смысл в стране, где безработные, число которых приближалось уже к 10 миллионам, толпились на каждом перекрестке. В этом фильме Пабст уже отказался как будто от своей «вещности», поставил его в форме зрелища утонченного и строго отработанного, как в балете, и выдержанного в прокрасных светотенях.

Работая над «Содружеством», Пабст уже меньше интересовался формальными задачами. Подобно «Западному фронту 1918 года», его фильм насквозь пронизан лафесом папифизма. Во французском руднике на франко-немецкой границе разражается катастрофа, и немецкие горники спасают своих французских товарищей; для этого они ломают решетки — границы 1918 г. Этот символический призыв к международной солидарности трудящихся далеко выходил за рамки франко-немецкого соглашения, подписанного в Локарно.

Но если сам по себе интерес к пролетарским слоям населения и их быту и свидетельствовал о некоторой эволюции Пабста, то конечные выводы в его фильмах все еще оставались двусмысленными. Так символ разбитой решетки в «Содружестве» мог быть истолкован и как стремление разбить границы, разделяющие рабочих, и как выступление в защиту определенных немецких притязаний на Эльзас-Лотарингию. Точно так же не уточнил Пабст свою политическую позицию в своих фильмах и тогда, когда над Германией нависла непосредственная угроза захвата власти Гитлером. Здесь Пабст совсем отошел от актуальных вопросов, занявшись постановкой новой версии романа-фельетона Пьера Бенуа «Атлантида».

Наоборот, Фрид Ланг, утонченный эстет и любитель красивых фотографий и грандиозных декораций, вернулся после своих экскурсов в прошлое и будущее к современности, о чем гласит его первый говорящий фильм «У» («Убийца»), навеянный шумевшим процессом дюссельдорфского маппака-детоубийцы.

Сначала Ланг хотел назвать свой фильм «Убийцы среди нас». Но, как рассказывают, к его продюсеру пришел эмиссар гитлеровской партии, которая собрала на президентских выборах одиннадцать миллионов голосов в пользу своего фюрера, и предупредил, что, если фильм Ланга выйдет под этим оскорбительным для немцев названием, он будет подвергнут бойкоту. Тогда Ланг сдался. Впрочем, его фильм вообще был далек от политики и рассматривал убийство как род особого в каждом случае полового психоза. Он был замечателен главным образом высоким мастерством режиссера в контрапунктическом сочетании зрительных образов, звука и различных символических деталей: крики матери, которая остается одна в огромном пустом магазине; убийца, насвистывающий похоронный марш; лопнувший воздушный шар из бычьего пузыря, символизирующий умершего ребенка. В основном Ланг и здесь разрабатывал ту же тему, которая проходит через все его творчество в звуковом кино, —

тому преступности. Банда уголовников преследует одного из «своих», убийцу, который ее «опозорил». Этот загнанный убийца-одиночка (в ярком и волнующем исполнении Петера Лорре) казался скорее жертвой, чем палачом.

Банда, выступавшая в фильме «У» вершительницей правосудия, вновь становится преступной и «Завещании доктора Мабузе». Известным оправданием появления этого фильма могут служить лишь некоторое сходство его с ранним немым фильмом Ланга \* и занимательность перипетий уголовного сюжета. По словам Ланга (в бытность его в США во время войны), вся эта история о сумасшедшем бандите, который с помощью гипноза подчиняет себе директора психиатрической больницы и из своей команды командует бандой, преследовала цель осуждения «гитлеровского террора и лозунгов и доктрины Третьей империи, а также нацистских теорий о преднамеренном уничтожении всего того, что дорого народу». Однако эта запоздалая авторская интерпретация фильма весьма сомнительна, хотя он и был запрещен Геббельсом. Автором сценария являлась Теа фон Гарбоу, которая к тому времени уже успела записаться в члены нацистской партии. Впоследствии она развелась с Фрицем Лангом, который был «разоблачен» как неариец, и стала одной из видных деятельниц гитлеровского кино.

Штернберг, работавший в первые годы звукового кино бок о бок с Пабстом и Лангом, пытался, как и они, возродить германское киноискусство. Его «Голубой ангел» — экранизация романа Генриха Манна «Профессор Уират» — рассказывает нам историю одного учителя гимназии (Янининге), который лишился своего места после того, как женился на певичке из кабачка «Голубой ангел» (Марлен Дитрих). Только с большой натяжкой можно рассматривать это произведение как картину морального разложения тех слоев германской буржуазии, которые в некоторой своей части вступали в ряды гитлеровцев; это тем более сомнительно, что действие романа разворачивалось в период около 1905 г., в пору безраздельного могущества филистерской кайзеровской буржуазии. В то время Штернберг еще находился в плену камерной драмы с ее тесным мирком, и его фильм был весь начинен символикой камерного фильма, являясь, в сущности, его завершением. Вспомним, например, надоедливую клоуна, который уже при первом появлении героев самим присутствием своим предвещает, что учитель станет таким же жалким плутом.

В «Голубом ангеле» Янининге блевал и рыгал, являя собой жалкую иллюстрацию к ариозо Канио «Смейся, паяц!», подставлял свою физиономию под град тухлых яиц, кричал «ку-ка-ре-ку». Бездарное фиглярство Янининге и таких его подражателей, как Генрих Георге, было настоящей язвой немецкого кино. Штернберг сумел в некоторой мере скрасить впечатление от этой экстравагантной безвкусицы с помощью Марлен Дитрих; эта безвестная маленькая актриса, уже восемь лет работавшая в кино, неожиданно обнаружила здесь интересное дарование.

\* «Доктор Мабузе-игрок». — Прим. ред.

Американские постановщики видели в гангстере-сверхчеловеке, вооруженном револьвером, вызов всей мерзости окружающей действительности. В отличие от них немецкие постановщики противопоставляли разлагающейся мелкой буржуазии, воплощенной в образе учителя Унрата, тип победоносной «сверхженщины», поражающей своей чисто жипотной сексуальностью, которую Штернберг подчеркивает еще откровенным костюмом. Вместе с тем он дает услышать миру ее хрипловатый, влекущий голос. В дальнейшем, совершенствуя этот новый тип женщины-вампира, Штернберг увозит исполнительницу этой роли Марлен Дитрих в Америку, где она в серии его уточненных постановок \* становится чем-то вроде женщины-автомата, которую создал безумный ученый в «Метрополисе» Фрица Ланга.

Сексуальные мотивы играли известную роль и в вышедшем почти одновременно с «Голубым ангелом» нашумевшем фильме «Девушки в униформе». Действие этого фильма происходит в закрытом мире прусского пансионата с его очень строгим режимом. Но прямой и искренний фильм Леонтины Заган выходит по своему содержанию за рамки психологического этюда, являя собой в какой-то степени бунт молодости и женственности против той бесчеловечной милитаристской дисциплины, которую насаждал нацизм. Свежесть чувства, эмоциональность и почти автобиографическая манера создали этому фильму исключительный успех.

Фильм «Эмиль и детективы» Гергарда Лампрехта был не столь достоверен и представлял меньшую ценность, несмотря на всю непосредственность мальчишек, которые исполняли здесь все главные роли. Целая детская труппа гонится за вором по улицам Берлина. Эти сцены на фоне берлинских трущоб увлекательны и по-своему прелестны.

Особо надо сказать о «Холодных животных» Златана Лудова по сценарию Бертольда Брехта с музыкой Курта Вейля. Это был единственный в то время фильм, который открыто выступал против фашизма; поэтому он был запрещен властями (за оскорбление президента Гинденбурга, правосудия и религии). Он показывает нам жизнь молодых безработных в трущобах Берлина, их попытку создать свое хозяйство на кооперативных началах в одном из предместий города. Кульминационным моментом фильма является картина большого спортивного праздника рабочих, которая заканчивается жаркими спорами между национал-социалистами, социалистами, националистами и коммунистами — представителями различных направлений в молодежном движении Германии того времени.

К тому времени, когда фон Папен запретил «Холодные животные», немецкое говорящее кино после яркой вспышки в первые его годы перешло в состояние глубокого оцепенения; это происходило по мере того, как с каждым новым выборами в Рейхстаг все более сгущалась над страной коричневая мгла. Когда Рейхстаг запылал, эмиграция уже на-

\* «Марокко», «Белокурая Венера», «Обесщеченная», «Пыхайский экспресс» и др. — *Прим. ред.*

чалась. Пабст, Фриц Ланг, Поммер работали во Франции, где Ланг и Поммер поставили «Лиллиом» — феерическую киноверсию известной пьесы венгерца Ференца Мольнара. «Лиллиом» не может быть отнесена к числу крупных удач Ланга. Затем Ланг и Поммер уехали в Голливуд.

Пабст, в течение короткого времени живший в США, поставил там фильм «Современный герой» по Л. Бромфилду, но имевший, однако, никакого успеха. До 1939 г., когда Пабст принял предложение Гитлера вернуться в Германию, он создал несколько фильмов во Франции. Почти все они были посредственными («Мадемуазель доктор», «Шанхайская драма» и др.), за исключением «Дон-Кихота», поставленного им в первый год изгнания. Знаменательно, что герой Сервантеса в воплощении Федора Шаляпина утратил здесь все характерные для Дон-Кихота социальные и даже просто человеческие черты: весь фильм представляет собой альбом великолепных фотографий Фаркаша, отмеченных крайним эстетизмом, с которым Пабст в прошлое время имел очень мало общего\*. Если по говорить пока о Фрице Ланге (его творчество в США мы рассмотрим далее), то немедком эмигрантам так и не удалось создать в кино ничего исключительного. Еще более стремительным и молниеносным было падение киноискусства в период Третьей империи.

После прихода Гитлера к власти верховным главой кино стал Геббельс. В свое время национал-социализм уже выступал против капиталистических монополий. Его первым актом после прихода к власти было предоставление полной монополии на кино УФА, которая контролировалась тяжелой промышленностью. Одновременно началась охота на евреев и марксистов. Ущелели на них лишь второсортные мастера вроде Гергарда Ламирехта. Так, возрождение германского киноискусства, заторможенное в самый многообещающий момент, сменилось полным упадком. Вся глубину этого разложения Франция осознала уже позднее, в годы оккупации, когда гитлеровская кинопродукция безраздельно овладела всеми ее экранами.

Еще до «поджога Рейхстага» гитлеровское кино проявило себя достаточно определенно. Оно завербовало множество посредственностей, которые объявили камерную драму и экспрессионизм формами «дегенеративного искусства», и фабриковало по заказу Гугенберга помпезные «исторические» постановки в духе «Концерт в Сан-Суси» Густава Учицкого. К нацистам прикнули пропагандисты германского «горного фильма»: Арнольд Фанк, Лени Рифеншталь, Луис Тренкер.

Последний накануне прихода Гитлера к власти поставил на средства фирмы «Дейтче Юниверсал» фильм «Мятежник» — пропагандистский фильм, в котором прудольские крестьяне под руководством Андреаса Гофера истребляли в горах солдат Наполеона, умиравших с «Марсельзой» на устах. Позднее Тренкер воспроизвел американский Дальний Запад

\* Давняя автором характеристика фильма «Дон-Кихот» во многом исправилась. — *Прим. ред.*

в своем «Императоре Калифорнии». Затем он уехал в Рим, где ставил фильмы из жизни итальянских коудотьеров, а Арнольд Фанк уехал в Японию воспевать там вместе с Сессю Хайагана «Дочь самурая»<sup>\*</sup>.

Как только Гоббельс пришел к власти в кино, он потребовал, как мы уже отмечали, чтобы немецкое кино немедленно создало ему нового «Потемкина». Это был не столько лозунг, сколько глупая бравада! Романтизированная история гитлеровского «героя», сутенера Хорста Весселя, провалилась с таким треском, что фильм Франца Вейслера (по Гансу-Гейнцу Эверсу) был запрещен и лишь потом был выпущен в перемонтированном виде под названием «Ганс Вестмар». В «Молодом гитлеровце Квексе» вульгарность и напыщенность были призваны заменить мощь и величие. Режиссера этого фильма Ганса Штейнгофа провозгласили великим мастером, хотя он и был значительно менее одарен, чем Лени Рифеншталь, которая в своем «Триумфе воли» все же сумела использовать кое-что из находок Вальтера Рутмана.

Этот фильм был поставлен ею к первому нюрнбергскому съезду национал-социалистической партии. Режиссер очень уместно организовал здесь в духе спекулятивного искусства Третьей империи массовые сцены, выполненные в соответствии с правилами военной геометрии и архитектурных ансамблей в стиле «Нибелунгов» Фрица Ланга.

В первых кадрах фильма Германия являлась зрителю в еще неясных очертаниях, сквозь торжественно плывущие облака Рифеншталь показывала мир в первый час его создания, мир, в котором «новый бог» разделяет воды и земли. Разверзаются небеса, и самолет с «новым Мессией» делает посадку на аэродроме Нюрнберга. Приветствуя фюрера, отовсюду стекаются его подданные: женщины, дети, ревущие солдаты со съезами на глазах и с крепко зажатыми факелами в руках. Машина фюрера с трудом прокладывает себе дорогу в этом океане всеобщего преклонения на фоне разукрашенных флагами средневекового города. И вот, наконец, на стадионе в строгом порядке появляются шеренги гитлеровцев — эта машина войны.

В этой помпезной, обоготворяющей фюрера «вагнеровской» постановке самые большие преувеличения и самая потрясающая безвкусица приобретают свой смысл. Но моно выразительны в этом фильме и почти анекдотические, но вместе с тем и весьма натуралистические картины увеселений эсэсовцев. С умплением и нежностью запечатлеваются Лени Рифеншталь на экране красивых самцов с обнаженными торсами, их игры, их веселые «забавы», обнаруживающие отвратительную жестокость; но это, по видимому, не нарушает ее душевного покоя. Зритель словно попадает в клетку с хищными зверями. Все говорит о дикой жестокости тех, кто вот-вот ринется на Европу.

<sup>\*</sup> Представителя так называемой «фрейбургской» школы Арнольда Фанка активно стремилось укрепить творческие связи германской нацистской кинематографии с японской и итальянской. Тронкер ставил в Чичипитта фильм «Кодотьеры», а Фанк совместно с японскими кинематографистами поставил фильм «Дочь самурая». — *Прим. ред.*

«Триумф воли» — фильм первобытный и напыщенный; в большей своей части он представляет собой подстрочный перевод на язык кино официальных церемоний и речей. Именно это делает его весьма показательным документом. Вопреки намерениям постановщицы, фильм разоблачает тот режим, который он как будто воспевает: его внешнюю парадность и варварство.

«Олимпия», фильм, прославившийся за границей, менее значителен, чем «Триумф воли». Дурной вкус постановщицы, как и ее вдохновителей, обнаруживается уже в самом его начале. Здесь поочередно оживают и слова застывают перед нами фигуры обнаженных атлетов. Огромные затраты, двухлетний монтажный период и километры снятой десятками операторов пленки — и все это только для того, чтобы показать в нескольких эпизодах диалектическое совершенство арийских или не совсем арийских атлетов. Этот гигантский документальный фильм имел огромный коммерческий успех, но сейчас его эстетическая ничтожность уже вполне очевидна. Затем Лени Рифеншталь использовала свои высокие связи с нацистскими вождями, чтобы получить возможность поставить колоссальный «горный» фильм\*. Однако надеие Гитлера помешало его фаворитке завершить это произведение, столь же претенциозное, как и посредственное.

Если не говорить об этих напыщенных документальных фильмах, то огромные материальные возможности немецких студий только подчеркивают все ничтожество гитлеровских режиссеров. Так, например, Ганс Штейнгоф вводит венские пальсы в историю научных опытов доктора Коха («Роберт Кох, победитель смерти») и использует, сам того не осознавая, эстетику «театра Петрушки» в диалогах между Джозефом Чемберленом и королевой Викторией («Дядюшка Крюгер»). Фейт Харлан то воспекает при помощи Яннингса и Теа фон Гарбоу («Властелин») бескорыстие национал-социалистских промышленников, то раскрывает свою антисемитскую сущность в напыщенном и однозном фильме «Еврей Зюсс»; затем он переходит к более нейтральным сюжетам («Позолоченный город», снятый в цвете по системе «агфакolor»). Позднее он вновь возвращается к политике в своем резко антифранцузском фильме «Кольберг» (эпизод войны 1806 г.). Этот фильм демонстрировался во время так называемого «Атлантического фестиваля» в январе 1945 г. в оккупированном нацистами французском порту Ла-Рошель, который тогда был окружен войсками союзников.

В 1943 г. Геббельс торжественно отпраздновал в оккупированной Европе десятую годовщину национал-социалистского кино. По этому случаю фирмой УФА был выпущен довольно посредственный, но богато обставленный цветной фильм «Мюнхаузен». Геббельс на двенадцати фильмах пытался ретроспективно показать «путь» гитлеровского кино. Однако среди этой дюжины юбилейных фильмов не оказалось ни одного, который можно было бы сравнить в художественном отношении с более или

\* Фильм этот должен был называться «Доляна». — *Прим. ред.*

77. Федор Никитин  
в фильме «Обломов  
империи» Эрмлера  
(1928).



78. Кадр из фильма «Привидение, которое не возвращается» Роома (1929)





90. Ол Джолсон в фильме  
*«Песец джаса»* Кроуленда  
(1927).



91. Джанет Гейнор и Джордж  
О'Брайен в фильме *«Восход  
солнца»* Мурнау (1927).

менее удачными произведениями догитлеровского немецкого киноискусства. Полный провал Геббельса был очевиден. Отныне ему оставалось или ограничиваться откровенной пропагандой «досугов» своей партии, или же плодить бездарные стандартные постановки в стиле своего предшественника Гугенберга. Все талантливые люди были изгнаны из Германии, все технические средства оказались в руках бесплодных посредственностей, и, кроме Хелмута Койтнера, — а он вскоре тоже стал «подозрительным», — мы не знаем ни одного нового сколько-нибудь значительного мастера.

Поджог Рейхстага еще в большей степени, чем поход на Рим, содействовал гибели большого национального киноискусства. Искусство не может развиваться, когда нет свободы. Исчезновение германского кино, уничтоженного или захлороформированного нацизмом, создало некую пустоту в мировом искусстве кино, которая стала еще более очевидной начиная с 1935 г. — со времени упадка Голливуда.

## Глава XXIII

### АМЕРИКАНСКОЕ ЗВУКОВОЕ КИНО (1928—1941)

Диалоги, песни и музыка заставили кинематограф обратиться к помощи театра. Это повлекло за собой некоторые ошибки; однако обращение к театру было столь же необходимо, как и во времена Мельеса. Театр породил новые жанры. Оперетта, «открытая» Любичем, мало что дала киноискусству. Смежный жанр — мюзик-холльное обозрение — был более плодотворным, особенно благодаря деятельности балетмейстера Бэзби Беркли, приглашенного в Голливуд фирмой «Уорнер Бразерс». Беркли, в частности, поставил репу в фильмах «Золотоскательницы 1933 года» \* Мервин Ле Роя и «Сорок вторая улица» Ллойда Бэкона. Выйдя за тесные рамки театральной сценической коробки, варьируя ракурсы и точки зрения камеры и используя вертящуюся сцену и бассейны, Беркли компоновал с помощью хорошо вышколенных красивых гёрлс любопытные геометрические фигуры, напоминающие колеса, спирали и пр. Впрочем, этот жанр вскоре исчерпал себя.

Из мюзик-холла пришли комики. Можно, конечно, игнорировать Эдди Кантора с его несколько раздражающей буффонадой и очаровательно полураздетым кордебалетом, но появление на экране братьев Маркс \*\* было целым событием.

Эти опытные комики, продолжая вслед за Маком Сеннеттом традиции причудливого англосаксонского юмора, значительно расширили границы нелепостей. Гроучо был карикатурой на дельца, заимствованной из дешевых юморстических альманахов; Чико изображал иммигранта итальянца; заслуживающий удивления Гарло, в курчавом парике блондина, играл немого, обуреваемого страстью разрушения, прожорливостью и похотливостью. В отличие от Чаплина эти клоуны широко

\* «Золотоскательницами» в США вызывает девиц, стремящихся любой ценой обзавестись богатым мужем или любовником. — *Прим. ред.*

\*\* Братья Маркс — клоуны-сurreалисты, перенесшие на экран абсурдную абра-кадабру своего театрального репертуара. — *Прим. ред.*

пользовались экстравагантными аксессуарами и трюками: они вынимали горящие паяльные лампы из кармана, глотали в припадке гнева телефонные аппараты, громоздились друг на друга и т. д.

«Кокосовые орешки» и «Фигурные прянички» были фантастическим нагромождением всяческих безумств, поданных к тому же в сказочно быстром темпе. В этих фильмах братья Маркс в основном ограничились воспроизведением двух одноименных спектаклей, не сходявших со сцены много лет подряд. Вершины своего мастерства достигли комики в «Утином супе», в котором Гроучо изображал диктатора, некоторыми своими чертами сходного с диктатором из «Последнего миллиардера». Интересны кадры: объявление войны парламентом, пляшущим в покоем «Мы хотим войны!» на мотив негрятинского «спирячуелс», и экстравагантная битва, в которой генерал Гроучо после стрельбы по собственным войскам покупает за доллар молчание свидетелей.

В фильме «Ночь в опере» проявились уже признаки усталости братьев Маркс, что нашло свое подтверждение в дальнейшем. Их комические приемы становятся тяжеловесными. Братья Маркс продолжают сниматься и поныне, но их фильмы уже давно стали посредственными.

Братья Риц, которые им подражали, — не более чем паяцы, лишенные самобытности и таланта \*.

Лаурель и Гарди, дебютировавшие в конце периода немого кино, продолжили традиции Мака Сеннетта, не внося в них ничего нового. Они являлись традиционной парой — толстый и худой, ворчливый и застенчивый. Бешеному ритму братьев Маркс они противопоставляли одно время в сценах потасовок и разрушений комически замедленную реакцию с паузами и раздумьями. Но их выдумки не хватало на полнометражные фильмы. Постаревшие, повторяющие самих себя, утратившие былую славу, они все же не скатились к низкопробному дурачеству своих преемников Аббота и Кастелло — этих паяцев, занимающих сейчас первое место среди американских «доходных звезд».

Бастер Китон и Гарольд Ллойд быстро потеряли свою популярность с появлением говорящего кино. Прекрасный комический талант Уильяма Филдса («Шоки в миллион долларов», «Что вы мне говорите!») вскоре увял под эгидой его продюсера Хола Роуча. После 1936 г. американская кинокомедия перестала существовать. Вероятно, это произошло потому, что методы Мака Сеннетта, методы «комедии масок» были преданы забвению.

Только один гениальный и выносливый Чарльз Чаплин уцелел от этого разгрома. Его первый звуковой фильм «Огни большого города» не был говорящим. Гениальный мим, способный передать любое чувство жестами, он опасался, что не будет понят миром, если заговорит. «Огни большого города» повествуют о бродяге, слепой девушке и богаче, обычно угрюмом и жестоком, но становившемся чувствительным и добрым под влиянием высших паров. В одном из эпизодов фильма бродяга,

\* Братья Риц исполнили роли поваров в «Трех мушкетерах». — Прим. ред.

спасая миллионера, страдающего манией самоубийства, из воды, сам чуть было не тонет — ситуация, напоминающая участь, которую Голливуд готовил самому Чаплину.

В развязке этого фильма Чарли достигает трагических вершин своего искусства: бродяга, только что вышедший из тюрьмы и утративший всякое достоинство, бродяга, над которым издеваются мальчишки, неожиданно встречается лицом к лицу с девушкой, которой благодаря заботам Чарли возвращено зрение.

«Новые времена» отмечают уже поворот в творчестве Чаплина. Перешагнув через трагедию индивидуума, которая была его лейтмотивом начиная с «Малыша», Чаплин поднимается здесь до больших тем современности. Эстеты сочли это непристойным, а политики — опасным.

На первый взгляд в основе «Новых времен» лежит просто конфликт между человеком и машиной, так же как в «Метрополисе» Фрица Ланга и в отдельных эпизодах «Свободу — нам!» Рене Клера. На самом же деле Чаплин выступает здесь в основном против бесчеловечности, против мира, в котором все построено на собственной выгоде. В фильме недостает композиционного единства. Он включает различные скетчи, повторяющие сюжеты старых фильмов Чаплина — «Скетчинг-ринга» и др. Возможно, что эти вставные номера в стиле балета были лишь некоторой предосторожностью автора, поскольку цензура не допустила бы, чтобы основная идея занимала слишком большое место в фильме. Но том не менее лучшими сценами были именно те, в которых она трактуется: Чарли, сходящий с ума от абсурдности работы на конвейере; Чарли, помимо своего желания возглавляющий манифестантов; испорченная машина для кормления, наносящая удары по трагически обезумевшему лицу Чаплина, — символ кризиса, в тисках которого бились Америка и весь мир.

Неизбежность войны сделалась очевидной еще до того, как закончился кризис, и это определило появление фильма «Великий диктатор» — фильма, в котором Чаплин, отказавшись от каких бы то ни было метафор, обрушивается на Гитлера и гитлеризм. Фильм, законченный в то время, когда немецкие войска занимали Париж, был показан в нейтральной тогда еще Америке, где изоляционисты были сильны. Чаплина обвинили в милитаризме, юдофильстве, в том, что он плохой американец. Критика отнеслась к нему также враждебно. Однако драматическая современность сюжета покорила зрителей. Чаплин играл в этом фильме двух человек с маленькими усами: традиционного Чарли (маленького парикмахера из гетто) и Аденоида Хинкеля, одновременно страшного и гротескного. Ужас гнал по пустынным улицам парикмахера и его невесту, когда они слышали громовой голос Гитлера-Хинкеля, призывающего к погромам и резне. Смешной в фильме была сцена дуэли на традиционных кремовых тортах между немецким диктатором и Наполеон<sup>2</sup>. Смех — законное оружие в борьбе.

<sup>2</sup> Так в фильме Чаплина назывался Муссолини. — *Прим. ред.*

Против Чаплина, последнего из могучих, подлинных создателей американской кинематографии, буржуазия начала новую кампанию, затрагивающую его личную жизнь.

«Мсье Верду» родился в этой атмосфере преследования. Фильм занимает в творчестве великого комика то же место, что «Мизантроп» в произведениях нашего Мольера. Это повесть о женубийце Ландрю, обличающая некоторые стороны американской действительности, хотя действие ее и перенесено во Францию. Для этого фильма Чаплин отказался от привычного для него образа «Чарли» и выступил в роли пожилого красавца, по-старомодному элегантно, циничного и жестокого, несколько напоминающего персонаж из первого фильма, созданного Чаплином у Мика Сеннета. Эйзенштейн отметил, что детская жестокость вообще присуща Чаплину. И эта черта становится основной чертой преступника анархиста Верду, который после увольнения из банка обделывает свои дела уже любыми способами, не гнушаясь преступлений. Верду олицетворяет собой ум, но не мудрость; это карикатура на существующий режим в целом и вместе с тем его обвинительный акт. Глубокое чувство и драматизм пронизывают это произведение, полное горечи и безнадёжности, но при всем этом глубоко индивидуалистическое.

«Мсье Верду» выпал усиление кампании против Чаплина. Такова была судьба этого одинокого гения, окруженного враждебным и мрачным миром. Возникал вопрос, позволят ли Чаплину эти преследования продолжать творить. Несомненно, да! Гений Чаплина всегда сохранял свою силу, начиная с первых, скромных шагов в комических короткометражах и до высокой трагедии последних фильмов. Его талант резко отличался от талантов Голливуда, лишь на мгновение вспыхивавших после появления звукового кино.

Столица американского кинематографа продолжала искать новые жанры в театре, предпочитала «обыгрывать» темы, уже принесшие успех. Говорящее кино вдохнуло новую жизнь в уголовные «гангстерские» фильмы, создав «Тюрьму» Джорджа Хилла, «Маленького Цезаря» Мервина Ле Роя и «Лицо со шрамом» Говарда Хоукса.

Фильм «Тюрьма» рассказывает нам о бунте каторжников. Шум кованых сапог во время прогулки заключенных, лязганье жестяных котелков, крики каторжников перед началом бунта — все это на зороговорящего кино казалось открытием и привлекало внимание (направляя мысль зрителя, впрочем весьма осторожно, на критику существующего социального строя). Этим путем пошел и Мервин Ле Рой, который после поставочки «Маленького Цезаря» в фильме «Я беглый каторжник» обличал нечеловеческие условия каторжных работ в некоторых штатах Америки. Фильм был преподнесен как репортаж об истинном происшествии. Поль Мунн играл в нем роль трагической жертвы судебной ошибки. Это произведение, представляющее собой пламенный обвинительный акт, показывает нам не только картину страшных условий каторги, но и подлинное лицо Америки, картину, неизменно отсутствующую в пышных и слащавых произведениях Голливуда.

В большом реву «Золотаяскательницы 1933 года», поставленном Мервином Ле Роєм совместно с Бэби Беркли после фильма «Я беглый каторжник», две драматические поспешки об угрозе войны и безработице вносят в фантастический мир мюзик-холла с его парадамп-алле красавиц подлинное дыхание жизни. Позднее Ле Рой сделался продюсером и ставил лишь незначительные и посредственные фильмы, если не говорить о фильме «Они не забудут» — драматической истории одного личевания.

Говард Хоукс, бывший летчик, создал в начале говорящего кино шедевр гангстерского фильма «Лицо со шрамом» по сценарию, внушенному сценаристу Бену Хенту историей бандита Аль Капоне. Четкое, скупое и темпераментное повествование обнаружило в фильме мастерское владение стилем — качество, редкое в начале периода говорящего кино. Однако этот торжественный гимн автомату-пулемету не вышел за пределы большой удачи и не стал подлинным шедевром. Позднее Хоукс прославился в жанре легкой комедии («Невоспитанный ребенок»), в военных фильмах («Утренний патруль», «Воздушные силы») и в фильмах, посвященных летчикам («Только ангелы имеют крылья»). Во всех этих жанрах Хоукс проявил редкий дар создания образа с помощью нескольких деталей, живой вкус к грубым сценам насилия и изумительное умение вести рассказ. Но часто этот стилист обращал свои способности и на постановки ничтожных «кассовых» картин, что вызвало к этому мастеру, намного превосходящему прославленного Кинг Видора, презрение критиков и историков. Особое тяготение проявлял Хоукс к изображению жестоких нравов: его фильмы были полны презрения к рядовым людям. Конечно, он достиг бы значительно большего успеха, если бы в его повествовании было больше тепла и человечности.

Война и авиация, на изображениях которых специализировался Хоукс, послужили материалом для блестящего режиссерского дебюта Говарда Хьюза, летчика-миллиардера, в фильме «Ангелы ада». Но еще большего успеха достиг фильм «На Западном фронте без церемоний» — экранизация одноименного романа Эриха-Марии Ремарка. Поставил этот фильм выходец из России — Льюис Майлстоун. Не обладая правдивостью «Западного фронта 1918 года» Пабста, фильм Майлстоуна все же очень человечен и благороден. Мы уже говорили о достоинствах «Первой страны» Майлстоуна. Его постановка «Дождь» по одноименной пьесе Сомерсета Моэма была не лишена колорита, как и фильм «Генерал умер на заре». Во всех, сравнительно немногочисленных, фильмах Майлстоуна есть куски, заслуживающие большого внимания.

Мода на военные фильмы держалась недолго. Быстро кончилось и увлечение гангстерскими картинами. «Кодекс морали» Уильяма Хейса, опубликованный в 1930 г., оставался в течение некоторого времени мертвой буквой. Но после 1935 г., когда финансовый контроль над кинематографией усилился, «Легион благопристойности», созданный по указанию папы американскими епископами, повел неистовую кампанию за кодекс, которая закончилась введением его в действие. Гангстера на экране превратили в поучающего моралиста. Возле каждого пулемета

положили библию. Парады красавиц были строго регламентированы, как и степень их раздетости и продолжительность их поцелуев. Откровенная эротика сменилась фетишизмом.

Хотя цензура и кодексы и не ополчались против «фильмов ужаса» («Франкштейн» Джомса Уэла и «Вампир» Тома Броунинга\*), все же этот жанр был быстро исчерпан, как и близкий к нему жанр трюковых фильмов («Король Конг», «Человек-невидимка»). Голливуд, соблазненный легкостью передачи диалога, больше чем когда-либо стал обращаться к театру.

Все, что имело успех на Бродвее, все «бест-селлеры»\*\*, как современные, так и за прошлые годы, экранизировалось. В результате было создано несколько удачных фильмов. В Европе мы часто склонны приписывать их появление целиком режиссеру, в то время как американские режиссеры в отличие от своих европейских коллег ограничиваются обычно работой с актерами, не входя в разрешение прочих художественных проблем, которое предоставлено продюсеру. Сюжет, качества его обработки, удачное распределение ролей, чутье продюсера и ряд счастливых случайностей чаще всего являлись настоящими причинами этих удач.

Такими удачами были: «Заколдован», в котором сентиментальность романа Фанни Хэрст и трогательный образ, созданный Айрин Дюни, затмили добросовестную работу режиссера Джона Стала; «Зеленые пастбища» — фильм, столь же бесосновательно рекламированный как «негритянский», как и комед 1900 г., приписываемый эпохе Людовика XV. Фильм этот представлял собой бездарную экранизацию (выполненную Уильямом Кейли) пьесы Марии Коинелли, с успехом шедшей на Бродвее. Сюда же относятся: «Путешествие без возврата Тея Гарнетта» — удачная и прочувствованная инспирировка мистического любовного романа Роберта Лорда (фильм расценивался как шедевр, как «солнечный пир искусства»); «Петер Иббетсон» — исключительная удача Хеттеуэя, увлекательно показавшего на экране старинную историю беззаветной любви, некогда описанную Жоржем дю Морье, и «Зимний закат» — фильм, в котором Альфред Сантелл, располагавший большими материальными средствами, воспроизвел пользующуюся успехом театральную пьесу Максвелла Андерсена. Часто удачный сценарий имел большее значение, чем постановщик: так, сценарий, написанный Беном Хектом для фильма «Да здравствует Виллья!», сыграл значительно большую роль, чем мастерство Джона Конуэя и, возможно, чем показанная в фильме природа Мексики и включенные в фильм отдельные фрагменты незаконченного фильма Сергея Эйзенштейна. Что касается фильма «Кавалькада», то это прежде всего восхваление английского империализма драматургом Ноэлем Коуардом и лишь во вторую очередь высокопарное, тщатель-

\* Новый вариант экранизации романа «Вампир» Брэма Стокера, по которому в 1922 г. Мурнау поставил своего «Носферату». — *Прим. ред.*

\*\* «Бест-селлеры» — особенно ходкие книги. — *Прим. ред.*

но сделанное произведение Фрэнка Ллойда. Во многих случаях сценаристы одерживали верх над режиссерами. Но тем не менее попытка, предпринятая двумя лучшими сценаристами — Бенгом Хектом и Чарльзом Мак-Артуром, — организовать в Нью-Йорке производство фильмов, конкурирующее с Голливудом, в котором они были бы хозяевами, потерпела неудачу, несмотря на безусловную ценность двух из числа поставленных ими несколько рассудочных фильмов: «Преступление без страсти» с участием Клода Райнса и Марго и «Подлец» с Ноэлем Коуардом.

Стэл, Кегли, Сэителл, Конуэй и даже Фрэнк Ллойд и Тей Гарнетт не заслуживают серьезного внимания. Несколько выше их стоит Хаттеуэй, поставивший в числе других фильмов «Дела и дни бенгальских улан» (имевшие большой кассовый успех). То же можно сказать и о Джордже Кьюкоре (он пришел с Бродвея), умело применявшем свой театральный опыт в ряде превосходных экранизаций театральных пьес: «Обед в восемь» — комедия, дающая вместе с тем полную драматизма картину экономического кризиса; «Маленькие женщины» — блестящая переложка бледного романа Луизы Олкотт; добросовестно поставленный «Давид Копперфильд»; «Камелия», в которой так потрясала зрителя своей игрой Грета Гарбо; «Праздник» — прекрасная комедия нравов. Можно было бы считать Кьюкора если не гениальным, то, во всяком случае, обладавшим хорошим вкусом режиссером, если бы не некоторые допущенные им непростительные ошибки, среди которых в первую очередь должна быть названа нелепо карнавальная постановка «Ромео и Джульетта».

Значительно выше Кьюкора в создании экранных иллюзий стоит Рубен Мамулян. Этот театральный деятель работал в качестве режиссера на Бродвее. После «Аполдисментов» он поставил прекрасный фильм «Городские улицы», высокому уровню которого способствовали сценарий, написанный автором детективных романов Дешием Хамметом, а также великолепная фотография оператора Ли Гарме. Особенно глубоко трогала зрителя в этом фильме сцена свидания в тюрьме Сильвии Сидни, тогда еще никому не известной, с ее возлюбленным, молодым Гери Куцнером. Она говорит о своей большой любви к нему, и тяжелая тень тюремной решетки падает на ее лицо. Выразительны в этом фильме также и типы свирепых гангстеров, заимствованные из фильмов Штернберга и Хоукса, которые затем становятся вдруг трогательными и сентиментальными. После «Городских улиц» Мамулян поставил «Доктора Джекилла и мистера Хайда» — фильм, разочаровывающий зрителя, несмотря на блестящую панораму в начале его, которая отождествляла зрителей с героем, и любопытный «звуковой фон» звенящих стекол. В дальнейшем Мамулян выпустил ряд «кассовых» картин, часть которых состояла полностью из пения и танцев\*. Это был полный упадок: можно отметить, пожалуй, только фильм «Бекки Шарп» — инсценировку романа Теккерея «Ирмарка тщеславия», в котором в качестве драматического средства

\* Например, «Веселый бандит» с участием Нипо Мартини. — Прим. ред.

применялся цвет (правда, несколько наивно); так, кадры гарнизонного бала, снятые под настель, по получении известия о сражении при Ватерлоо сменяются кадрами, в которых доминирует насыщенный красный цвет.

Фильмы Книга Видора скатились до уровня «кассовых» фильмов почти столь же быстро, как и фильмы Мамуляна. Его «Уличная стена» была удачной экранизацией одноименной пьесы Элмера Райса. Книг Видор затратил много энергии, чтобы получить возможность поставить фильм «Хлеб наш насущный». Фильм этот, снятый на средства актеров и самого Видора, трактовал проблемы безработицы, видя их разрешение в возвращении к земле, коллективной работе и молитве. Ни выход на натуру за пределы студии, ни отдельные блестящие монтажные решения не сделали, однако, из этой наивной проповеди крупного художественного произведения. Картина не дала материальных результатов, что побудило Видора отказаться от дальнейших поисков. Ни его «ковбойский» фильм «Техасские вояки», ни его мелодрама «Стелла Даллас» не заслуживают одобрения. В Англии, режиссируя «Цитадель» Кроуина, Видор снова обрел свой талант, прежде чем скатиться к не находящим себе оправдания цветным фильмам («Американская романтика», «Дуэль на солнце» и др.).

Франк Борзедж, менее обещающий, чем Видор, сделал, однако, больше его. Не претендуя на гениальность, этот бывший ковбой из ранних фильмов Дальнего Запада не удовлетворялся лишь темпераментным описанием интимных отношений; он переносил развитие их в разные эпохи и различные общественные слои. После экранизации романа Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие» Борзедж ставит фильм «Маленький человек, что же дальше?» по роману Ганса Фаллады, хорошо рисовавшему жизнь Германии двадцатых годов. Лучшим фильмом Борзеджа была «Твердыня человека» — произведение, пронизанное поэзией и правдой, показывающее Америку безработных и открывшее Лоретту Инг и Спенсера Трэйси. Позднее Борзедж отошел от своих прежних принципов. «Большой ошибкой некоторых режиссоров является то, что они принимают свою работу всерьез», — горько заявил он накануне войны в покорно, без иллюзий, взялся за ремесло поставщика стандартных фильмов\*.

В отличие от Видора и Борзеджа Штериберг не поставил в Голливуде ни одного хорошего звукового фильма. Он привез из Германии открытую им в «Голубом ангеле» Марлен Дитрих и препристал в своих фильмах эту созданную из плоти и крови женщину в некое мистическое существо со впавшими щеками, в «вампе» нового образца, в миф. Как и в фильме «Франкенштейн», механическое чудовище уничтожило своего творца. Переходит от «Марокко» к «Шанхайскому экспрессу», от «Обещанной» к «Красной императрице», Штериберг все больше и больше тонет в кружевах и перьях обожествленной им Марлен. Без участия своего кумира он поставил посредственные фильмы «Американская трагедия» по роману Драйзера и «Преступление и наказание» по Достоев-

\* Накануне войны Борзедж поставил фильмы: «Желание» (1936), «Разделение сердца» (1936), «Дело произошло ночью» (1937), «Зеленый свет» (1937), «Большой город» (1937), «Три товарища» (1938) и др. — *Прим. ред.*

скому. Его лебединая песня — «Шанхайский жест» (1942) — была отвратительной мелодрамой, трагической карикатурой на самого себя, сделанной отставшим от жизни, обуреваемым эстетизмом и охваченным излишней первозностью художником.

В первые годы после появления гопорящего кино некоторые настоящие и мнимые крупные работники кино сошли со сцены; также изжили себя и некоторые прошлые и современные жанры. После бурной эпохи поисков и открытий наступила известная стабилизация; это произошло в 1934 г., когда кризис достиг своей низшей точки. Голливуд, у которого вновь возникла теперь надежда на процветание (это и принесла ему война), обрел свой былой оптимизм.

Перед войной легкая комедия являлась господствующим жанром в американской кинематографии. Она была последним переносом французского водевиля и родственных ему жанров в Англии и Центральной Европе. Любич создал новый жанр, экранизовав, помимо «Улыбающегося лейтенанта» и двух вариантов «Веселой плывы», австро-венгерский водевиль Ласло Аладара «Беспорядок в раю» — повесть об увлекательных и смешных похождениях международных мошенников. Вычурность, смесь острословия с легкомысленными положениями, роскошная атмосфера фешенебельных отелей — все это создало фильму большой успех не только в Европе, но и в Америке, правда, несколько скандализованной аморальностью картины. Любич поспешил использовать открытый им путь, поставив в этом же жанре «План жизни» Поэля Коурда; этот фильм также имел успех. Однако последующие его картины: «Восьмая жена Синей бороды» по пьесе Альфреда Савуара, анти-советская «Няночка», в которой единственный раз выступала в комедийной роли Грета Гарбо, и экранизированная им пьеса Викторьена Сарду «Разведемся», начинавшаяся изображением двора уборной, — не способствовали росту его славы. Тяжеловесность и вульгарность помешали Любичу стать таким же мастером легкой комедии, каким он проявил себя в экранизации оперетт.

Сценарист Дэниел Хамметт облагодетельствовал фильм «Беспорядок в раю», заменив похитителей бриллиантов в этом фильме комической четой детективов (Мириа Лой и Уильям Поулл) в фильме «Тонкий человек». Фильм этот, имевший колоссальный успех, был поставлен Ван-Дайком. В дальнейшем сценарист и режиссер использовал его материал, оказавшийся весьма благородным, в нескольких других фильмах\*, в которых чета актеров встречается в том же ансамбле и в сходных ситуациях. Лавры «Тонкого человека» были превзойдены успехом, выпавшим на долю фильма «Это случилось однажды ночью», ставшего образцом легкой комедии.

Фрэнк Каура, постановщик этого фильма, перепробовал все жанры фильмов. Его фильм «Чудо-женщина», поставленный на заре звукового

\* «В погоне за толком человеком», «Еще один тонкий человек», «Возвращение тонкого человека» в т. д. — *Прим. ред.*

кино, представляет собой острую сатиру на некоторые религиозные секты. В своей «Леди на день» он превратил гангстеров в водевильных благотворителей. Успех этого фильма объединил Капра со сценаристом Робертом Рискином, совместно с которым он и создал свои лучшие произведения.

Фильм «Это случилось однажды ночью» повторял старую историю Золушки. Небогатый журналист после восьмидесяти минут размовок и перебранок женится, к великой радости чудаковатого богатого и напашимиллиардера, на его очаровательной и очень капризной дочери. Схема была классической для Голливуда и не представляла ничего оригинального. Но ее обновили блестящий диалог, написанный Рискином, забавные положения, а также характер сатиры, никогда, впрочем, не выходящий за пределы дозволенного. Эта комедия, поставленная с небольшими затратами, принесла огромные барыши. Рискин и Капра повторили ее, переделав лишь молодую наследницу в молодого угрюмого миллионера, а репортера — в журналистку скандальной хроники. Новый фильм назывался «Мистер Дидс переезжает в город»; он имел еще больший успех, чем «Это случилось однажды ночью».

В течение всего довоенного периода Голливуд на все лады варьировал эту схему, заменяя иногда размовку жениха и невесты перебранкой зажиточных супругов.

«Невоспитанный ребенок» Говарда Хоукса, «Ужасная правда» Лео Мак-Кери, «Праздник» Джорджа Кьюнора и «Легкая жизнь» Митчела Лейзена были наиболее удачными фильмами в жанре легкой комедии, называемой также «софистической». Успех жанра повел к бесконечным повторениям, в результате чего подобные фильмы опротивели зрителю. Софистическая комедия была формой пропаганды. Легкие комедии перепосили зрителя в комфортабельный мир, но знающий других забот, кроме соблюдения светских условностей, и убеждали его в том, что каждый американец может стать не только президентом Соединенных Штатов, но и богатым человеком благодаря удачному браку. Эти фильмы утверждали, что миллиардеры — безобидные чудаки, что их экстравагантность не исключает ни доброты, ни бескорыстной помощи ближнему. Шутки Капра и Рискина так же мало задевали хозяев Голливуда, семьи Рокфеллеров и Морганов, как некогда шутки придворных шутов — их властелинов.

В фильме «Мистер Дидс переезжает в город» доведенный до крайности безработный приходит к миллионеру с намерением убить его. Вовлеченный этим до слез миллионер решает отдать все свои средства безработным. Но злые люди пытаются погубить его и завладеть его состоянием. Миллионера предают суду. Однако здравый смысл помогает ему добиться оправдательного приговора, и он в состоянии теперь выполнить свое намерение.

В фильме «Вам этого с собой не унести» (экранизация водевиля, шедшего на Бродвее) злой миллионер преследует семью веселых чудаков, потому что его сын хочет жениться на их дочери. Дедушка-резо-

пер умиротворяет миллионера проповедями. Увлечшись изучением игры на губной гармонике, миллионер становится безобидным филантропом.

Когда Вольтер писал «Кандида» или «Микромегаса», он пользовался прищипками, чтобы за ними скрыть от цензуры свои «крамольные» мысли. Так же поступали строго подчинявшиеся требованиям цензуры Капра и Рискин, когда, стремясь внушить зрителям определенные взгляды, прибегали к старинным сказкам (Золушка, Дон-Кихот). Конечно, их пропаганда не была бы принята, если бы она не была облечена в форму шутки и не содержала некоторой, впрочем весьма робкой, критики социального строя. Прикрываясь смехом, они утверждали, что все идет к лучшему в этой лучшей из демократий, где парламент умеет пресекать злостные замыслы трестов («Мистер Смит переезжает в Вашингтон»). Роберт Рискин не принимал участия в этом фильме; сценарий его сделал Сидни Бухман. В фильме есть прекрасные эпизоды: возможно, он является шедевром Капра. Капра и Рискин напрасно поддавались своей склонности проповедовать. Это привело к тому, что экранизация романа Джемса Хилтона «Потерянный горизонт» превратилась в чепуху и скучную аллегорию. «Познакомьтесь с Джоном Доу» — также поучающий фильм: призыв к «доброй воле», более близкой, однако, фашизму, чем подлинной демократии.

Ирландец по происхождению, Джон Форд долгое время считался специалистом по «ковбойским» фильмам. Пятнадцать лет он ставил с переменным успехом фильмы, не блещущие оригинальностью, пока две прошедшие с большим успехом картины не привлекли к нему внимания. Это были «Потерянный патруль» и «Весь город об этом говорит». Последний фильм, гангстерский водевиль, сделанный по сценарию Сверплинга и Рискина, больше подходит бы Френку Капра. Помимо этих фильмов, Форд поставил увлекательную комедию, в которой Эдвард Робинсон играл две роли — бандита и его двойника. «Потерянный патруль» — фильм, несравненно более совершенный, — рассказывает историю двенадцати человек, которые были окружены арабами в пустыне и истреблены один за другим. Сценарий был написан Дадли Николсом, журналистом и новеллистом, приехавшим в Голливуд после возникновения говорящего кино. Продюсеры RKO не верили в успех сценариев без любовной интриги и без участия женщины. Однако Джон Форд, глубоко увлеченный темой, все же снял эту картину, хотя и находился в затруднительных материальных условиях и не имел в виду ничего, кроме перспективы на весьма проблематическую прибыль. В сценарии, несколько растянута, отразились уроки немецкой камерной драмы и пьесов. Наряду с законом трех единств режиссером была использована в качестве основного действующего лица драмы печальная пустыня, населенная невидимыми врагами. Смерть и рок, смеховորիմе попытки окруженных людей избежать грозящей им опасности — вот основные моменты этого произведения, как и предшествующего ему фильма из той же группы — «Мужчины без женщины», рассказывающего историю затонувшей подводной лодки.

«Потерянный патруль» принес огромные барыши. Форд и Николс убедили руководителей ВКО разрешить им экранизировать роман Лайэма О'Флаерти «Осведомитель», о котором они мечтали уже несколько лет; для реализации этой постановки они просили скромную сумму в двести тысяч долларов. Сначала зрители не приняли фильма. Успех пришел внезапно и был подтвержден присуждением за фильм нескольких «оскаров» (позолоченных статуэток), ежегодно выдаваемых голливудской Академией кинематографических наук и искусств. Сюжет фильма следующий: в Дублине в 1916 г. некий Гино, примитивный, грубый человек, предает англичанам за деньги ирландского повстанца. Разоблаченный, преданный перед тайным революционным трибуналом предатель сознается в сделанном им доносе. При попытке к бегству Гино гибнет.

Еще больше, чем в «Потерянном патруле», сказалось в «Осведомителе» влияние немецкой камерной драмы. Воспитанный на европейской культуре, Дадли Николс в этом сценарии еще строго соблюдает закон трех единств. Единство действия обеспечивалось гнетущим туманом Дублина, целиком снятого в павильоне, как это делалось в старых немецких фильмах. Операторская работа Джозефа Огюста, насыщенная контражурами и светотенями, продолжает лучшие традиции немецкого операторского искусства, представителем которого был Карл Фрейд. Большое место в фильме занимает символика. По замыслу Николса, моральное ослепление предателя подчеркивается фигурой слепца, присутствующего при получении предателем вознаграждения за донос и преследующего его, как угрызения совести, — деталь, напоминающая клоуна в «Голубом ангеле», бывшего свидетелем встречи двух героев и предсказавшего будущее унижение профессора Уирата.

«Осведомитель», который большинством американских историков и критиков считается педивром довоенной кинематографии, в значительной степени обязан этим перенесению в современность опыта прошлого. Не все, однако, в этом фильме выдержало испытание временем, столь строгим по отношению к студийным декорациям и эффектам. Макс Штейнер написал для этого фильма создавшую ему известность музыку по принципам музыки для мультипликационных фильмов, сопровождавшей, например, каждый выпитый стакан водки гармоничным бульканьем. Подобные приемы, казавшиеся в то время вульгарными, сейчас воспринимаются как гротеск. В фильме «Осведомитель» особенно наглядно проявилась полная искренность Джона Форда, который перенес историю Иуды в Ирландию — страну, столь же дорогую его сердцу режиссера, как Юг был дорог Гриффиту.

После этого большого успеха Джон Форд и Николс последовательно поставили три весьма неудачных как в художественном, так и в коммерческом отношении фильма: «Пленник острова акул», «Мария Шотландская» и «Плуг и звезды». Обескураженный провалом последнего фильма, в котором он хотел повторить «Осведомителя», Форд отказался от художественных поисков, столь характерных для его предыдущих произведений, и опустился до откровенно «кассовых» фильмов типа

«Крошечная Уилли Уинки» с Ширли Темпл, «Ураган», «Четверо и мольба о помощи», «Подводный патруль» и т. п. В своем падении он докатился даже до презренного жанра «ковбойских» фильмов, с которых когда-то начал свой многотрудный путь. Однако благодаря Дадли Николсу, который из банальной истории нападения на дилижанс сумел извлечь претворственный сценарий, фильм «Дилижанс» оказался одним из лучших произведений Джона Форда. Это была вариация его излюбленной темы: группа людей (в других его картинах один человек) идет навстречу своей судьбе, на свидание со смертью, соблюдая при этом закон трех единств классической трагедии. Единство места соблюдалось одной декорацией дилижанса, где разместились великолепно очерченные фигуры игрока, коммерсанта, врача-алкоголика, проститутки, кучера дилижанса, беспринципного банкира и беременной жены одного офицера. Грандиозные пейзажи новой Мексики с их руинами-утесами и гигантскими кактусами господствовали над запыленным дилижансом и идейщицей.

Фильмы «Юный мистер Линкольн» и «Барабанный бой в долине Могавка» были посредственными работами. Иными представляются нам «Гроздь гнева» — экранизированный роман Стейнбека. Надо полагать, что данный фильм никогда не был бы снят в Голливуде, если бы этот роман Стейнбека не был столь распространен в то время.

В этом шедевре американской литературы Форд нашел тему, близкую «Дилижансу». Группа людей (крестьянская семья, согнания банкирами со своей земли) едет в старом грузовике (безработица и нужды) через враждебно встретившую их пустыню (в фильме показана Америка с ее законами, ее магнатами и полипейским аппаратом). Многие персонажи этого фильма незабываемы: в первую очередь — мать (Джен Дарвелл) и сын (Генри Фонда). В этой своей работе Форд уделяет больше внимания «вечной» теме погони за счастьем, чем социальным проблемам, являющимся основными в романе. К сожалению, фильм (оператор Грег Толанд) много теряет от злоупотребления новой техникой для достижения фотографических эффектов и игры светотени, слишком вычурных для этого простого сюжета.

Еще больше углубили свои эстетические поиски оператор и режиссер при постановке «Долгого пути домой», сценарий которого был написан Дадли Николсом по четырем ранним пьесам Юджина О'Нила. Однако обилие черных тонов, отказ от съемки с движения и использование глубины поля настолько привлекли здесь их внимание, что Форд и Толанд как бы забыли о людях, в результате чего их персонажи кажутся безжизненными. Иногда они уступали требованиям дурного вкуса в некоторых деталях, как, например, в изображении «чувственной» женщины тропиков в первых кадрах фильма.

Накануне катастрофы в Пирл-Харборе Джон Форд добился наибольшего «кассового» успеха в фильме «Как зелена была моя долина» — экранизации английского романа Левеллина, посвященного горнякам Уэльса. Этот проповеднический и наивный фильм, в котором холан угольных шахт просит для сына руки дочери одного из своих рабочих, несмотря

на некоторые технические находки и многочисленные присужденные ему премии, остается все же посредственным и вульгарным.

Уильям Уайлер, который в течение всей войны был лучшим постановщиком, родился во Франции, которую он покинул в двадцатилетнем возрасте, отправившись искать счастья в Америке у своего дяди Карла Леммле. Это родство не избавило его все же от необходимости изучить кинематографию с самых низших ее ступеней. Начавший режиссерскую работу в конце периода немого кино, Уайлер нашел свое призвание в экранизациях литературных произведений: «Эти трое» по пьесе Лилиан Хеллман, «Приди и возьми» (в сотрудничестве с Говардом Хоуксом) по роману Эдны Фербер, «Додсворт» по роману Синклера Льюиса и др. Уайлер при постановке этих произведений делал упор на психологию действующих лиц и на социальное содержание литературных источников. Актеры, которыми он удачно руководил, и прекрасные операторы Родольф Матэ и Грег Толанд — все было подчинено основной теме. В отличие от Форда режиссер уделял мало внимания формальным приемам; поэтому его долгое время считали довольно бесцютным режиссером, хотя и добросовестным и не лишенным способностей и убеждений.

Лучшим довоенным фильмом Уайлера был «Туник» (1937) — экранизация шедшей на Бродвее пьесы Сидни Кингсли, описывающей на фоне роскошного небоскреба тяжелую жизнь беспризорных детей. Далее, нужно отметить фильмы: «Незаволь» (1938), в котором Бэтти Дэвис создала незабываемый образ и который был патетическим воспроизведением эпидемии чью орлеанской чумы 1860 г., и «Грозовой перевал» (1939) — экранизацию страстного романа Эмили Бронте, выполненную с благородной сдержанностью, хотя, может быть, и несколько холодно. Позднее, после ничем особенно не выдающейся постановки «Человек с Залада» (1940) и весьма посредственного «Письма» (1941) по роману Сомерсета Моэма, Уайлер проявил суровое величие в постановке «Лисичек» (1941) — экранизации мелодраматической пьесы (автор Лилиан Хеллман), которой его талант в соединении с талантом Бэтти Дэвис придал социальную и человеческую значимость. Однако в этом фильме Уайлер впервые, быть может, под влиянием Джона Форда и Орсона Уэллеса, а оператором которого, Греггом Толандом, он работал, допустил излишнее увлечение операторской техникой за счет сюжета фильма.

До своего ухода в армию Уайлер закончил пропагандистский фильм «Миссис Минивер». Успех фильма был колоссальный, но произведено испорчено весьма наивной сентиментальностью и очень посредственным павильонным изображением Англии начала войны.

Вероятно, потому, что в отличие от Джона Форда Уайлер придавал большее значение теме, нежели форме, в которую данная тема облакалась, творчество Уайлера лишь случайно скатилось к посредственности: честность и искренность сами по себе еще не являются гениальностью. Талант Уайлера могуч, но не отличается особой оригинальностью. Его произведениям недостает глубоких обобщений, лейтмотива, умения дать широкую картину общества. В них нет единого почерка, который

позволил бы установить принадлежность «Тушика» и «Гремучего перевала» одному и тому же автору.

В отличие от Штернберга и Штрогейма, немцев по духу и культуре, француз Уайлер является таким же типичным американцем, как и сценарист Капра и режиссер Джон Форд (не считая нескольких фильмов). В довоенный период Голливуд в меньшей степени испытывал иностранное влияние, чем во времена немого кино. Его обращение к иностранным режиссерам почти целиком было ограничено немцами, изгнанными Гитлером. Павет потерпел неудачу в своем единственном поставленном в Америке фильме «Современный герой» (1934). Уильям Дитерле выбирал благородные сюжеты («Повесть о Луи Пастере», «Жизнь Эмиля Золя», «Хуарес»), не поднимаясь, однако, при их постановках до уровня, достойного этих сюжетов. Один только Фриц Ланг смог поставить в Голливуде два фильма на уровне его европейских произведений.

Приехав в США из Франции, этот крупный режиссер поставил в Голливуде фильм «Прость» (1936), направленный против суда Линча — крупнейшего социального зла Америки. Ланга меньше волновала задача изображения характерных особенностей его новой родины, чем раскрытие основной темы своего творчества — подлинной или кажущейся виновности человека, преследуемого слепой яростью толпы, людским неподвижным, жестоким роком. Таким образом, этот фильм стал непосредственным продолжением «Убийцы» и отдаленным — «Нибелунгов»: он был столь же сильным, неистовым и почти жестоким.

Преследуемая невинность послужила также и темой фильма «Мы живем только раз» (1937). Однако высокое искусство режиссуры, уточненная фотография Леона Шамроя и волнующая искренность Генри Фонда и Сильвии Сидни не могли полностью затухнуть неправдоподобия этой новой истории о неважных добродетели — истории, в которой нагромождение мрачных совпадений напоминает «черные романы» нарождающегося романтизма. И все же убежденность Ланга в своей правоте и его мастерство придавали величие произведению даже тогда, когда оно было на грани слепого. Достаточно было бы малейшего ослабления напряженности, чтобы фильм вызвал смех. К сожалению, так случилось с напоминающим проповедь фильмом «Ты и я». После его постановки Ланг был вынужден приняться за производство «кассовых» цветных фильмов по системе «техникolor»: «Возвращение Франка Джемса» (1940) и «Западный союз» (1941).

В продолжение десяти лет, предшествовавших войне, звуковое кино Голливуда как по количеству фильмов, так и по размерам полученных прибылей занимало первое место в мире. За это время было выпущено несколько тысяч фильмов; и все же в отличие от славного периода немого кино здесь нельзя было говорить о какой-либо американской школе в области киноискусства. Четыре ярких режиссера — Фрэнк Капра, Джон Форд, Уильям Уайлер, Фриц Ланг — и два-три десятка удачных фильмов, исключительных или, во всяком случае, заслуживающих внимания, не сделали из этого периода значительной эпохи. Многообещающее начало

звукowego кино не получило дальнейшего развития. Начиная с 1935 г. Голливуд заметно начал проявлять признаки усталости и даже бесплодия. Американский кинематограф перестал интересоваться своей эпохой и ее людьми; основные события тридцатых годов — экономический кризис, безработица, фашизм, подготовка войны — отражались в американских фильмах лишь в виде исключения или намеками.

1935 г. был годом, когда последствия экономического кризиса и цовал «война патентов» говорящего кино привели к усилению контроля мощных финансовых групп за счет Голливуда. Отныне «Большая восьмерка» властвует над киногородом: пять «старших» — «Парамаунт», «Уорнер Бразерс», «Лоев-MGM», «Твентис Сентюри Фокс», «RKO-Радио» и три «младших» — «Юниверсал», «Колумбия» и «Юнайтед Артист». Пятерым «старшим» принадлежит 88% всего оборота\*, 4000 больших «ключевых» залов и производство 80% всех полнометражных картин. Вместе с тремя «младшими» они монополизируют 95% всего проката. «Большая восьмерка» объединена в концерн «Моуви Пикчер Продюсерс оф Америка» и действует под контролем (чаще всего двух- или трехступенным) организацией, представляющих интересы финансовых групп Рокфеллера и Моргана. Кроме того, некоторые члены «Большой восьмерки» непосредственно связаны с Рандольфом Херстом, Дюпоном де Немур, «Дженерал Моторс Электрик», «Дженерал Электрик» и многими крупными банками. Подлинный хозяин Голливуда — американская финансовая верхушка — выбирает через своих доверенных лиц (продюсеров) сюжеты фильмов, которые до их создания кинематографистами должны еще поправиться основной группе банкиров.

Эта система опирается на «Кодекс нравственности», являющийся скорее ее следствием, нежели причиной. Запреты этого кодекса направлены не столько против демонстрации уголовщины и сексуальных драм, сколько против социальных тем. Первое место среди организаций, поддерживающих кодекс, занимает «Легион благопристойности» — порождение пуританских организаций. В период, предшествовавший событиям в Пирл-Харборе, можно было наблюдать парадоксальное явление: Голливуд, поглотив самых крупных актеров, самые яркие таланты, почти все мировые шедевры литературы (от «Золотой библиотеки» до Шекспира), не извлек из этого исключительного материала и из своих огромных капиталов ничего, кроме стандартных произведений.

Доведенное до абсурда разделение творческого труда, слепое доверие к дельцам и статистикам и — что самое главное — запрет, наложенный капиталом на темы, глубоко затрагивающие общество и человека, были основными пороками системы.

В течение первой мировой войны в первых лет говорящего кино пригород Лос-Анджелеса был для кинематографа подлинным горнилом творчества. Но эти времена прошли. По приказу финансовых воротил

\* «Парамаунт», «Уорнер Бразерс» и «Лоев-MGM» одна контролировали 65% оборота.

Голливуд превратился в гигантскую «машину для выделки сосисок»\*, бессмысленно пожирившую лучшие темы и самые яркие творческие личности. «Пионеры в высоких сапогах уступили место финансистам в очках, — писал по этому поводу Рене Клер. — [Только] наивные могут объяснять прихотью „чистого случая“ то, что в течение двадцати лет не появились ни новый Гриффит, ни новый Чаплин. В силу своего рода привычки создателями американских фильмов продолжают называть режиссеров и сценаристов. Однако, за небольшим исключением, их имена во вступительных титрах фильмов означают теперь не больше, чем подписи на кредитных билетах... их имена — это только фамилии служащих всемогущих анонимных хозяев...»\*\* Приведенные горькие и ясные строки, написанные Клером после продолжительного пребывания в Голливуде, к сожалению, верно характеризуют большую часть американского кинематографа начиная с 1935 г.

---

\* Это выражение принадлежит Штрикелю и принято у английских критиков.

\*\* Из предисловия к книге Robert Florey, Hollywood, hier et aujourd'hui.

## Глава XXIV

### УПАДОК И ВОЗРОЖДЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО (1930—1940)

**В** 1930 г. вся Франция распевала «Я кое-что придумал!» — вульгарную, захватывающую песенку из «Короля спекулянтов», говорящего фильма Рене Пюжоля и Пьера Коломбье с Жоржем Мильтоном в роли Бубуля. Тот же мотив, в сущности, только в несколько более возвышенной форме, разрабатывали в своих воскресных обращениях к народу и министры республики Тардые, Лаваль, Бриан и Поль Рейно, утверждая, что Франция благодаря своей мудрости избежала кризиса и безработицы.

Кино вполне разделяло этот казенный оптимизм. Количество говорящих фильмов в среднем с пятидесяти в год быстро шагнуло до ста, а потом и до полутораста. «Патэ-Натан» и «Гомон Обер Франкофильм» контролировали рынок, наряду с чем некоторые «независимые» фирмы, не входившие в эти объединения, иногда, при удаче, также загребали миллионы. Однако в действительности положение в кино не было столь безоблачным. Во Франции не было еще своего коммерчески рентабельного звукового оборудования, и она должна была платить за оборудование своих звуковых кинотеатров и студий огромные суммы Америке и в меньшей пропорции Германии. Эти выплаты компенсировали США и Германии некоторое сокращение экспорта их фильмов за границу в течение тех нескольких лет, когда кино еще не знало дубляжа.

Впрочем, Америка уже обосновалась в Париже. Всемогущая фирма «Парамаунт» приобрела студии в Жуанвилле и ставила там фильмы на разных языках — испанском, немецком, итальянском, французском и т. д., — чтобы снабжать ими всю Европу.

Со своей стороны и немцы, установив в 1925 г. деловые связи с французским кино, также активизировались, финансируя постановки французских фильмов в Париже и ставя французские версии своих фильмов в Берлине.

Голливудские методы давали во Франции посредственные результаты, несмотря на то что в дело вкладывались большие средства и для участия

в постановках были приглашены Марсель Ашар, Альфред Савуар, Марсель Пашоль, Кавальканти, Тристан Бернар и др. Осветивший во всей Европе, «Парамаунт» должен был прекратить производство и отозвать свой технический штаб в Голливуд. Однако рано было торжествовать по этому поводу: французские верени вскоре сменились целой лавиной «дублированных» фильмов.

Толпы безработных в лохмотьях сползались по улицам Парижа; наступил грозный кризис. Правда, некоторые еще рассчитывали «кое-что придумать». В фильме «Гол, как червь» (производство «Натэ-Натан», 1932) Мильтои, игравший обнищавшего богача, заключал пари, что станет миллиардером; и действительно, он стал им, ограбив ломбард. Некоторые деловые люди поступали точно так же. За крахом Устрика последовало скандальное дело ломбардов — дело Ставского. Сам Натан в результате своих собственных слишком хитроумных «комбинаций» был изобличен в мошенничестве и попал в тюрьму. После «Натэ» Натан обанкротился, и был ликвидирован и «Гомоп Обер Франкофильс».

Количественный рост продукции не сопровождался улучшением качества французских фильмов даже тогда, когда они ставились режиссерами, прошедшими школу Голливуда: Робер Флоре, ветеран Луи Ганье и Пал Фейош. Новаторы образца 1920 г. уже сдали как будто свои позиции: Л'Эрбю экранизировал уголовные романы Гастона Жеру, Баронселла — «Арлеванку» Альфонса Доде, Раймон Бернар — «Тартарена из Тараскона» Доде, Жан Эшштейн — «Человека с Испано» Пьера Фроидо и «Владычню Ливанского замка» Пьера Бенуа. Почти так же слабо сопротивлялись и «авангардисты». Французское киноискусство свелось как будто к одному имени — Рене Клер.

В «Миллионе» Клера (1931), последовавшем за фильмом «Под крышами Парижа» и во многом превосходившем его, сюжет был заимствован из ничтожного водевиля Жоржа Берра и Гильмо, сильно напоминающая сюжет «Соломенной шляпки». Герой фильма устремляется на поиски выигранного лотерейного билета; за ним следуют по пятам бестолковые друзья и такие же недоброжелатели и, кроме того, целая банда кредиторов: мясник, молочница, булочник. Все они охарактеризованы несколькими меткими штрихами, как и в водевиле Лабиша.

Пиджак, в котором лежит лотерейный билет, куплен оперным премьер-тенором; в результате погони-преследования переносится в оперный театр. После погони во всех направлениях за кулисами, сопровождаемой пощечинами, толстыми дамами, падающими в обморок, бесконечными недоразумениями и фантастическими бандитами, мы переходим на сцену театра. Здесь возникает комическая ситуация: во время исполнения сентиментального ромansa «И вот мы одни» в непосредственной близости к поющему тенору оказывается толпа преследователей. Клер дает эту сцену для того, чтобы издевательски — как в свое время Фейдер — столкнуть театр и кино. Затем снова погоня, борьба, которая превращается в настоящую свалку. И все это оттеняется контрапунктом, шумом футбольного матча. Наконец билет найден. Фильм заканчивается фарандолой.

Здесь есть все — свой ритм, остроумный диалог, сюжет, проия и даже нежность; вот почему «Миллион» и сейчас еще не утратил своей свежести и своей прелести. По совершенству монтажа это, пожалуй, лучшая работа Рене Клера, где проявилась его забота о симметрии во всем ходе развития фильма.

«Свободу — нам!» (1932) — фильм, в котором Рене Клер ставил перед собой более сложные задачи. Герой — бежавший из тюрьмы преступник, разбогатевший затем на торговле граммофонами и ставший миллионером. Это был намек на Шарля Пата, но он не был намеренным и не и нем был ключ к фильму. Клер стремился подойти средствами комического к большим вопросам: система рационализации, механизации, конвейерного производства сближалась у него с каторжной «системой» работы.

Однако подлинная социальная критика в полной ее мере Рене Клеру не удалась. Фильм «Свободу — нам!» возник под влиянием Чаплина, который в свою очередь в фильме «Новые времена» испытывал влияние этого фильма Клера\*.

Но фильму Клера не хватает глубины, и те его эпизоды, которые должны были стать, по его замыслу, самыми проникновенными, быстро устарели. В финале этого фильма добрый капиталист, увлекшись бродячей и лагерной жизнью, отдает свои фабрики рабочим. Рабочие танцуют, ловят дочками рыбу, машины же в это время работают самостоятельно. Есть этот ребяческий утопизм и в фильме Капра «Этого вам с собой не унести» — в той сцене, когда все социальные проблемы разрешаются с помощью уроков игры на губной гармошке.

Однако эти недостатки фильма не нарушали его очарования и грациозности. Чудесные декорации Меерсона и прекрасные натурные съемки Жоржа Периналя — этих двух постоянных сотрудников Клера с первых дней звукового кино, — а также ритм монтажа и красавая музыка Жоржи Орьяка делают этот фильм замечательным по своей пластичности и своему лиризму произведением. Особый, чисто мальчишеский задор Рене Клера и свойственная ему легкость не позволили ему впасть в поучительство.

В фильме «Четырнадцатое июля» Клер вернулся к особенно близким ему темам: народный бал под звуки волынки, городское предместье, популярныe песенки, чисто парижские остроты, веселая пикировка. И напрасно фильм иногда выходит за рамки той темы, которая указана в заглавии. Достоинно сожаления, что после очаровательной и умной картины национального праздника в годовщину взятия Бастилии, когда все уже как будто кончилось, Рене Клер вдруг начинает новую и довольно пресную историю о каких-то «негодяях».

В «Последнем миллиардере», как и в фильме «Свободу — нам!», Клер затрагивает весьма большие вопросы: инфляцию, экономический кризис,

\* Известно, что американский филиал общества «Тобис», выпустившего «Свободу — нам!», возбудил процесс против Чаплина по обвинению его в плагиате. Рене Клер отказался поддержать это обвинение, начатое одним из сотрудников ведомства Гиббелса. И все же бесспорно, что фильм Рене Клера вдохновлял Чаплина в работе над его шедевром.

диктатуру. В то время, когда выбрасывали в море кофе, у него в картину топили в море соломенные шляпы, чтобы задержать их перепроизводство, — карикатура, достойная кисти Чаплина. Однако в этом фильме уже нет ни прежнего ритма, ни богатой изобретательности, хотя он по своему уровню и не ниже, чем фильмы «Под крышами Парижа» и «Четырнадцатое июля».

В коммерческом отношении это был тяжелый провал. Рене Клер отчаялся найти во Франции те большие средства, которые были необходимы ему для продолжения постановок картин «международного класса». Он принял приглашение Александра Корда и переехал в Англию. Во Францию он окончательно вернулся только через 12 лет.

В год отъезда Рене Клера в Англию умер Жан Виго. Первые пять лет французского говорящего кино прошли под знаком этих двух мастеров и дали три-четыре замечательных произведения: «Жан, с луны свалившийся» Жана Шу, «Сука» Жана Ренуара, «Маленькая Лиза» Жана Грემийона.

Фильм «Жан, с луны свалившийся» был, в сущности, театральной пьесой, хорошо экранизированной и хорошо сыгранной. Учтя уроки этого успеха, французские постановщики могли бы в жанре легкой комедии оставить далеко позади и Любича и Капра. Однако Франция, если не говорить о Клере, уже утратила, казалось, свои секреты комического в комедии. Возрождение водевиля требовало живой наблюдательности, умения хорошо зарисовать современные социальные типы. Но ни один из талантливых сценаристов не проявил подобной наблюдательности в ту критическую эпоху, когда людям было совсем не до смеха.

«Маленькая Лиза» Жана Грემийона по сценарию Шарля Спаака рисовала в суровых тонах очень мрачный мирок: каторжник, проститутка, преступления. Это возвращение к натурализму было несколько преждевременным. Фильм, несмотря на некоторые его достоинства, был освящен.

Аналогичная участь чуть было не постигла и «Суку». Жан Ренуар, с момента появления звукового кино не имевший работы, вынужден был согласиться экранизировать небольшой водеvil Фейдо «Слабительное для бабы». В этом киноводевиле он совершил своего рода революции: в то время, когда шумы и звуки обычно только имитировались при помощи тех или иных студийных средств, он записал подлинные шумы спускаемой в уборной воды. Этот опыт принес Ренуару такой успех, что ему поручили поставить «Суку». В основе этого фильма лежал роман писателя-юмориста Ла-Фумардьера. Это была очень печальная история в натуралистском стиле: кассир, попав в лапы проститутки и ее любовника, становится вором, а потом и убийцей. Успех «Голубого ангела» как-то повлиял на выбор данного сюжета, но Мишель Симон далеко превзошел Эмиля Нидинга в аналогичной роли. В точной обрисовке некоторых образов Жан Ренуар как бы возвращается к литературному натурализму, очень близкому этому мастеру как по его художественным вкусам, так и по темпераменту.

В этом фильме постановщик, широко используя слово и несколько излишние красочные диалоги, создает, тем не менее, прекрасную «звуковую атмосферу», сочетая надоедливую гамму, выстукиваемую на пианино в какой-то меццанской квартире, с удичной песней, являющейся аккомпанементом к финальной сцене убийства в «Сукке».

Критика пришла в восторг. Однако в прокате фильм дал лишь посредственную прибыль, и Ренуар принужден был в течение некоторого времени снова работать «на рынок»\*. «Будю, спасенный из воды», который также не имел материального успеха, был лучшим фильмом этого безрадостного периода. Впрочем, этот анархистский по своему духу фарс больше обещал, чем давал.

В эти черные годы полиого бесплодия французского кино диктаторно было проявить в фильме известную искренность, показать детские личики, оттенить живые черты повседневной жизни, чтобы тот или иной фильм уже провозгласили шедевром. По большей части это было далеко от истины. И все же здесь надо отметить неровный, но в то же время волнующий фильм Дювилье «Рыжик» (по Жюлю Ренару), затем очаровательный и проникновенный «Прют» Жана Бенуа Леви и Марии Эшштейн — один из лучших фильмов того периода — и, наконец, «Молодость» Жоржа Лаккомба — прекрасную драму, оригинальную и правдивую, несмотря на пессимизм ее сценария. Этот пессимизм, но уже без положительных качеств, мы находим и в «Улице без имени» Пьера Шеняля\*\*. Иное мы видим в творчестве Жана Виго, где даже самый черный пессимизм приобретает совсем другой оттенок.

В последние годы французского «авангардизма» фильм Виго «По поводу Ниццы» казался произведением огромной разрушительной силы. Сегодня его эстетизм и наивная сексуальная символика отдельных кадров и монтажных сопоставлений кажутся нам уже старомодными. Однако во Франции этот фильм был первым документальным социальным фильмом, явившимся не только протоколом, но и жестокой сатирой. Мы видим здесь и самодовольных бездельников рапуть, крупных и мелких, некашисих под лучами солнца, и экстравагантные моды, и безумство карнавальных шествий, и наряду с этим лохмотья и ищету обитателей трущоб старой Ниццы.

В фильме «Ночь за поведение» Виго предается воспоминаниям о своем тяжелом детстве. В двенадцать лет, в бытность свою воспитанником одного мрачного пансиона, он был печальным маленьким мальчиком. Отец его, анархист-пораженец Альмерейда, был задушен полицией Клемансо

\* «Ночь на перекрестке», экранизация детективного романа Стивенсона, которая осталась незаконченной из-за отсутствия средств, была совершенно невыразительна; «Шотар и компания» — жалкий водевиль; «Мадам Бовари» провалилась, но, пожалуй, заслуженно.

\*\* Пьер Шеналь с переменным успехом продолжал работать во Франции до 1940 г.: «Митякинки Эльсиноры», «Последний поворот», «Алиби» и др. Его самый знаменитый фильм «Преступление и наказание» сделан под прямым влиянием немецкого экспрессионизма.

в тюремной камере. Именно трагическим детством Виго и объясняется то, почему такой горечью пронизан его «Ноль за поведение». Сюжет этого фильма почти в точности воспроизводит песенку школьников: «Все книги в огонь, учителя — туда же». Весь фильм — анархистский призыв к школьникам сокрушить власть взрослых; но еще в большей степени — это воплощение грез гонимого судьбой ребенка, его обманутых надежд. Необычны, но весьма поэтичны показанные здесь сцены восстания школьников в дортуаре: летящий пух из подушек, замедленные движения «восставших», одетых в белые ночные рубашки, и др.

Поскольку этот фильм высмеивал учителей и государственную власть, цензура наложила на него свое вето, в результате чего его увидела только немногочисленная публика кино клубов. Поэтому данное произведение, отмеченное влиянием Чаплина и Бюньюеля, уже не могло в свою очередь оказать серьезного влияния на развитие киноискусства.

Сценарий «Атланты» не удовлетворял Виго, хотя он и согласился поставить по нему фильм. Несомненно, его привлекала здесь та социальная среда, которую нарисовал этот надуманный, чисто «литературный» рассказ. В фильме выведена молодая женщина, жена моряка, изливающая от тоски на шаланде в обществе полубезумного старого магроса. Будучи не в силах дольше выносить эту обстановку, она все бросает и уезжает в Париж. Однако в конце концов супруги находят друг друга и примиряются.

Некоторые эпизоды этого фильма несколько натянуты: «номер» клоуна Маргаритиса на народном балу с волычками; представление, которое дает Мишель Симоя в какой-то лачуге сюрреалистского стиля, — с автоматами и отрубленными руками; эпизод с моряком, который, ныряя, видит в воде канала лицо своей пропавшей жены, и т. д. Можно критиковать эти и другие куски картины за их смелость, однако нельзя отрицать, что сделаны они режиссером очень искренне и правдиво.

Еще сильнее волнует нас Виго, когда, отказавшись от литературной моды 1933 г., он правдиво и безыскусственно рисует действительность: свадебное шествие, трогательное и причудливое, по набережной канала; пейзаж заброшенного предместья; жизнь на шаланде; лавку, где продаются фонографы. Здесь Виго показывает себя гениальным поэтом, настоящим Рэмбо киноискусства.

Большие успехи Виго, родившиеся на почве «авангардистского» документализма, заставляют нас горячо жалеть о его преждевременной смерти: он умер в возрасте всего 29 лет. Нет сомнения, что он создал бы прекрасные произведения, превосходящие лучшие работы наиболее выдающихся его современников.

Когда умерал Виго, казалось, что французское кино находится в полном упадке. Количество фильмов, выходящих в стране, сократилось за два года на 30%. Иностранцы, которые обновились было во Франции, покинули ее: Александр Корда уехал в Англию, Фриц Ланг

и Эрнх Поммер — в США. Вместе с ними французское кино утратило и некоторую долю того космополитизма, который Поль Моран окаррикатурил в своем низкопробном памфлете «Сладчайшая Франция», хотя сам он извлек из этого космополитизма большие доходы. На смену французским монополиям и международным компаниям пришли многочисленные мелкие фирмы, не обладавшие должным размахом и элементарной честностью, призрачные «общества», которые гнездились в меблированных комнатах, выдавали «бронзовые» чеки, ставили фильмы, не имея для этого капитала или какого-либо обеспечения; начались банкротства и мошенничества всякого рода.

И все же фактически правление этих аферистов оказалось менее пагубным, чем недавнее владычество в кино тех «живых трупов», которыми стали уже давно гниющие большие компании. Киномотографический рынок снова узнал — хотя и весьма относительно, — что такое конкуренция. В этих условиях дебютанты (Марсель Карне) и отверженные (Жан Ренуар) получили возможность создавать новые произведения. Как говорит д-р Роджер Манвелл \*, «к счастью, банкротство в 1935 г. важнейших кинокомпаний дало возможность независимым постановщикам и режиссерам поставить, хотя и относительно немногочисленные, фильмы, которые легли в основу знаменитой „французской школы“ (ее можно было бы назвать „поэтико-реалистической“).

Открывалась новая эра. Ее начало возвестил Жак Фейдер, возвратившийся на родину.

Этот великий режиссер потерял в Голливуде пять лет, не имея возможности создать ни одного фильма, хотя бы сколько-нибудь поднимающегося над общим уровнем коммерческой продукции («Если бы император это знал», «Зеленый призрак», 1930). После своего возвращения в Старый свет он поставил в начале 1934 г. фильм «Большая игра».

Сценарий Спаака и Фейдера устарел; солдаты иностранного легиона и их любовные похождения и ссоры представляются нам сейчас — как и в то время — только аксессуарами мелодрамы. Но остроумная фабула, построенная на ложном узнавании, позволила дать широкую картину колониальных нравов: быстро, абсент, замасленные карты, жара, москиты, богема, дешевые приключения, одичание. Фильм повествует о неудачниках и деклассированных элементах — о тех, кто скоро стал излюбленными героями французского кино.

«Пансион Мпмоза» был для Фейдера по сравнению с «Большой игрой» значительным шагом вперед. Это прекрасное произведение и сегодня еще сохраняет всю свою свежесть. Фильм показывает нам тот круг людей, которые живут игрой: круше Монте-Карло и парижских игроков-профессионалов. Он рисует нам также сложные чувства современной Фредры (Фрисуазы Розе), которая полюбила своего приемного сына (Поль Бернар). Социальные типы выведены здесь исключительно правдиво и строго, в естественных для них положениях; это относится и к декорации, которая

\* Roger M a n v e l l, Film, Лондон, 1945.

стала поистине действующим лицом драмы: домашний пансион для игроков, большой зал казино, школа круше, подозрительный загородный кабачок. Фильм кончается трагически: деньги, выигранные в рулетку и предназначенные для спасения свихнувшегося юноши, так и не спасли его, не удержали от самоубийства. Однако всякий другой финал — счастливое искупление — был бы условностью. И, кроме пылкой любовной страсти, какие еще черты душевного величия мог придать Фейдер этим своим персонажам? Ведь это почти те же люди, отвратительную алчность и смехотворное ничтожество которых заклеили только что Виго в своих рисунках с натуры в фильме «По поводу Ниццы».

Фейдер предпочел бы драмам завсегдашен пансона «Мимоза» конфликт между рабочими и хозяевами\*. Однако, когда он вносил такие предложения, все двери перед ним закрывались. В конце концов ему пришлось ограничиться просто мелодрамой из жизни незначительных людей. Можно ли удивляться, что Фейдер после этого уже не расставался с чувством легкой грусти, хотя и не впал в пессимизм.

Эти два фильма сделали Жака Фейдера главой новой французской школы, которая начиная с 1935 г. объединила Жана Ренуара, Марселя Карне, Жюльена-Нашолеона Дювилье. В творчестве мастеров этой школы, которую можно назвать «реалистической», или, точнее, «натуралистической», легко заметить влияние не только фейдеровского «Кренкебили» или его же «Терезы Ракен», но и некоторые традиции Зекка, Фейада и Деллюка, а также некоторое родство с Рене Клером и Жаном Виго. Кроме того, французский натурализм обязан кое-чем и театральному драматургу, которого так поносили тогда деятели кино, — Марселю Паньолью.

Этот преуспевающий драматург видел в говорящем кино средство «консервировать театр», сделав его, таким образом, доступным для самой широкой аудитории. Покинув тонущий корабль «Парамаунта», Паньоль применил эту свою теорию в организации пьес («Мариус» и «Фанни»). Но, так как он проявил здесь демонстративное пренебрежение к технике кино, кинокритика ветретила эти работы очень неодобрительно. Автора упрекали больше, чем приглашенных им режиссеров: Александра Корда — за «Мариуса», Марка Аллегрэ — за «Фанни». Последний, человек с прекрасным вкусом (хотя и не всегда сильный в своем мастерстве), заколчил в это время свою «Мадемюазель Нитуш» — произведение изящное и очаровательное.

Материальный успех этих фильмов позволил Паньолью стать продюсером. Отказавшись вскоре от «консервирования» репертуарных пьес (Эмиль Ожье, Эжен Лабиш), он поставил самостоятельно несколько фильмов по своим собственным, написанным специально для экрана текстам. Если его «Цезарь» и был посредственным произведением, зато «Мерлюс» отличался живостью интонаций, а «Жюфруа» был уже не обычным живописным и грубоватым крестьянским фаблю, а правдивой зарисовкой деревенских нравов. Наконец, «Аджелла» (1934) была одним из лучших фран-

\* Заключительная строка из книги Фейдера и Розе «Cinéma notre Métier» («Skina», 1944).

цузских фильмов со времени появления звукового кино. Правда, Паньоль преизрядно специфичен кино, но это щедро искупалось хорошо написанным диалогом, перипетиями общего тона, правдивостью декораций (чаще всего натуральных), человечностью характеров и превосходной игрой замечательных актеров — Дельмона, Оран Демази и особенно Фернандела, прекрасного комика, которого французские режиссеры часто превращали в балаганного гаера.

«Анжела» возбудила большие надежды, которые Паньоль, к сожалению, оправдал лишь в очень небольшой степени. Он выпускал наспех одно за другим посредственные произведения, и только некоторые его фильмы заслуживают большего внимания. «Возрождение» (1937), экранизация романа Жана Жюно, как и «Жофруа» и «Анжела», представляет собой, в сущности, иравоучительную проповедь, несколько затянутую и плохо сыгранную, — призыв «возвратиться к земле». Фильм «Жена булочника», сделанный весьма сочно, не поднимался над уровнем буффонады, несмотря на прекрасную игру Жюля Ремю, хотя и имел значительный успех в США.

Объясняется это не только тем, что Паньоль не желал пользоваться «языком кино»; гораздо важнее было то обстоятельство, что он не хотел расстаться со своими вечными историями о преступной женщине или девишке-матери, со своими марсельскими лавочниками и богатыми крестьянами Прованса. Поэтому без особой натяжки можно было в 1940 г. сделать «моралью» одного из фильмов этой серии — «Дочь землекопа» — речь маршала Петана, в которой он умолял немцев о перемирии. И ту же речь можно было потом, в 1945 г., когда этот фильм успешно демонстрировался в Нью-Йорке, заменить обращением генерала де Голля к французам.

При всех своих недостатках и ограниченности Паньоль сумел показать, что для того, чтобы достичь «международного класса», надо прежде всего быть народным художником. Триумф его фильмов, хороших и посредственных, за границей являл разительный контраст на фоне систематических провалов больших космополитических постановок того времени: франко-австрийского фильма «Приключения короля Пизолы» русского эмигранта А. Грановского; франко-английского фильма «Битва», поставленного Фаркашем с Аннеллой и Шарлем Бойе, и даже прекрасного франко-английского фильма «Дон-Кихот» Хабста.

На средства Паньоля Жан Ренуар выпустил фильм «Тони», в постановке которого он пользовался такой свободой, какой ему никогда не предоставляли другие продюсеры. Сюжет фильма банален и зауряден: преступление на романтической почве, судебная полудошбка, которая приводит к убийству рабочего-иммигранта его противником-крестьянином. Сценарий был построен на факте, заимствованном из судебной хроники и обогащенном показаниями очевидцев. Это позволило Ренуару развернуть картины жизни рабочих, что почти игнорировалось до того американскими и французскими кинематографистами, и подойти к одной из самых жгучих проблем — проблеме рабочих-иммигрантов. Применив к тщательно

отображению им материалу как чисто случайные методы Паньоля, так и глубоко продуманные методы советского кино, Ренуар нашел сдержанный и простой тон. Нашел то, чего ему не хватало в предыдущих его опытах — в «Нана» и «Суке». Так, «Тони» стал одним из тех редких произведений французского кинонатурализма, которые отмечены печатью подлинного реализма. Факт уголовой хроники — здесь только повод, а не главное содержание; главное — картина жизни общества, правдивая и совершенная по своей пластичности. Это было навеяно, по-видимому, Ренуаром-отцом.

«Тони» имел только посредственный коммерческий успех. Тем не менее это ключевой фильм, знаменовавший и для автора и для всего французского кино серьезный поворот. Его влияние еще и сегодня сказывается в итальянских фильмах. «Тони» и «Пансион Мимоза» открывают период возрождения французского кино; наступило то, чего так тщетно ждал пятнадцать лет назад Луи Деллюк.

1935 год ознаменовался появлением не только этих двух фильмов. Страна, которая в период просперити как бы одеревенела, а затем в период кризиса и вовсе обесчелела, вдруг встрепенулась под ударами февральских событий 1934 г. Она воспрянула духом, сипотилась. Большое народное движение увлекло за собой значительные слои интеллигенции, и новый ключ надежды (враги презрительно называли эти клики «лозунгами») раздался за оградой звукоизолированных студий.

«Преступление г-на Ланжа» Жака Ренуара и «Славная компания» Дювиэля явились отголосками этих лет (1935—1936), победоносных и оптимистических. Французское кино заговорило наконец о современности. В фильме «Преступление г-на Ланжа» (поставленном по сценарию Превера и Ренуара), где перед нами проходят картины парижского предместья, жизни прачечной и маленькой типографии и выступают образы нищего литератора, консьержа и консьержки, показывается, как негодный предприниматель выжимает последние соки из записавших от него людей. Они объединяются, организуют кооператив и одерживают победу. Преступление здесь — только символ; главное — единение и борьба. Некоторые технические несовершенства фильма искупаются чарующей нежностью общего тона, веселым характером фильма, его пылом и большим юмором.

После этого фильма Ренуар хотел поставить фильм «Славная компания» по новому сценарию Шарля Спаака. Однако Дювиэль перекупил этот сюжет и поставил на его основе один из своих лучших фильмов.

Жюльен Дювиэль начал свою карьеру в 1919 г. «ковбойским» фильмом, снятым в департаменте Коррез, — «Гасельдама, или Цена крови». За ним последовала целая серия коммерческих постановок — экранизация романов Абри Бордо, представлявших собой плохие мелодрамы.

И только звуковое кино дало Дювиэлю то, чего ему не хватало в немом. Его «Рыжик» по Жюлю Ренару имел большой успех, как и другие его фильмы того времени: грубоватый, но мастерски поставленный «Давид Гольдер», ловко сделанные детективные романы «Пять проклятых джентльменов» и «Голова человека», банальная «Мария Шандлен», напыщенная «Голгофа». Выше всех этих фильмов стоит «Знамя» — произведение на-

стоящего класса. Автор сценария Шарль Спаак нашел в романе Пьера Мак Орлана любезных ему легионеров, которые уже создали успех его предыдущему сценарию «Большая игра». Действие происходит в Испанском Марокко при генерале Франко в среде наемных солдат-легионеров. Постановлен этот фильм искусно и горячо, особенно в сценах военных схваток и сражений, которые здесь значительно интереснее, чем сентиментальные эпизоды.

В фильме «Славная компания» несколько безработных на деньги, выигранные ими в лотерею, создают кооперативное предприятие — кабачок в одном из парижских предместий. Они почти достигают успеха. Но тут вдруг приходит жандарм, человек, сам по себе добродушный, который, однако, должен выполнить приказ о высылке одного из этих людей — иностранца, преследуемого его правительством. За этим следуют другие события, и все предприятие распадается.

Подобно Ренуару, Дювивье показал в этом фильме рабочих, для исполнения ролей которых он нашел актеров, сумевших дать яркие образы этих персонажей: Поль Эмо, Жан Габен, Шарль Ванель. Но развязка фильма — крушение предприятия — несколько двусмысленна. Можно заключить из нее, что или рабочие неспособны создать свое счастье и благополучие в рамках данного общества, или, наоборот, не общество, а сама судьба обрекает на неудачу любую, даже самую добросовестную попытку действовать коллективно. Весьма трудно сделать здесь определенный вывод, тем более что Дювивье дал эту развязку — крушение кооперативного предприятия — лишь в вариантах, показанных изысканной публике Елисейских полей; для пародных же кинозалов он показал другую, оптимистическую версию: последние члены кооператива (Габен и Ванель), вместо того чтобы уничтожить друг друга из-за какой-то потаскухи (Вивиян Романс), как это было в первой версии, выгоняют ее и становятся уважаемыми и преуспевающими коммерсантами.

Несмотря на эту двусмысленность, «Славная компания» была более пародной по своему стилю, отличной от проповедей Кинга Видора, который в своем фильме «Хлеб наш насущный» также выводил безработных. У американского режиссера попыткам безработных организовать коллективное предприятие препятствовала природа, тогда как во французском фильме причиной провала этих попыток являлись существующие социальные порядки.

В «Славной компании» мы находим несколько превосходных сцен: горожане, которые восхищаются залитыми солнцем перелесками там, где будет стоять их кабачок; друзья, разместившиеся на черепицах крыши, чтобы помешать урагану сорвать ее; далее, сцена, когда безработные приходят в ярость, оставшись без электричества; горький диалог двух безработных перед афишей, гласящей: «Занимайтесь зимним спортом, запасайтесь здоровьем!» Фильм «Славная компания», как и «Преступление г-на Ланжа», выступал в защиту прав человека. В связи с этим любопытно отметить, что и глиняный истукан из «Голема», поставленного Дювивье в Праге, был не просто машиной, восставшей против создавшего ее мастера

(как в старых фильмах Пауля Вогенера), а некоей силой, содействовавшей освобождению угнетенного народа.

Жан Ренуар в своем творчестве был гораздо более последователен, чем Дювивье, показывая картину современной Франции в определенном плане (хотя, может быть, и несколько предвзятом) — в стиле, довольно близком к «Ругош-Маккарам» Золя.

Фильм «На дне» (1936), поставленный Ренуаром после фильма «Жизнь принадлежит нам» (агитационного предвыборного фильма коммунистической партии), стоит несколько в стороне от генеральной темы творчества Ренуара и представляет собой малозначительное произведение.

Несравненно более крупным произведением Ренуара был фильм «Великая иллюзия». Автор сценария этого фильма Шарль Спаак, брат известного бельгийского государственного деятеля, уже до этого участвовал в создании почти всех наиболее значительных французских довоенных фильмов, оказав большое влияние на развитие натурализма в кино. В сценарии фильма «Великая иллюзия» Спаак использовал личные воспоминания Ренуара, который в 1916—1918 гг. был военнопленным и содержался в немецком лагере для офицеров.

«Великая иллюзия» повествует о тех иллюзиях, которые питали в начале войны многие ее участники, верившие, что эта война будет последней и что дух боевого товарищества сохранит свою силу и в мирное время, несмотря на существующие социальные противоречия.

Также говорит фильм Ренуара и о растущем в ходе национальных конфликтов взаимопонимании людей одного и того же класса: маркиз де Буальдьё (артист Пьер Френе) ближе к юнкеру фон Рауффенштайну (Эрих фон Штрогейм), чем к простому машинисту Маршалю (Жан Габен). И, наоборот, несмотря на языковые барьеры, Маршалль, человек из народа, легче находит общий язык с немецкой крестьянкой (Дита Парло), чем его компаньон по бегству из лагеря, банкир (Далио). Когда этот фильм вышел в новой редакции на экраны в 1946 г., его пацифизм, заставивший вспомнить о «Содружестве» Пабста, казался подлинной (хотя и невольной) «великой иллюзией» — иллюзией возможного братства с немцами. Однако фильм этот был далек от проповеди франко-германского «сотрудничества», и Геббельс несколько не ошибся, запретив демонстрировать его на экранах Третьей империи, Италии, а затем и оккупированной Франции.

В этом фильме Ренуар возвращается к строгому, скупому, почти документальному стилю своего «Тони», сохраняя, однако, в полной мере свою пластичность. Ренуар очень заботится о форме, но всегда подчиняет ее содержанию. Желая показать своих героев в естественных для них условиях, он часто прибегает к натурным съемкам; равным образом во всех своих картинах — от «Мадам Бовари» до «Правил игры» — он пользуется обычно такими объективами, которые полностью «исчерпывают» всю глубину пространства и рисуют задний план с такой же отчетливостью, как и передний. Подобное возвращение к старой технике, незастуженно осмеянной в то время, открывало перед Ренуаром большие возмож-

ности, которые он и использовал широко в «Человеке-звере» по Золя задолго до «Гражданина Кейпа» Орсона Уэллеса.

Но Жан Ренуар беспокоился не столько о резкости заднего плана, сколько о социальной достоверности своих героев. И поэтому, когда мы говорим о французской школе до 1940 г., нам хочется анализировать в первую очередь не технические приемы, а содержание и тему фильмов. Именно содержание и отличало работы мастеров французской школы от фильмов немецкой старой школы и принесло французской школе международное признание. «Великая иллюзия» рисовала очень правдиво машиниста, банкира, аристократа и в особенности немецкого юнкера, который может расчувствоваться при виде сломанного цветка герани и вместе с тем с бесстрашной жестокостью убить выстрелом из револьвера чересчур насмешливого, как ему кажется, парня, играющего на дудочке. Этот особый интерес к социальной характеристике был навеян в какой-то мере советскими фильмами. Но здесь сказывалось также и влияние некоторых старых вещей Штрогейма и не столь прямо — литературного натурализма и живописного импрессионизма.

Импрессионистские мотивы громче всего звучали в «Загородной прогулке». Эта горькая и лаконичная идиллия, снятая в 1937 г. по рассказу Мопассана, была показана только в 1945 г. Ренуар приостановил работу над «Загородной прогулкой», чтобы перейти к другому очень смелому своему замыслу — к «Марсельезе».

Этот фильм критиковали чаще всего из соображений политических, а не художественных. Он не был в полной мере удачей Ренуара, несмотря на содержащиеся в нем превосходные эпизоды: Версальский дворец; гвардейцы, беззвучно марширующие по толстым коврам в великолепных королевских покоях; необычный Людовик XVI, умный, даже цезный, пока он не выступает в роли монарха; эмигранты Кобленца, зарисованные с почти штрогеймовской «жестокостью»; «маки», в которых скрываются марсельцы; заседание революционного клуба; выступление вязальщиц кружев, пивнов и патетическое, и, наконец, взятие Тюильрийского дворца — картина большого стиля.

Слабой в фильме была его композиция. Изложение короля (10 августа) должно было бы быть в этой картине только эпизодом; кульминационным же пунктом фильма — битва под Вальми, когда народ победил армию интервентов и эмигрантов; отсюда название фильма — «Марсельеза». Однако эта битва не стала апофеозом картины; все свелось к нескольким человеческим фигурам, которые двигались куда-то в тумане.

И все же французская школа совершила весьма знаменательную эволюцию. Война в Испании встревожила многие умы; люди переходили от больших надежд к полному скептицизму, душевной усталости. Мрачная безнадежность пронизывает большинство французских картин после 1937 г. Но не эти настроения, а горечь другого рода чувствуется в последнем французском довоенном фильме Фейдера «Героическая кермесса».

Сюжет этого фильма был заимствован Фейдером и Барнаром Зиммером из рассказа Шарля Снаака, который был написан в 1929 г., т. е. в об-

становке, отличной от наступившей теперь новой, предвоенной ситуации\*. Больше всего привлекала Фейдера возможность развернуть здесь высокие образцы пластического искусства старых фламандских мастеров — Брейгеля, Морданса, Франца Гальса и др. В основу сценария был положен грубоватый фарс из времен испанской оккупации Фландрий. Приход небольшого испанского отряда до смерти перекугал добрых буржуа, они опасаются страшных зверств и прячутся кто куда. Иначе действуют женщины: они легко избегают опасностей, приняв участие в кутежах с оккупантами, причем brave военные оказываются довольно посредственными партнерами женщины в этой игре.

В Париже и Берлине фильм не вызвал никаких инцидентов. Но во Фландрии националисты организовали бурные манифестации протеста; фильм, поставленный фирмой «Тобис», объявили «германской пропагандой», что, конечно, вовсе не входило в намерения Фейдера; его пацифистские настроения не имели ничего общего с коллаборационизмом, в котором пятью годами позже его обвиняли фламандские противники его «Героической комедии». Геббельс в 1939 г. запретил этот фильм. Запрет оставался в силе для Германии и всей оккупированной Европы до конца войны.

«Героическая комедия» была в первую очередь и главным образом ярким дивертисментом. Удивительные декорации Лазара Меерсона, прекрасные фотографии Гарри Стредлинга, богатые костюмы Бенда, отличная игра Франсуазы Розе, Алерм, Луи Жуве — вот что составляло главную прелесть этого фильма. Фейдер обновил в нем жанр исторического фильма. И хотя этот новый образец и вызвал всюду восхищение, однако мало кто решался подражать ему: во Франции для этого не хватало средств, в Америке — настоящей художественной традиции.

После этого триумфа Фейдер уехал в Англию (куда его сманил Александр Корда), где поставил довольно-таки жалкий фильм «Рыцарь без лян». Следующий за ним фильм Фейдера «Люди путешествия» (выпущенный в Мюнхене) представлял собой уже замечательную картину из дряхлой жизни; ее портили только неудачное распределение ролей и слишком мелодраматический сценарий. Когда наметилась победа французской школы, Фейдер остался за бортом; его легкую грусть некоторые из его учеников, к нашему прискорбию, претворили в безнадежный и примитивный пессимизм.

В этот же ряд можно поставить и некоторые другие фильмы: «Пепе ле Моко», «Бальная записная книжка», «Конец дня» — лучшие из фильмов Дювилье, а также «Женни», «Набережная туманов», «Северный отель» и «День начинается» — блестящие дебюты Марселя Карне. Влияние Фейдера сочетается в этих фильмах с влияниями немецкой камерной драмы и экспрессионизма, Мурнау, Штернберга. В большой степени французский пессимизм восходит также к американским образцам.

---

\* В письмах о театре А. В. Луначарского упоминается пьеса Шарль Вильдрака «Армия в городе». Содержание этой пьесы, написанной накануне первой мировой войны, полностью совпадает с содержанием «Героической комедии». — *Прим. ред.*



86. Кадр из фильма «Аллилуйя» Видора (1929).

87. Кадр из фильма «Тюрьма» Джорджа Хелла (1933)





106. Кадр из фильма «Тони» Ренуара (1935).

Эрих Штрогейм и Жан Габен в фильме «Великая иллюзия» Ренуара (1937).



Так, «Пепе ле Моко», самое живое и сильное из произведений Дювивье, точно повторяет некоторые приемы знаменитого «Лица со шрамом» Говарда Хоукса. Пепе, французский гангстер, — родной брат того героя, которого у Хоукса воплощал Муни. Жесты и гримасы его сообщников — точная копия аналогичных действий статистов в «Лице со шрамом». Однако прямое заимствование некоторых американских приемов все же не помешало Дювивье сохранить известную оригинальность. Он обивляет сюжет и образы героев, когда переносит их из нью-йоркского дна в живописную обстановку пригорода Алжира — Казбы. Сходство обих героев здесь скорее кажущееся, чем реальное.

В фильме «Лицо со шрамом» герой, весело палящий из своего пистолета куда попало, — сила победоносная, дикая. Пепе же с самого начала — побежденный человек, но побежденный не полицией, которая выслеживает Пепе в его последнем убежище, в Казбе; он побежден внутренне, своей тоской по парижским мостовым, своей беспадеской любовью, хандрой и скукой, подлостью самой жизни — словом, побежден роком.

В финале рок отделяет его решеткой от того символического парохода, который должен был увезти его «куда-то» вместе с его возлюбленной. В продолжение двух десятилетий мотив бегства, отъезда пронизывал значительную часть всей французской литературы и многие фильмы, так, Мариус в одноименном фильме Паццоля разрешает свою личную драму отъездом; это была вульгаризация традиции, идущей еще от Артура Рембо. Но Пепе уже не может уехать; он кончает самоубийством.

Фильм «Бальная записная книжка» (1937), пмевший еще больший коммерческий успех, чем «Пепе ле Моко», состоял из ряда повелл. У одной вдовы сохранилась ее старая записная книжка с именами тех семи-восьми ее знакомых, которые некогда, двадцать лет назад, добивались ее взаимности. По этой книжке она разыскивает всех бывших претендентов на ее руку и делает им смотр. Оказывается, что все они неудачники, что все уже забыли о своем прежнем чувства и идеалах своей юности. Один стал врачом-шарлатаном (Пьер Блашар), другой — ласкорулым мелким буржуа; прочие: кто — парикмахерским подмастерьем (Фернандель), кто — мошенником (Луи Жуве), кто — профессиональным альфонистом (Пьер-Ришар Вильм). Религия, пожалуй, могла бы дать некоторое удовлетворение, если бы рассуждения монаха (Гарри Баур) основывались на его убеждении и были более убедительными. В этом очень неровном фильме самые неудачные куски — те, в которых герои говорят об «идеале», самые удачные — те, героем которых является человек, безнадежно оступившийся (Пьер Блашар).

«Герой дня» (1936), «Призрачная повозка» (1939), «Большой вальс» (1938) — богато поставленный в Голливуде фильм-дипертисмент — не знаменовали собой ничего значительного в творчестве Дювивье. И только «Конец дня» представлял собой нечто оригинальное. В сценарии Спаака и Дювивье спасительные «отъезды» стали уже невозможными; смерть или полное физическое крушение на каждом шагу подстерегали героев этого фильма — престарелых актеров, выброшенных за борт. Несчаст-

ше старики, как зачумленные, мечутся из стороны в сторону. Немая, мрачная тревога пронизывает весь этот фильм, превосходный в некоторых эпизодах.

Серия фильмов Марселя Карне по диалогам, написанным, за одним исключением, Жаком Превером, отличалась от фильмов Дювилье некоторыми существенными идеологическими нюансами.

Карне, бывший ранее киножурналистом, документалистом и ассистентом у Рене Клера и Фейдера, дебютировал в 1936 г. как режиссер в фильме «Женни». Франсуаза Розе играла здесь мать — соперницу собственной дочери, современную Федру, близко напоминавшую героиню «Пансиона Мимоза». Эта мрачная натуралистическая мелодрама с очень условной интригой обладала известной ценностью лишь благодаря высокому качеству диалогов, правдивой передаче образов и таланту молодого режиссера. Также выступала Розе как главная героиня и в следующем фильме Карне «Забавная драма». Этот фильм, полный «холодной фантазии», был поставлен старательно и изобретательно; однако назойливое стремление постановщика к «поэтизации» убивало в нем смех. Вслед за этим полупровалом последовал триумф — «Набережная туманов» (1938).

Сценарий «Набережной туманов», написанный Превером, представлял собой очень вольную обработку романа Пьера Мак-Орлана. Действие романа, относящегося к 1910 г., происходит в Монмартре, в кабачке «Проворный кролик», между апашами и уличными художниками; но Превер перенес действие в наши дни, в большой океанский порт Гавр, как воздаяние должного фильму Штернберга «Доки Нью-Йорка», который во многом его вдохновлял. Героями «Набережной туманов» были дезертир, владелец кабака, девица на грани «падения» и содержатель балагана. И все они вели разговоры в стиле монмартрской богемы, или, точнее, в стиле интеллигентов из Сен-Жермен де Пре.

Дезертир — человек, случайно ставший преступником, — приезжает в Гавр, чтобы бежать отсюда за пределы Франции. Но в Гавре он познает любовь. Тут какие-то негодяи нарушают его идиллию. Герой фильма убивает одного из них, но падает под пулями другого, так и не вступив на палубу символического корабля, который должен был увести его «куда-то».

Герои Дювилье были жертвами рока или, реже, его орудием. В «Набережной туманов» Карне и Превер все же различают добро и зло. Добрые люди становятся преступниками чисто случайно, в результате возбуждения или страсти. Злые — в отличие от американских гангстеров, их прообразов, — наделены всеми пороками, прежде всего трусостью, илутством, алчностью. В жизни негодяи всегда одерживают верх; поражение — удел порядочных людей. В «Набережной туманов» судьба принимала иногда человеческий образ: болтливый художник или особенно тот «хромой», который как будто только для того и показывается в картине, чтобы вести героя к любви или к смерти.

Блестящий и поэтический диалог Превера, музыка Мориса Жюбера, декорации Траунера, замечательная игра актерской четы Жан Габен — Мишель Морган, а также Мишеля Симона и Пьера Брассера сделали «На-

бережную туманов» одной из вершин французского кино. Такого же успеха Карне пытался добиться и в «Северном отеле», но это не удалось ему из-за неудачного распределения ролей и еще более из-за отсутствия в фильме живого диалога, который мы находим у Превьера и который не мог возместить дешевый и бульварный диалог Анри Жансона. Впрочем, некоторые сцены этого фильма отмечены той грустной поэтичностью предместий Парижа, которую так хорошо умеет передать Карне.

«День начинается» (1939) превосходит «Набережную туманов» с первых же кадров, как бы уточняя то, что было в ней лишь намечено. Герой фильма (Жан Габен) совершил преступление, и его преследует полиция. Он не уйдет от своей судьбы. Окруженный в какой-то комнатухе, он может «убождать» только в свои воспоминания. Только смерть осветит его бунт против несправедливостей человеческой жизни. Самоубийство затравленного бунтовщика заставляет вспомнить о «Подполье» Штернберга, и не только Штернберга; Карне и Превьер вообще возвращаются здесь к камерной драме. Комнатуха, в которой скрывается герой, полна символических аксессуаров: здесь и вертел, и плюшевый медведь, и следы пудры на стене. Звон и шум раздаются при роковом пробуждении героя, говоря о близкой развязке и с мрачным юмором возвещая мертвецу о «рождении нового дня». Наконец, слепой, который приходит сюда как бы прямо из фильма «Осведомитель»; он пробирается ощупью по лестнице в тот момент, когда, по ходу действия, возмущение, охватившее героя, толкает его на преступление.

Как и «Набережная туманов», но еще в большей степени, этот фильм пытается обойтись без традиционных «злодеев», раскрывая подлинные виновников преступлений. Совершенно опустившийся представитель «богемы» (его играет Жюль Берри) — прямой виновник всех бед, которые обрушиваются на честного рабочего-металлиста (Жан Габен). Но этот пролетарий мыслит и разговаривает, как завсегдатай какого-нибудь литературного кафе. «Ты как маленькое деревцо», — говорит он любимой девушке. И затем: «Послушай, все люди спят. Кажется, что весь мир мертв. Как было бы хорошо, если бы весь мир действительно умер и мы остались только вдвоем, только одни, любя друг друга» (цитируем по памяти). Присутствие людей все портит и разрушает настоящую любовь. Когда «люди», т. е. его товарищи по работе, обращаются к этому рабочему, ставшему преступником и преследуемому полицией, и, называя его славным малым, утешают, говоря, что все еще, возможно, уладится, он отталкивает их в припадке ярости, почти бешенства. Сам он уже все понял и намерен покончить с собой.

Даже в тех случаях, когда предвоенное французское кино пыталось как-то определить социальное положение своих героев, они, если и не зачислялись прямо в «уголовники», относились им и к категории «деклассированных»; эта тенденция нашла свое отражение и в других фильмах. В фильме «Сердцеед» (1937) Габен играл роль солдата, славного парня, которого очень любили женщины; но стоило солдату снять военный мундир, как он сразу же утратил собственное достоинство и опустился.

В другом фильме Жака Грэмийона — «Странный г. Виктор» (1938) — прекрасно сыгранный Жюлем Режо грязный человек, содержатель балагана, — близкий родственник лавочника-гангстера из «Набережной туманов».

Кристиан-Жак, в течение долгого времени ставивший посредственные коммерческие фильмы, выступил в сотрудничестве с Пьером Верн и Жаком Превером с интересным фильмом «Боглепы из Сент-Ажиля». В этом фильме перед нами выступает особый, феерический мир детей, замкнутых в пределах интерната, отрешенных от всего остального мира. Однако социальная действительность здесь почти не показана (в противоположность, например, «Приюту Бенуа-Леви»).

Есть, правда, в этом фильме некий маниак, над которым все смеются, потому что он по каждому случаю повторяет: «Будет война!» Из фильма мы узнаем, что действие его происходит летом 1914 г. Вскоре действительно разразилась война. Как и воспитанники интерната, отрешенные от общества и жившие в мире фантастической мечты, — по милости детективного сюжета, наполовину реального, наполовину фантастического, — французское кино того времени пыталось забыть о военной угрозе и иногда о ней не говорило. Это продолжалось и тогда, когда уже прозвучали тревожные сигналы (в первую очередь Мюнхен) и частичные мобилизации прервали обычный ход работы в киностудиях. Однако ощущение неизбежности войны и темные предчувствия тех бедствий, которые она несла с собой, были все же настолько сильны, что нашли свое отражение в глубоком пессимизме лучших французских фильмов.

Весьма характерна в этом отношении обработка для кино Жаком Ренуаром романа Эмиля Золя «Человек-зверь». Фильм с исключительной достоверностью рисует жизнь французских рабочих-железнодорожников. Начало фильма — поездка из Парижа в Гавр, как она раскрывается из кабины паровозного машиниста, — могло бы войти в любой документальный фильм. Однако в идеологическом решении фильма Ренуар далеко не во всем следует Золя. У Золя его герой, Лантье, идет на преступление в результате дурной наследственности (алкоголизм) — наследственности, столь же неминуемой и грозной, как рок античных трагедий. И хотя Ренуар отбросил эти псевдонаучные объяснения, его фильм не стал от этого менее мрачным по тону. Таким образом, Габен-Лантье приблизился к известной степени как к Габену-Пепе и к Габену-дезертиру из «Набережной туманов», так и к Габену из фильма «День начинается», т. е. к тем героям, которых довела до преступления подлость самой жизни.

«Правила игры» были венцом творчества Ренуара, как и всего французского предвоенного киноискусства. Это была высшая точка, но, так как фильм провалился, он стал одновременно и концом.

«Мы попытаемся создать «веселую» драму; это мечта всей моей жизни», — заявил Жан Ренуар, когда приступил к работе над этим фильмом на другой день после Мюнхена. Ренуар был одновременно и сценаристом, и автором диалогов, и режиссером, и продюсером, и даже актером в «Правилах игры». В своей основе это была комедия Альфреда Мюссе «Капризы

Марианны», но Ренуар перенес ее действие в современность, в среду сегодняшней крупной буржуазии.

Некая дама, которой надоел ее супруг, не решается его оставить и тем более не может решиться остановить свой выбор на том или ином из претендентов. «Правила игры» — это ложь, закон «снета»; если нарушить этот закон, наступит катастрофа. Закон «света» запрещал также смешивать различные касты общества. Комедия и драма возникали из самого присутствия здесь, в космополитическом обществе бездельников и крупных буржуа, одного представителя богемы, Октава (его играл сам Ренуар), одного браконьера (Каретт) и одного детчика-асца (Ролан Тутен). Для того чтобы все вошло в норму, пришлось в финале всех их истребить.

«Правила игры» — это также изображение страстей, которые властвуют в равной мере над всеми людьми. В сцене, где муж и любовник после драки оправляют свои смокингги, муж говорит: «Когда я читал, мой дорогой, о том, как каменщик испанец убил из ревности поляка горняка, я думал, что такие вещи уже невозможны в нашем мире. И что же! Они возможны, мой друг, они возможны!»

Родство с фильмом «Топи» здесь очевидно: в обоих этих фильмах изображение страстей и интрига не играют такой роли, как характеристика социальной среды. Это не мешает, однако, «Правилам игры» быть «хорошо сделанной комедией», своего рода «фильмом с погоней». Но в «утопичной» болтовне героев то и дело сквозит сатира; эпиграф из Бомарше открывает нам, что имел в виду постановщик: накануне роковой войны он пытался создать что-то вроде «Ненитыбы Фигаро» из фильма, где изображение конторы деловых людей занимает столько же места, как и картина светских салонов, где слуги поучают своих хозяев, дают им советы и в конце концов по недосмотру их убивают.

Поставить «веселую» драму было уже труднее. И Ренуар не справился с этим. Некоторые комические эпизоды шли в ритме погоня, в то время как сцена охоты в болотах Солони носила документальный по своему стилю характер, была жестокой и трагической. Режиссер не сумел слить воедино эти различные элементы и в перипетиях финала плавно перейти от болтовни к трагедии.

Обращают на себя внимание и драматургическая бессвязность этого вообще очень ровного фильма, а также неудачное распределение ролей и неровность актерского исполнения. Это проявляется и в диалогизме, который дается в сцене праздника: крупные буржуа в тирольских костюмах поют будапештский гимн; автоматы трактирного оркестриона отбивают революционными выстрелами ритм грядущей битвы; злоеца пляска мертвецов.

Фильм Ренуара «Правила игры», поставленный в дни «странного мира», предвещал грядущие трагифарсы «странной войны»\*. Аудитория встретила этот фильм свистом и улюлюканьем, и его очень скоро сняли с

\* «Странная война» (Drôle de guerre) во Франции — период с сентября 1939 г. до наступления немцев на Францию. — *Прим. ред.*

экрана. Уже через несколько недель началась война, и фильм был запрещен военной цензурой как «деморализующий».

«Странная война» почти совсем прервала производство фильмов, которое уже с дней Мюнхена сильно сократилось (75 фильмов в 1939 г. вместо 125 фильмов в среднем в предшествующие годы). Американская компания дала возможность Дювивье поставить фильм «Такой отец и его сын»; по мысли Дювивье, он должен был стать для Франции новой «Кавалькадой» — эпопеей одной семьи, которая в период с 1870 до 1940 г. пережила три войны. Однако в этом посредственном и неубедительном фильме, как и в «Бальной записной книжке», ни один эпизод не получил интересного завершения. Когда же снимали последнюю сцену этого фильма, военный крах уже привел немецкие армии к воротам Парижа; фильм увезли в Америку, где и демонстрировали его в годы оккупации Франции под названием «Бессмертная Франция».

Дювивье обосновался в Голливуде. Вскоре к нему присоединились Жан Ренуар, Рене Клер и три крупнейших французских киноактера — Шарль Бойе, Жан Габен и Мишель Морган. Фейдер во время войны жил в Швейцарии. Можно было полагать, что французское кино погибнет или, в лучшем случае, замрет на долгие годы после того, как оно лишилось своих самых замечательных мастеров.

Но фильм, поставленный в студии, — это не единственный вид киноискусства. Во Франции и в ряде других больших стран с развитым кинопроизводством уже получили широкое распространение, особенно в период между двумя войнами, два своеобразных киножанра — документальные фильмы и мультипликация.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ И МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ  
(1895—1939)

**Н**ачало документального фильма относится еще ко временам Люмьера, когда его операторы значительно увеличили метраж снимаемой ими хроники. Об этом свидетельствует, например, фильм, снятый в 1897 г. одним неизвестным оператором в Сомиюре. Этот фильм, посвященный ярмарке в «Кадр нуар», имел длину 600 метров.

Англичане, узрев ту выгоду, какую можно было извлечь из военных фильмов, создали целую серию документальных фильмов, посвященную армии и флоту (Уильям Пол, Алфред Уэст, Сесиль Хепуорт и др.). Англии мы обязаны также появлением первых научных фильмов и, кроме того, созданием особого вида кино, чему способствовали опыты Жюль Марс, микросъемки Роберта Л. Уоткинса (1897) и серия фильмов «Хирургические операции доктора Доуэна» (1899). Но первыми добившимися признания и успеха и открывшими новую область кино были зоологические фильмы профессора Мартина Дункана и снятый им микрофильм «Незримый мир» (1903).

Прокатчик этих фильмов Урбан был вместе с тем и инициатором съемки своеобразного кишорепортажа о путешествиях. Эти фильмы снимали: Райдер Нобл — на Балканах, Ормесон Смит — на Ближнем Востоке, Розенталь — в Кападе и в осажденном Порт-Артуре (1902—1905). Кроме того, Ормесон Смит был одним из первых, снявших фильм об альпинизме (1902). Позднее Ралей для съемки фильма «От Капштадта до Каира» (1907) пересек Африку от юга к северу, а Франсуа Мессийс на средства английской компании совершил кругосветное путешествие. Некоторые документальные фильмы, посвященные производству («История грифель», «Жизнь шахтеров» и т. д.), побудили английских кинематографистов начиная с 1903 г. к созданию «кусков подлинной жизни».

До первой мировой войны англичане сохраняли за собой первенство в этой области. Они были авторами первого большого документального фильма «Экспедиция Скотта на Южный полюс» (или «Вечное молчание»,

1912). Эта научная антарктическая экспедиция на Южный полюс, предпринятая в 1910 г., закончилась трагически. Вскоре после того, как ею было установлено, что экспедиция Амундсена достигла полюса, погибли начальник экспедиции капитан Скотт, а также несколько его сотрудников. Один из оставшихся в живых членов экспедиции, оператор Поупинг, привез фильм, снятый сеной невероятных трудностей. Этот документальный фильм был настоящим открытием: его превосходные кадры воздействовали на зрителей, заставляя их жить суровой повседневной жизнью участников экспедиции, поднимая их энергию на борьбу с враждебной природой. Такое же воздействие на зрителя оказали и фильмы об экспедиции Шекльтона. Успех этих полярных фильмов послужил основой для съемки картины «Нанук с севера» (1922) Роберта Дж. Флаерти.

Американец ирландского происхождения Роберт Флаерти принадлежит к числу выдающихся кинематографистов. Вначале он был охотником, исследователем, разведчиком недр на севере Канады. Хотя его первый экспедиционный фильм, снятый в 1914 г., и был случайно уничтожен, все же эта попытка пробудила у Флаерти вкус к кинематографу. Уговорив французского торговца мехами Ревильона заказать ему рекламный фильм, Флаерти пятнадцать месяцев работал над ним в районе Гудзона залива (1920—1921).

Нанук — так звали эскимоса, о повседневной жизни которого рассказывает Флаерти в своей картине. Флаерти не ограничился здесь только съемкой живописных пейзажей и фольклора примитивной жизни: одежды, танцев и церемоний; он заставил кинокамеру принять участие в трапезах, охоте, рыбной ловле, в строительстве «иглу» — словом, во всей жизни Нанука и его семьи. Неизвестный экзотический человек стал подлинным героем эпопеи. Для того чтобы воспроизвести жизнь таким образом, Флаерти должен был разработать настоящий сценарий и просить Нанука с его женой Нилой и детьми стать добровольными актерами. Этот новый метод съемки документальных фильмов, напоминавший наивную «мисценированную хронику» Патэ и Мельеса, противопоставлялся в то же время «кивоглазу» Дзиги Вертова — «микроскопу и телескопу времени», присутствия которого не должен замечать снимаемый человек.

После своего первого фильма Флаерти стал своего рода Жан-Жаком Руссо кинематографа. Его Нанук был добрый дикарь, которого несколько не улучшила и не испортила «цивилизация». Не соприкасаясь с цивилизацией — будь это хотя бы скупщики мехов фирмы Ревильона, — Нанук не имел других пратов, кроме враждебной природы. И хотя он казался несколько утопичным, он был реальным, живым человеком.

Флаерти был талантливым оператором: свои способности к монтажу он раскрыл в процессе работы над снятым материалом, метраж которого в десять раз превышал окончательный метраж фильма. Успех фильма был так велик, что во многих странах мороженое, которое продавалось во время антракта в кинотеатрах, получило название «нанук», или «эскимос».

«Парамаунт» пригласил Флаерти провести два года на благословенных островах Тихого океана для съемки фильма «Мои южных морей». Суровая полярная жизнь эскимосов «Нанука» смешалась в этой картине веселой, гармоничной картиной быта племени маори, живущего среди роскошной тропической природы, которая обеспечивает ему без особого труда нежное блаженство. Сбор кокосовых орехов, крабы на капустных пальмах, народные празднества, религиозные пляски, приготовление пищи на раскаленных камнях были основными эпизодами фильма, но наиболее захватывающим зрелищем была демонстрация жестокого процесса татуировки. Американская публика находила, что в фильме не хватает «укулеле» и любовной интриги. Коммерческий успех фильма был средним.

Вслед за этим фильмом Флаерти принял участие в постановке фильма «Белые тени южных морей» по роману О'Брайена, право на экранизацию которого было приобретено MGM. Сохранив для этого фильма прежнее название романа, Флаерти написал к нему оригинальный сценарий. Фильм «Мои южных морей» рисует нам картину идиллического благополучия добрых дикарей, живущих вне культуры и цивилизации; фильм «Белые тени южных морей» пытается показать, как «белая цивилизация» эксплуатирует и уничтожает туземцев — искателей жемчуга.

После этого фильма Флаерти работал в течение целого года совместно с режиссером Ван-Дайком; но затем из-за своих расхождений с продюсером он вынужден был отказаться от продолжения работы над фильмом. «Белые тени южных морей» были одним из первых озвученных фильмов, демонстрировавшихся в странах Европы. В фильме есть волнующие, даже потрясающие эпизоды, несмотря на некоторую вульгарность сценария и сомнительного качества игру белых актеров.

Впоследствии создатели коммерческих фильмов стали злоупотреблять фотогенной маорийской быта. В этом духе Ван-Дайк поставил весьма посредственную картину «Язычник». Однако благодаря сотрудничеству с Флаерти Ван-Дайк приобрел известность, и ему позднее была поручена постановка нового варианта «Нанука». Это был занимательный фильм «Эскимос», в котором режиссер заставил туземцев говорить на их родном языке. Сценарий «Эскимоса» рассказывал о повседневной жизни туземцев.

Затем Флаерти в соавторстве с Мурнау попытался закончить последнюю часть своей маорийской трилогии «Табу» (1931). Оригинальный сценарий этого фильма был написан самим Флаерти, однако во время съемок, длившихся подтора года, он был радикально переработан. Сюжет сценария — борьба туземцев с кастовыми предрассудками и суевериями. Юноша разлучен с невестой, объявленной «табу». Он гибнет, стараясь снова с ней соединиться. В конце фильма жених плывет к кораблю, который увозит его любимую; он хватается за канат, но жрец обрезает канат — и пловец тонет. Это одно из самых сильных мест картины.

Еще до окончания работы над картиной «Табу» Флаерти покинул Мурнау, предоставив ему самостоятельно заканчивать фильм. Трудно было бы установить здесь, кто из них — Мурнау или Флаерти — был подлинным создателем «Табу», если бы Флаерти сам не признал приоритет

Мурнау, поскольку вся картина была в основном игровой, а не документальной.

После «Табу» Флаерти, нарушив свое соглашение о съемке фильма в СССР, где у него насчитывалось много поклонников, отправился в Англию, куда его, как признанного мастера кино, пригласили Джон Грпсон и документалисты.

Однако, как ни велико было значение Флаерти в деле развития кинематографии, документальное кино в целом (1914—1939) было создано не только его руками. В США мы обнаруживаем несколько интересных начинаний\*, которые, впрочем, не позволяют говорить тут о какой-то школе. Здесь, кроме фильмов Флаерти, нужно отметить большой успех фильма «Трава» (1925), для осуществления постановки которого два молодых кинематографиста — Меризи Купер и Эрнест Шедсак — несколько месяцев подряд пролегли среди кочевников, пройдя сотни километров вместе с племенем бактари, обитавшим на юго-западе Ирана. Тысячи мужчин, женщины и детей пересекали дикие и бесплодные районы в поисках пастбищ для огромных стад. Переправа людей и животных через горный поток с помощью надутых воздухом пузырей и козих шкур и переход через обледневшие горные перевалы представляют собой подлинно эпическое повествование.

Следующим фильмом Купера и Шедсака был «Чанг» (1927) — повесть о сиаемских джунглях. Этот фильм включает много прекрасных эпизодов, в том числе эпизод разрушения деревни стадом слонов. Однако постановщики пошли здесь на компромисс, введя в фильм элементы романтической интриги и дешевой живописности. Идя этим путем, они скатились постепенно (если не считать «Ренгоу», снятого ими на Суматре) к полному отказу от объективности документальных фильмов, к съемке трюковых павильонных лент. Их «Король Конг» (1933) — это история гигантской гориллы, которая терроризировала Нью-Йорк, забиралась на небоскребы и т. п. Этот ребяческий и шутовской фильм стал подлинной датой в истории комбинированных съемок: здесь впервые был применен метод транспарантной съемки\*\*. Впоследствии Купер и Шедсак примкнули к худшим итальянским традициям в фильме «Последние дни Помпеи» (1935).

После введения говорящего кино Голливуд почти совсем прекратил производство полнометражных документальных фильмов, сведя этот жанр к короткометражным дополнениям к программе сеанса, в большинстве случаев низкопробным\*\*\*. После отъезда Флаерти документальная школа в Голливуде вообще перестала существовать.

\* В первую очередь здесь следует упомянуть Мартина Джонсона (1884—1937), первый документальный фильм которого, «Каннибалы южных морей», относится к 1912 г. Наиболее известны следующие фильмы Джонсона: «Охотники за черепами с Маликулы», «На краю цивилизации», «Охота на диких зверей в Африке», «Конгорилла», «Сямба», «Бабуна» и «Борнео». — *Прим. ред.*

\*\* Сущность этого метода объяснена в книге А. Птушко и Н. Ренкова, Комбинированные и трюковые киносъемки, 1941, стр. 77—114. — *Прим. ред.*

\*\*\* Речь идет о сериях короткометражных фильмов: «Ковер-самолет Мувитона», «Путешествия Джемса Фитцатрика» и др. — *Прим. ред.*

Советское кино с первых же дней своего существования придавало большое значение документальным и научным фильмам, почему советской школе следовало бы посвятить отдельную главу. Здесь мы отметим лишь полнометражные документальные фильмы советского производства, оказавшие наибольшее влияние за границей: «Шанхайский документ» Влихова и Степанова (1928) — весьма яркая социальная картина насилия, шницеты и эксплуатации китайских детей на производстве; «Турксиб» Турима и Арона (1929) — лирическая эпопея строительства железной дороги в Центральной Азии; «Земля жаждет» Райзмана (1931) — фильм, в котором режиссер, не отказываясь от формальных проблем, как это сделали создатели «Турксиба», показал поэзию победного превращения засушливых земель в плодородные; «Одиссея «Челюскина» Посельского (1934) и «Папаницы» Троицкого (1937) — прекрасные полярные фильмы, сделанные в манере «Экспедиции Скотта», и, наконец, захватывающий репортаж о войне в Испании (1937) и Китае (1938) Романа Кармен, одного из лучших операторов современности, и несколько хороших фильмов, снятых до 1940 г. на «Праздниках молодости» (лучший из них — фильм Михаила Калатозова).

В Германии культурфильмы получили большое распространение. Производству их содействовала УФА, которой, например, была выпущена картина «Путь к силе и красоте» (1925) Вильгельма Прагера и д-ра Николааса Кауфмана — полнометражный фильм, посвященный различным видам спорта и «культуре его тела». Многие эпизоды его были инсценированы в «античном» стиле. Этот фильм, несколько напыщенный, хотя и реалистический, вызвал немало подражаний. Также возросло в Германии и производство «горных» фильмов (о которых мы уже говорили в другом месте\*): документальные фильмы д-ра Арнольда Франка об альпинизме «Чудеса лыжи» и «Лисья охота в Энгадине» (1923—1925). Захват Гитлером власти задержал рост документальных фильмов; они выродились в чисто пропагандистские агитки. Интересных научных фильмов в Третьей империи было выпущено мало.

Что касается французских полнометражных документальных фильмов, то они в большинстве своем снимались в колониях. Такова, например, известная серия фильмов, снятых на средства фирмы «Ситроен»: «Прыжок по Сахаре на автогусеницах» Поля Костельно (1923), «Черный рейс» Леона Пуарье (1926) и «Желтый рейс» Андре Соважа и Леона Пуарье. Два последних фильма интересны и хорошо сняты, хотя в целом они не выходят за уровень дорожных заметок и дешевой экзотики.

Близкими к этому жанру являются интересные документальные этнографические фильмы, поставленные в Африке и Южной Америке маркизом де Вапрен и бароном Гурго. К числу их принадлежит, в частности, поставленный в Конго фильм «Путешествие в Конго» (1928), в создании которого большая роль принадлежала Марку Аллегре.

\* Этнографические фильмы снимали в Германии Ганс Шойбургк, Лола Кройдберг, Пауль Либерева, Сиси Гедди, фирма «Карл Гагенбек» и др. — *Прим. ред.*

После «Черного рейса» Леон Суарье снял на Малагаскаре фильм «Кали», в котором частично были заняты и туземцы. Однако картина эта не может быть отнесена к числу удачных.

Как мы уже говорили, после 1927 г. во Франции почти все «авангардисты» переключились на съемку документальных фильмов. Однако им не хватало теоретика или хотя бы такого энтузиаста, как Джон Грирсон, чтобы создать подлинную школу, появление которой предвещали фильм «Зона» Лакомба \* и первые фильмы Карно, Рувье, Бюсюся и Грэмийона и др.

Тем не менее «Авангард» обогатил научный фильм, дав прекрасного специалиста в этой области — Жана Пенлеве. Пенлеве, в прошлом врач, сумел поднять микрокинематографию до уровня подлинного искусства, причем эстетические качества его фильмов несколько не снижали их познавательного и научного интереса. Пенлеве создал многочисленные и крайне разнообразные по содержанию короткометражные картины: «Осьминог», «Дафини», «Волчьи ягоды», «Морские ежи», «Яйца колюшки» (1926—1927). Путем применения макросъемки и магневых вспышек он раскрыл перед зрителем особый, поэтический мир, напоминающий абстрактные рисунки художника Василия Кандинского. Позднее в картинах «Крабы и креветки» (1930), «Рак-отшельник» (1930) и особенно «Морской козек» (1932) он отказался от применения магниевого освещения, которым часто формалистически злоупотреблял в своих первых фильмах. Это были картины жизни морского дна, полные волнующей, захватывающей поэзии. Что касается фильмов «Путешествие на небо» и «Четвертое измерение» (1938), то Пенлеве допустил в них вульгаризацию науки путем применения различных хитроумных технических трюков.

Фильм Пенлеве «Французские решения вопроса» (1939) представляет собой сильно волнующую и в то же время безыскусственную картину из жизни французской интеллигенции. Здесь в обычной обстановке появляются перед нами Лавжевец, Поль Перан, Поль Валери, Луи Льюмьер, князь де Брабли, Фредерик Жолио-Кюри и др.

Кроме Пенлеве, весьма выдающимся документалистом из числа вышедших из «Авангарда» был Норрис Ивнс. Ивнс, молодой голландец, был членом голландского «авангардистского» киноклуба, так называемого «Фильм лига». Вместе с Н. К. Франкен он поставил фильм «Дождь» (1928)\*\*, представляющий собой ряд чудесных фотографий, прекрасно выполненный монтаж импрессионистских кадров дождя: капли воды, собирающиеся в лужи, отражения и блики на мокрой мостовой, блестящие мокрые зонты. Человек в этом фильме почти не участвовал.

Совершенно отсутствовал человек в фильме «Мост». Этот фильм представляет собой симфонию форм и конструкций, мотивы которой он находил в металлических балках виадука. Сюжет «Моста» близок «Башни»

\* Фильм о предместье Парижа. — *Ирм. ред.*

\*\* Франкен соавторствовал с Ивнсом также в картине «Буран» — весьма известном драматическом фильме с участием случайных актеров.

Рене Клера, но выполнен он с большей силой и выразительностью. Эти два документальных фильма обеспечили Ивенсу широкую мировую известность.

После постановки фильма «Филиппс-радио», в котором лирический документализм переплетается с рекламой, Ивенс поставил картину, посвященную осушению Эюдерзее; заканчивается она призывом поддержать голландское правительство. Первые две части этого фильма показывают нам человека, стремящегося подчинить себе природу: враждебный океан постепенно отступает перед сооруженной плотиной. Благодаря совершенству монтажа и лирическому ритму момент, когда обе части плотины соединяются и кадры кипящих потоков воды смеяются кадрами падающей с экскаватора глины, делает эту картину незабываемой. Далее мы видим, как на отвоеванной у природы земле строятся фермы, разрабатываются поля, зреет хлеб... И вот приближается год, когда Голландия завершает свой мирный созидательный труд. Но тут наступает кризис, достигающий своего апогея: кофе бросают в море, зерно сжигают в паровозных топках. Последняя часть «Эюдерзее» и показывает нам эти картины истребления накопленных богатств, картины тяжелой нужды бастующих — контраста борьбы человека с природой и угнетения человечества. Горячий, воинственный тон последней части повлек за собой запрещение картины цензурой в нескольких странах.

В СССР Норис Ивенс поставил полнометражный документальный фильм «Песня о героях» (1932) о постройке Магнитогорского завода-гиганта; затем в Бельгии в 1935 г. — «Боринаж», фильм, посвященный шахтерам, который был сделан им совместно с бельгийцем Анри Сторком, начавшим свою карьеру в 1930 г. фильмами «Остенде» и «Лов сельдей».

Вместе с одновременно поставленным фильмом Луиса Бюнкеля «Земля без хлеба» «Боринаж» был первым настоящим социальным документальным фильмом, поставленным вне СССР. Техника его была совершенна, что несколько не снижало занимательности фильма. Все было подчинено сюжету: в фильме раскрывались условия жизни бельгийских шахтеров после долгой и тяжелой забастовки. «Боринаж» был менее лиричен, чем «Эюдерзее», но его гуманизм сделал его появление важным событием. Этот фильм был всюду запрещен, кроме кино клубов. Он открыл путь фильму Жана Ренуара «Тони» и способствовал созданию лучших фильмов итальянской и французской школ.

Затем Норис Ивенс поставил очень трогательный и волнующий документальный фильм о гражданской войне в Испании («Испанская земля», 1937) и фильм о войне в Китае («Четыреста миллионов», 1939). Чтобы иметь возможность продолжать и далее свою работу, Ивенсу пришлось покинуть родину.

Во Франции говорящее кино положило конец попыткам «Авангарда» показать социальную правду. И только в Англии после 1930 г. определилась школа, которую назвали «документальной», использовав для этого французский термин, ранее в Англии не употреблявшийся.

Блестящий шотландский критик и очеркист Джон Грирсон начал свою работу в кино в 1929 г., поставив фильм «Рыбачьи суда» о ловле сельдей. Этот документальный фильм, смонтированный в «симфоническом» стиле и сообщивший английскому экрану социальную экзотику, был единственным фильмом, который поставил Грирсон. Эта удача объединила вокруг него нескольких окончивших университет молодых антузиастов. Грирсон стал их продюсером, предварительно обеспечив себе поддержку некоторых министерств (министерства связи, здравоохранения, колоний и т. д.) и магнатов промышленности (газ, авиация, железные дороги, судостроение, импорт чая и т. д.). Помощь со стороны этих министерств дала Грирсону возможность в течение десяти лет ставить документальные картины, в которых, несмотря на их поневоле рекламный характер, продолжались поиски, уже намеченные на континенте «Авангардом» (находившимся тогда в периоде своего упадка).

Вначале в английской документальной школе скрещивались разные передовые тенденции 1930 г.: симфонический монтаж Вальтера Руттмана, различные течения французского «Авангарда», теории Дзиги Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, новые постановки Норриса Ивенса и, наконец, даже уроки Флаерти.

В своих первых выступлениях английская школа видела, особенно в документальных фильмах, возможность блестяще воспроизвести темы и варианты в стиле, близком «Мелодии мира» Руттмана. Кадры, монтаж, фотографии вызывали больший интерес, чем сюжет, который презирали, если в нем не было экзотики или он не открывал новых пластических форм\*.

Появление в Англии Флаерти способствовало развитию школы в более гуманистическом направлении. Его фильм «Промышленная Англия» — панорама различных английских заводов — освободил документалистов, по словам Грирсона, от «тирании импрессионистского метода. Мы перенесли свое внимание с симфонических эффектов на тему фильма и ожидаем больше от непосредственных и добросовестных наблюдений над процессом... чем от оркестровки эстетических их аспектов».

Над съемками «Человека из Арана» (1934) Флаерти работал два года на заброшенном острове близ Западной Ирландии. В этом монументальном фильме создатель «Нанука» придал эстетической форме большее значение, чем в любой другой предшествующей работе. Человек показывается в картине меньше, чем самый остров Аран с его грозным небом, шумом волн, романтикой высоких скал. И эта природа часто заставляет зрителя забывать о роли рыбака и его труда. От фильма веет холодом в результате его слишком строгого построения. Человеческое чувство проявляется лишь в эпизоде, когда юноша с прибрежной скалы закидывает

\* Среди первых документалистов, примкнувших к этому течению (1930—1934), были принципиальный аналитик Артур Эльтон («Голос мира», «Воздушный прибор»), критик-жесток Поль Рота («Контакт»), Стюарт Лейг («Корабль — установщик кабеля») в острый, тонкий и талантливый Вазиль Райт («По горам и водам», «Мельница в Барроудесе», «Груз из Ямайки» и др.).

свои удочки. Но такие моменты редки. Чрезмерно захваленный эстетамп «Авангарда», Флаерти, видимо, подчинился замораживающему влиянию эстетства.

После «Человека из Арана» Флаерти пришлось, вопреки своему желанию, из коммерческих расчетов пожертвовать собой. В Индии он поставил фильм «Мальчик — погонщик слона», который он режиссировал совместно с Золтаном Корда. По своим качествам фильм уступал картине «Белые тещи южных морей». Из совместной работы с Корда трудно выделить кадры, снятые Флаерти. Можно отметить только, что именно Флаерти, хотя он и был принципиальным противником игрового кино и актеров, «открыл» в этом фильме новую кинозвезду — молодого Сабу.

Влияние Альберто Кавальканти, автора фильма «На рейде» (с 1932 г. Кавальканти стал работать в Англии), и влияние Флаерти положили начало «гуманизации» английской документальной школы. Новые веяния четко проявились в двух лучших фильмах Базиля Райта: «Песнь о Цейлоне» (1935; этот фильм заканчивался производственной скупкой) и особенно «Ночная почта» — фильм, созданный Райтом совместно с Генри Уаттом (1936). Это ритмическая жалобная песня о работе разьездных почтальонов, направляющихся в Шотландию. Но в то время, как основным мотивом Кавальканти было гуманистическое отношение к людям, что и проявилось в его фильмах, посвященных маленьким людям Лондона («Питт и Патт») и шахтерам (фильмы о шахтерах, 1936) \*, тенденция к чистой симфонии находила себе убежище в блестяще выполненных цветных мультипликациях («Танец радуги» Лен-Лея, 1937).

Для обозначения тех фильмов, основную задачу которых документалисты видели в утверждении «объективности», они употребили слово «социальный». Однако в большинстве своем эти фильмы были скорее описательными, чем аналитическими. Шедевр английской документальной школы, фильм «Ночная почта», был лирическим гимном труду, вне зависимости от его характера и той обстановки, в которой он протекал. Человеческие жесты, работа машин, декламационный текст, комментирующий эпизоды фильма, убегающие вдаль рельсы, исчезающий в сумерках пейзаж — все это служило созданию мозаичной мозаики звуков и движений. Приспособленческий характер английской документальной школы, обусловленный отчасти системой финансирования этих фильмов, особенно бросался в глаза при постановке. Английские документалисты показали — и в этом была их основная заслуга, — что повседневная жизнь открывает перед нами изумительный, живописный, экзотический мир, гораздо более пленительный, чем мир Голливуда.

Что касается нью-йоркской документальной школы, то она была менее плодотворна, чем лондонская, поскольку американская промышленность не заботилась о ее поддержке. И все же сгруппировавшиеся вокруг

\* Упомянут еще следующие фильмы: Альберта Кавальканти «Мы живем в двух мирах», Эдгара Анстля «Хватит еды», «Жилищная проблема», Доналда Александра «Здоровье нации», Джеффи Тэйлора «Лондонцы».

Поля Стренда постановщик «Фронтис-фильм» значительно превзошли английскую школу как качеством, так и смелостью своих постановок.

Среди фильмов, созданных группой Стренда, следует особенно отметить фильмы: «Манхеттен» Поля Стренда и Чарльза Шилера, «Город» Ряльфа Стойнера, Оскара Серлина и Вилларда Ван-Дайка, а также два прекрасных фильма Пери Лоренца «Река» и «Плуг, который вспахал землю». Темой последнего фильма послужила эрозия почвы, постепенно превратившая центр США в песчаную пустыню. Впоследствии этот сюжет был использован Робертом Флаерти в его картине «Страна», поставленной в Соединенных Штатах в 1939—1941 гг. Фильм был закончен еще во время войны, однако министерство земледелия нашло его слишком пессимистическим и запретило его прокат. Флаерти показывает здесь драматическую картину нищенствующей Америки — картину, патетичность которой несколько напоминает «Землю без хлеба» Луиса Бююсея. Однако Флаерти недостаточно анализирует здесь причины драмы, свидетелем которой он был, хотя его искренность и взволнованность и сделали «Страну» шедевром документального фильма наравне с «Нануком».

В Голливуде около 1935 г. продюсером Луи де Рошмоном была создана новая серия короткометражных документальных фильмов «Ход времени», представлявшая собой дополнение к еженедельному выпуску журнала «Таймс» (собственность семьи Морганов). Эта серия, как и серия короткометражных фильмов фирмы MGM «Проступление» себя не оправдывает, использовала для этой цели специальную хронику и фильмотечный материал, реконструируя, кроме того, в соответствии со старой формулой Мельеса и Экка, действительные события как с участием их подлинных героев, так и с помощью инсценировок с актерами. «Ход времени» шел непосредственно от газетной публицистики и дал прекрасные технические результаты.

До войны было принято говорить, что мультипликация открыла для кино и для искусства в целом еще большие возможности, чем документальные фильмы, поскольку мультипликация не связана непосредственно с отображением действительности, как документальные фильмы.

Плато и Штампер были пророками мультипликации, Эмпль Рейно был ее мессией. Лучшие произведения Рейно — «Вокруг кабины», «Бедный Пьеро» и т. д. — обладают такой выразительностью, человечностью и юмором, каких впоследствии мы не находим ни в одном мультипликационном фильме. Однако подлинное «рождение» мультипликации свершилось в тот момент, когда рисунок сочетался с фотографией. Это стало возможным благодаря открытию одного американца.

В 1907 г. в ателье студии «Вайтаграф» в Нью-Йорке один техник (фамилия его осталась неизвестной) изобрел метод так называемой покадровой съемки, с помощью которого одним поворотом ручки съемочного аппарата можно было последовательно снимать кадр за кадром. Джек Стюарт Блектон использовал этот прием при съемке картины «Заколдо-

важная гостиница», в которой предметы движутся сами по себе, без применения шток или проволоки. Чтобы показать, как ножик сам режет колбасу, его перемещали постепенно в интервалах между съемкой отдельных кадров.

Пользуясь этим методом «американского движения», Блектон смог показать на экране самостоятельно пишущее перо («Магическое перо», 1907) и ряд фигурок в движении («Смешные выражения забавных физиономий», 1907). Тем самым он открыл дорогу мультипликации и так называемым кукольным фильмам (в Центральной Европе они получили название «трюковых»). Единственным различие между этими двумя жанрами заключается в том, что в первом снимаются двухмерные объекты — рисунки, а во втором — трехмерные.

Эмиль Коля в студиях «Гомон» в Париже независимо от Америки открыл секрет «американского движения» (покадровой съемки, еще неизвестной тогда во Франции\*). Эмиль Курте (именуемый Коля) был много лет карикатуристом. Случайно он стал кинорежиссером, специалистом по трюкам («Погода за тыквой», 1907). Коля применил технику покадровой съемки к рисункам. Его первая мультипликация «Фантазмагория» (1908) была построена в основном на превращениях: слон постепенно превращается в танцовщицу, а потом и в разные другие существа. Превращение играло огромную роль в очень многих лентах Коля, в частности в его лучшем произведении «Серия марионеток», где на экране выступали схематические фигурки, остроумные и ирреальные. Сценарии Коля, хотя и несколько наивные, говорят об изобретательности и смелости выдумки их автора, вообще характерных для комических французских фильмов.

Во Франции Коля был единственным специалистом по съемке мультипликаций и по работе с куклами («Маленький Фауст», 1910). В Англии Армстронг выступил со своими силуэтами, очень похожими на китайские тени. В России Владислав Старевич был пионером объемной мультипликации («Стрекоза и муравей», «Прекрасная Люкавида» и т. д.). В США мультипликационную школу возглавил Стюарт Блектон. Когда накануне войны Эмиль Коля приехал в Соединенные Штаты, он увидел на сцене одного мюзик-холла Уиндзора Мак-Кей, показывающего как особый экстраданный номер полную грубую шутку мультипликацию «Джерти Динозавр», которую он рисовал в течение трех лет. С 1910 по 1918 г. Мак-Кей работал над несколькими лентами\*\*.

Развитие американской мультипликации поддерживалось непрерывно растущей модой на так называемые «серийные рисунки» (Comic Strips,

\* В фильме «Театр маленького Гопа» (1905), который, как полагали, был снят по методу покадровой съемки еще до открытия Блектона, снимались в действительности заводные куклы. Но возможно, что испанец Селундо де Шомэ предвосхитил «американское движение», сняв этим способом в 1905 г. (еще до «Вайтаграфа») свой фильм «Электрическая гостиница».

\*\* Наиболее известен из них полнометражный цветной (по способу Уильяма Ван Дорна Келли) мультипликационный фильм Уиндзора Мак-Кей «Потопление Лузитании». — *Прим. ред.*

Funny Pages), публикуемые в воскресных номерах ряда выходящих большими тиражами газет.

Коль перенес на экран проказника Зозора, созданного художником Мак Манусом. Однако эта серия даже отдаленно не имела такого успеха, как серия «Мет и Джефф» Фишера, не сходявшая с экранов кино и со страниц газет в течение многих лет. Большой популярностью в Америке (где у Борта Грина, художника серии «Воспитание папаша», была прекрасная репутация мультипликатора) \* пользовались (1915—1920) также фильмы «Веселый хулиган» Джека Кинга и «Ребята Катценбаммер» Джона Фостера.

Широкое распространение американской мультипликации во время войны вызвало новый подъем французской школы. Эмиль Коль предпринял выпуск серии «Ниселировавшие ноги» (1917) по известным рисункам художника Фортоа. Увлечлись мультипликацией и некоторые рисовальщики-карикатуристы: Бенжамен Рабье («Карамель», 1919), О'Галоп («Вальдшнепка», 1919), Иозеф Эмар, Лортак и др. Лортак вместе с Шевалем основал ежемесячный мультипликационный журнал «Киноутка», который выходил в течение нескольких лет (1920—1923). На создание «Киноутки» были затрачены весьма незначительные средства. Карикатурные силуэты вырезывались из бумаги. Вырождение французской школы в мультипликации совпало с концом немого кино.

Наряду с развитием мультипликации намного возросло и количество выпускаемых кукольных фильмов, чему в значительной степени способствовал обосновавшийся в Париже русский эмигрант Владислав Старевич. Героями его фильмов являлись персонажи, заимствуемые из басен: «Лягушки, прослящие царя», «Городская мышь и полевая мышь», «Песня соловья», «Королева бабочек» и т. д. Но хотя Старевич и вложил много терпения, воображения и изобретательности в создание своих кукол, все же он не сумел в полной мере придать им характерные черты басенных персонажей. Герои и сюжет у Старевича тонут в обилии ненужных деталей.

Почти в то же самое время, когда в СССР началась съемка первой мультипликации Юрия Меркулова «Межпланетное путешествие» (1924), в Германии Лотта Райнгер поставила ряд замечательных силуэтных фильмов («Приключения принца Ахмеда», «Доктор Дулиттл», «Кармен», 1933, «Папагено», 1935) в очаровательном, утонченном и несколько жеманном стиле китайских теней. Однако в Европе подобные работы были лишь единичными: ими занимались всего несколько лиц. Иначе обстояло дело в Америке, где мультипликация достигла уже значительного расцвета. Наиболее оригинальными мастерами в этой области в течение долгого времени являлись братья Макс и Дейв Флейшеры. Их серия «Из чернильницы» сочетала рисунок с игровыми сценами, причем все ленты этой серии были построены на одиотипных сценариях. «Клоун Кокко», нарисован-

\* Большим успехом в США пользовались также мультипликация Джона деу Брея (серия «Полковник Гега Лайбер»), Герта Херда (серия «Бобби Булер») и др. — *Прим. ред.*

пый Флейшерамп, позволяет себе тысячу шуток по адресу своего создателя и других действующих лиц; в наказание за это его топят в той же чернильнице, из которой он вышел. Злос упрямство, страсть к разрушению и некоторая глупость этого персонажа возвещали появление утенка Дональда.

С возникновением говорящего кино Флейшеры отказались от своего «Коко», заменив его другими, более «очеловеченными» персонажами. Сладострастная и чувственная «Бетти Буп» — карикатура на «кинозвезд» — была, пожалуй, их лучшим достижением. Но вскоре карьера Бетти была прервана: администрация «Кодекса морали» и «Легион благопристойности» наложили запрет на эту серию.

Другой персонаж Флейшеров — Пучеглазый морячок — продолжал пользоваться исключительным успехом. Первоначально этот морячок, созданный художником Э. С. Сегар, служил рекламой для шпинатных консервов. Все сценарии фильма, как и сценарии «Коко», были скроены по стандартному шаблону. Пучеглазого морячка преследует бородатый гигант, который стремится овладеть его женой — Олинией Ойл. Когда моряк начинает изнемогать в неравной борьбе с гигантом, он глотает банку шпинатных консервов, после чего становится непобедимым. Новоявленный барон Крак\* уничтожает все и всех. Можно сказать, что Пучеглазый морячок — это нелепое олицетворение героизма в американском стиле.

В то время, когда Флейшеры еще только начинали работать над мультипликацией, Пат Салливан своим фильмом «Кот Феликс» открыл новый путь к ее развитию. Коммерческий успех похождения этого хитроумного, но незадачливого персонажа породил многочисленную плеяду животных-конкурентов: «Бешеный кот» Бена Гаррисона и Минни Гоулд, «Лягушонок Флип» Юба Айверкса, «Кролик Освальд» Уолта Диснея (1926—1928) и, наконец, «Мышонок Микки», созданный предположительно Уолтом Диснеем совместно с Юбом Айверксом.

Уолт Дисней, выходец из германо-ирландской семьи, начал свою деятельность в области мультипликации довольно посредственной серией «Алиса» (1923—1926). Позднее он работал для продюсера Уолтера Ланца над фильмом «Кролик Освальд», который принес ему большой материальный успех, хотя «Кролик Освальд» и был более заурядным и менее выразительным, чем его прототип «Кот Феликс». Серия из 26 фильмов сделала «Кролика Освальда» модным, однако из-за банкротства продюсера на серию был наложен секвестр. В результате Диснею, вопреки желанию, пришлось взяться за «Микки».

Основная причина успеха этого персонажа заключалась в возможности (вскоре после его рождения) использовать здесь музыку и шум. В то время как Флейшеры в своих мультипликациях ограничивались иллюстрацией английских популярных песенок, Дисней стремился к органическому сочетанию изображения и звука, понимая, что без этого не может быть создан новый комический фильм.

\* Барон Крак — сказочный славч. — Прим. ред.

В «Танце скелетов» — первом фильме из задуманной им серии «Глухих симфоний» (1929) — Дисней заставил нарисованных им скелетов плясать под музыку Сен-Санса («Пляска смерти»). И эти мрачные плясуны то рассыпались на глазах у зрителя, то начинали стучать берцовыми костями по грудным клеткам своих партнеров, словно на ксилофоне. В этом фильме Дисней широко использовал аксесуары старого английского и немецкого романтизма: привидения, замки, в которых водятся «нечистая сила», зловещие пещеры, полуночный бой часов — словом, всевозможные эффекты пародийных и непародийных ужасов.

Микки в начале своей экранной карьеры был простодушным, чистосердечным, неуклюжим проказником, оптимистом, доброжелательным и даже храбрым. Соперник Микки — чудовищный хромой кот — карикатура на кота Феликса. Комическое в ранних фильмах серии Микки основывалось чаще на музыкальных трюках: пианино, имитирующее голоса животных, кастрюлька, звенящая, как церковный колокол, кордебалет нарисованных зверюшек, коронья челюсть в роли ксилофона и т. п. Дисней настолько злоупотреблял подобными эффектами, что они в конце концов надоели публике. И только применение цвета несколько оживляло этот выдыхающийся жанр.

С введением «техникolorа» (тогда еще двухцветного) «Глухие симфонии» стали напоминать английские буколические гравюры. Дисней, подобно Флейшеру, начал прибегать к народным песенным и басенным персонажам. В тот момент, когда Рузвельт провозгласил свой «новый порядок», Дисней извлек из старой народной сказки о трех поросятах такую мораль: ленивые становятся жертвами волка, тогда как трудолюбивые спасаются, и это потому, что они строят себе кирпичные дома. Удвлекательный напев: «Нам не страшен серый волк, серый волк!» — звучал в США как вызов, брошенный кризису.

Однако Диснею не всегда в равной степени удавалось создание новых героев — карикатурных изображений животных. Хромой кот не удержался на экране. Карьера трех поросят и большого злого волка ограничилась несколькими фильмами. Корова Кларабелла осталась на выходных ролях, как и курица, чванливая свинопасица, забияка потух, прожорливый страус и надменный тупой сенбернар. Зато Плуток, глухой лакомка, невпопад лающий щенок, долгое время был известен всему миру, тогда как популярность рассудительного простака цев Гуфи не вышла за пределы США. Традиционного Микки, цемного глухого и ребячливого, затмил новый персонаж — утенок Дональд, вспыльчивый крикун, насмешник и неудачник, который злится на преследующие его несчастия, вызванные его собственной недалекостью.

Искусство Диснея достигло своего апогея еще в довоенный период. Его изобретательность, поэтичность, выдумка напоминали прежние находки Мака Сеннета. И это сходство далеко не всегда было случайным. Дисней использовал сотни людей, среди которых у него был собственный отряд «египтян», которые отыскивали комические трюки, рылись в библиотеках и в американской классике. Гибкость мультипликаций

позволяла достигать эффектов, ранее ограниченных возможностями трюковых съемок. В одном из лучших фильмов Диснея «Дональд и Плуто» утенок проглатывает магнит, после чего за ним гонятся самые разнообразные металлические предметы. В этой мультипликации вновь оживает «магический человек» Луи Фейбада, но действует он гораздо острее, сильнее и несравненно веселее.

Дисней и его сотрудники совершенствовали сочетание комических трюков с классической музыкой. Наибольшей удачей в этом направлении был «Концерт», в котором оркестр под управлением Микки исполнил увертюру к «Вильгельму Теллю» Россини. Когда исполнение доходило до музыкальной темы бури, поднимался ураган, но музыканты продолжали играть, хотя их и уносило ветром.

«Глухие симфонии» не были равноценны. Лучшие из них были созданы под влиянием басен и фольклора\*. Что же касается чисто «поэтических» симфоний, как, например, «Старой мельницы», то они сдвинули много внимания уделяли изображению заходящего солнца, осенних листьев, паутины, бриллиантовых капель дождя, крылатых нимф. Лубочные немецкие картинки, наипрочность английских рождественских открыток, предметы роскоши, академическое искусство — всем этим было пронизано творчество Диснея, когда он решил удлинить метраж мультипликаций в фильме «Белоснежка и семь гномов» (1938).

Еще до того, как работа над этим полнометражным фильмом была закончена, расцвет американской мультипликации вызвал соревнование со стороны европейских художников. Значительная роль в этом процессе принадлежала «Авангарду». Мы уже говорили, что опыты Виккинга Эгелингеа привели к созданию геометрических симфоний Оскара Фишцигера, которые он продолжал ставить в США.

Бертольд Бартош поставил во Франции в духе «Авангарда» и по рисункам Франца Мазерелли фильм «Идея» (1934), к которому Артур Овергер написал прекрасную партитуру. Великолепную мультипликацию на тему Мусоргского «Ночь на Лысой горе» поставил и Сергей Алексеев, применивший при этом новую технику\*\*. Наконец, Жан Пендеве, используя пластилиновые фигурки Рене Бертрана, создал (1937) превосходную цветную мультипликацию «Синяя борода» (музыка Мориса Жюбера). Этот фильм значительно лучше, чем фильмы Старевича, вскрывал огромные возможности применения скульптуры объемных кукол в комбинации со световыми эффектами, достичь чего было невозможно на рисунках.

В СССР Евгений Шодно использовал не только звуковые дорожки, записанные обычным методом, но и р и с о в а н и е звуковые дорожки, позволявшие передавать звуки, которые нельзя было извлечь с

\* «Стрикоза п муравей», «Зяц и черепаха», «Кто убил петуха Робина?», «Деревенский кузен» (1934—1936).

\*\* В этом своем фильме Алексеев сумел создать подвижную игру света и тени на рельефных изображениях, сделанных из маленьких черных булавок, которые были размещены близко одна к другой.

помощью известных нам музыкальных инструментов. Так поставили картину «Симфония мира» (1933) Ивостоны (Иванов, Воинов, Сазонов), экспериментировавшие с рисованной музыкой («Прелюдия Рахманинова», 1939). Мультипликация развивалась здесь как ветвь детского кино, в стиле, близком фольклору («Царь Дурандай», 1935). Пугачко поставил прекрасную полнометражную объемную мультипликацию «Новый Гулливер» (1935).

Вышедший в Италии фильм «Христофор Колумб» Минды Инделли был посредственной мультипликацией. В Чехословакии после долгих усилий художник Додаль совместно со своей женой добился положительных результатов, создав поучительный фильм «Приключения Влудибула», комический фильм «Незабываемая Монна Лиза» и несколько абстрактных фильмов. Этими фильмами они открыли путь новой школе.

Однако, несмотря на многочисленные попытки, Европа все еще оставалась в стадии экспериментов в ту эпоху, когда в Америке мультипликация уже была настоящей промышленностью.

Картина «Белоснежка и семь гномов» (1938) явилась апогеем коммерческого успеха Диснея, но в то же время и началом его художественного упадка. Накануне войны его студии, примитивное оборудование которых обошлось ему всего в 280 долларов, превратились в настоящую фабрику с двумя тысячами рабочих, оборудованную новыми сложными машинами, которая должна была производить ежегодно два полнометражных и сорок восемь короткометражных фильмов. Банк Моргана позволил осуществить реализацию «Белоснежки», коммерческий успех которой превзошел все их чаяния: прибыль, полученная на одном только внутреннем рынке, достигла восьми миллионов долларов.

Используя опыт рекламы фильмов с Микки, Дисней так же широко рекламировал и «Белоснежку и семь гномов». Он продавал изображения персонажей этого фильма, выполненные в виде кукол, конфет, настольных часиков, целлулоидных игрушек, открыток, книг, альбомов, картин и т. д. Художественный успех уступил место успеху коммерческому. Фильм лишился единого стиля, став настоящим попури разных стилей и приемов Диснея и его сотрудников. В «Белоснежке» вы найдете и забавных зверюшек из «Глухих симфоний», и ужасающие эффекты «Пляски смерти», и продувную наивность Микки, и фальшиво-буколическую манеру «Старой мельницы». Когда Дисней показывал животных или карикатурных гномов, не стремился подняться выше своего уровня, он был прекрасен. Но его дешевая поэзия и подражание ужасам театра Гран Гиньоль были весьма спорны. Он потерпел полную неудачу при попытке натуралистически воспроизвести свою бесцветную героиню и причудливого, сказочного принца.

«Пиноккио» (1940), фильм, который был показан после «Белоснежки», не имел коммерческого успеха, но, несмотря на некоторую несвязность, он лучший из полнометражных фильмов Диснея в выше, чем первонный по качеству «Думбо» (1941) или вялый и чересчур сентиментальный «Бемби» (1942).

«Фантазия» (1940) была самым претенциозным фильмом Диснея. В лучшем эпизоде фильма, сопровождаемом симфонической музыкой Поля Дюка, появляется Микки в роли ученика чародея. Несчастный мышончок, преследуемый неумолимой метлой, захлебывается в потоках воды, тоскливо борясь со злой судьбой. Микки в роли ученика чародея был олицетворением самого Диснея, который буквально тонул в бесчисленных художественных и технических призмах; совладать с ними был не в состоянии его ограниченный талант.

В «Фантазии» Дисней был непоколебимо серьезен. И если раньше он занимался искусством не размышляя, то после тех комплиментов, которыми его осыпали, он возомнил себя Микельанджело, Бетховеном, Дарвином, Шекспиром, Платоном. Мы видим, как он попирает музыку, подобно тупому, самонадеянному гиппопотаму, на которого наняливают усыпанную блестящими одеждами балерины, чтобы высмеять старый итальянский балет Амилькаро Понкьелли \*.

Но если проявление дурного вкуса в эпизоде «Щелкунчика» по Чайковскому еще как-то компенсируется изобретательностью постановки, то что можно сказать о дуэли дьявола, заимствованного из музея Гревена, с ангелом из «Сал-Сюльпис», в декорациях старой театральной феерии, под музыку «Ночи на Лысой горе» Мусоргского и «Аве Марии» Шуберта? Или о космических претензиях «Весны священной» Игоря Стравинского, где пляшут вулканы и динозавры, или о «Пасторальной симфонии» Бетховена, превращенной Диснеем в балет, в котором убранными помпонами пегасы и кентавры отплясывают на Олимпе, украшенном, как провинциальное казино (1940) \*\*?

Финансовый успех не мог вознаградить за этот музыкальный погром. Ведь не всегда же преступление вознаграждается! Дисней своей посредственностью и экстравагантностью довел мультипликацию до тупика.

Успехи формул Диснея превратили его бывших соперников в его подражателей. Так, Уолтер Ланц, Юб Айверкс, Леон Шлезингер сформировали труппу, подобную труппе Диснея, правда, посредственную и не имеющую собственного лица. Что касается Юза Хармона и Рудольфа Айзинга, то они (еще до того, как расстались) не выполнили своих обещаний, данных в начале работы. И только Текс Эвери накануне вступления США в войну воскресил «егип», используя их для создания мультипликационных причуд и «бессмыслиц».

\* Амилькаро Понкьелли (1834—1886) — итальянский композитор, из произведений которого наиболее известна опера «Джиаконда». — *Прим. ред.*

\*\* Постановка Диснея «Пасторальная симфония» настолько нарушила мое привычное отношение к этой музыке, что в течение долгого времени я боялся, что мне никогда не удастся выбросить из головы образы Диснея и они будут постоянно портить мне удовольствие, получаемое от музыки Бетховена (Э. Л. и Д. Гр. в, Искусство кино, русск. перев., М., 1956).

## Глава XXVI

### НОВЫЙ РАСЦВЕТ СОВЕТСКОГО КИНО

Звуковое кино в СССР возникло позднее, чем в других европейских странах: в СССР хотели, чтобы вся аппаратура была русская и чтобы ни один грош не тратился за границей.

Первым попыткам в этом направлении инженера Тагера предшествовал успех звукового фильма «Певец джаза». Демонстрации работ Тагера совпала с показом достижений инженера Шорина, также работавшего в области звукового кино.

В 1929 г. был озвучен фильм «Бабы рязанские». Кроме того, к озвучению прибегали для появлений в документальных фильмах. Однако производства звуковой аппаратуры в СССР в то время еще не было. Первые полнометражные фильмы были озвучены там лишь в 1931 г. В 1934 г. на 26 тысяч кинотеатров было только 772 звуковых, и этим объясняется, почему в СССР все еще продолжали снимать немые фильмы, например «Шышку» Михаила Ромма — экранизация повести Мопассана.

Этот немой фильм был первым, целиком снятым и отпечатанным на советской пленке. Производство пленки началось в 1925 г. Однако освоение этого производства стоит дорого и требует много времени: достаточно вспомнить, сколько лет понадобилось Цатэ в стране, где фотопромышленность весьма развита, для того, чтобы пустить в ход фабрику в Вецсенно. Поэтому не приходится удивляться, почему до 1931 г. советские фильмы снимались почти исключительно на импортной пленке.

В годы первой пятилетки число кинотеатров в СССР значительно возросло. В 1925 г. функционировало только 2000 кинотеатров, а в 1928 г. эта цифра возросла уже до 9800. В конце пятилетки насчитывалось 29 200 кинопередвижек и стационарных кинотеатров — больше, чем в Соединенных Штатах. К тому же и самый процесс переоборудования кинотеатров проходил в рекордных темпах. Этот огромный рост продолжался и в последующие годы. Сейчас в СССР больше 40 тысяч кинотеатров. Фильм выпускается в прокат тиражом 1000—2000 копий\*.

\* Во Франции 50 копий.

Огромный наплыв публики изменил также и задачи советского киноискусства. До 1925 г. оно служило фактически лишь потребностям городского населения (2000 городских кино и 450 сельских), что допускало некоторую изысканность постановок за счет ясности повествования. Но все изменилось, когда кино стало достоянием десятков миллионов людей: профессора Московского университета и рабочего Донбасса, азербайджанского колхозника и таджикского кочевника, который, может быть, вообще в первый раз видел кино. Поэтому ради лучшего понимания фильма пришлось пожертвовать некоторыми формальными изысками.

Простота языка и простота средств выражения также были необходимы для того, чтобы с помощью кино излагать новые сложные задачи конструктивного периода. Замысловатый язык «Потемкина» искупался в известной мере относительной простотой сценария. Однако в сложном повествовании, что мы видим, например, в фильме «Октябрь», уточненность языка делала малопонятными даже те события, которые всем были хорошо известны. Чтобы быть понятными зрителю, советские постановщики старались выражаться как можно проще.

Бедности техники советских фильмов часто противопоставляли чрезмерную уточненность некоторых французских и американских фильмов. Однако это кажущееся пренебрежение к поискам формы отнюдь не означало упадка искусства. Обратимся к примерам из русской литературы: разве Толстой менее велик оттого, что его стиль понятен всем?

В советских фильмах простота формы сочеталась с богатством содержания; идеалом советских постановщиков стал социалистический реализм. По словам Пудовкина, этот метод работы, который глубоко соединяет искусство с реальностью, с окружающей жизнью (а это главное), заставляет нас принимать непосредственное участие в работе всей страны.

В то время, когда царство немого кино приходило к концу, Пудовкина и Эйзенштейна в СССР не было: первый снимался в Германии в фильме «Живой труп», второй находился в Америке. По возвращении в СССР Пудовкин попытался применить в кино теорию звукового «контрапункта» в фильме «Простой случай» (1931). На экране — женщина на вокзале, провожающая мужа. Она бонтем, что поезд уйдет. Слышны свисток и пыление локомотива, слышно, как покатились вагоны, но тем не менее на экране поезд еще не двигается. Контрапункт должен был показать боязнь женщины — ощущение, но не реальное явление. Из этого примера, который мы заимствовали из книги современного автора Рудольфа Аригента, становится очевидным, насколько наивны были уточненные замыслы Пудовкина: они не были поняты публикой. После этой неудачи фильм Пудовкина (звуковой, но не говорящий) демонстрировался уже как ценой.

«Дезертир» — история немецкого рабочего — был частично снят в Гамбурге. Кадры первых немых фильмов Пудовкина хорошо запомнились зрителями; однако зрителю, видевшему «Дезертира» даже несколько раз, трудно было вспомнить не только эпизоды картины, но и ее сюжет.

У героя «Дезертира» не было четкой психологической ясности «Матери» или «Потомка Чингисхана». Пудовкин монтировал в этом фильме звук независимо от изображения. Результаты были плачевны: в конечном счете «Дезертир» провалился, после чего Пудовкин посвятил себя педагогической работе с молодыми режиссерами в Государственном институте кинематографии и в течение долгого времени отказывался от режиссуры.

Эйзенштейн также потерпел неудачу, притом еще более драматическую. Оставив в 1928 г. на несколько лет СССР, он некоторое время жил во Франции вместе со своими сотрудниками Александровым и Тиссе. Там Александров поставил под наблюдением Эйзенштейна фильм «Сентиментальный роман» — небольшой киноэпюд, в котором изображение служило как бы комментарием к песне, упрощенный вариант звукового контрапункта. После этого все трое отправились в Голливуд. Однако ни один из предложенных Эйзенштейном Голливуду проектов — «Война миров» по Уэллсу, «Золото» по Сэндлару, «Черный Наполеон» из жизни Гуссена Лувртура с участием Поля Робсона, «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера — не был осуществлен.

Это вынужденное бездействие надоело Эйзенштейну, и он отправился снимать в Мексику на средства, которыми снабдили его писатель Энтон Спиклер и его друзья. В Мексике он провел несколько месяцев, снял 50 тысяч метров пленки и отправил ее в Голливуд. Нетерпеливые вкладчики требовали от Эйзенштейна, чтобы он скорее приступал к монтажу того огромного запаса негативов, который уже находился на складе. Однако американская полиция запретила советскому режиссеру въезд в США. Тогда один из заказчиков Эйзенштейна, Соль Лессер, работавший когда-то вместе с Джеки Куганом и затем над серией «Тарзан», ухитрился сам сделать коммерческий фильм «Буря над Мексикой», в который вошел целый ряд прекрасных кадров Эйзенштейна; однако в целом эта картина имела очень мало общего со сценарием и монтажом, предусмотренными Эйзенштейном.

Большое количество негативов Эйзенштейна осталось неиспользованным. Впоследствии из них было смонтировано несколько документальных фильмов: «Время под солнцем» Мари Сптон, «Мрачная ярмарка» и «Эйзенштейн в Мексике»; некоторые же кадры вошли в картину «Да здравствует Вилья!» Джека Конвея\*.

Фильм, который мечтал поставить Эйзенштейн, «Да здравствует Мексика!» — большое произведение, но не законченное; нам удалось увидеть только его искаженные фрагменты. Но и эти «обломки» позволяют предполагать, что этот фильм с эстетической точки зрения мог бы стать вершиной работ Эйзенштейна. Исключительная фотогеничность и совершенство работы оператора Тиссе явились редчайшим образом кинематографической лирики. Можно сказать, что в этом фильме заботы о пласти-

\* После второй мировой войны остатки негативов были проданы фирме, выпускающей короткометражки. Эта фирма использовала кадры Эйзенштейна для коммерческих фильмов.

ческих композиционных решениях одержали верх над «документальностью», свойственной «Потемкину». Правда, в нем можно было бы широко использовать метафоры, старинные адтекские памятники и народные поверья и обычаи; однако трудно судить о фильме, поскольку мы знаем его только по фото в альбомах.

После своих мексиканских приключений Эйзенштейн пернудел в Москву, где и приступил к постановке фильма «Бежин луг». Начинал он его дважды, но так и не довел до конца. Произведение это было его неудачей как с эстетической, так и с идеологической стороны. Подобно Пудовкину (совместно с которым Эйзенштейн руководил подготовкой режиссером во ВГИКе), этот признанный мастер цемого кино, казалось, заколебался, вступив на путь звукового кино.

Дзига Вертов пережил кризис другого рода. Лирические документальные фильмы, к которым его привела теория «киноглаза», стали для него своего рода зримой музыкой; к ней он приспособлял симфонические комментарии и монтаж звуковых шумов. В документальных фильмах несовпадение кадра и слова и сейчас еще является почти правилом. К числу таких фильмов можно отнести и довольно хаотический фильм Вертова «Энтузиазм» (1931).

Но после него Вертов поставил уже шедевр — «Три песни о Ленине» (1934). Для этого фильма он разыскал все фильмы, в которых был запечатлен образ покойного государственного деятеля, и с большим искусством показал его во второй своей песне. Третья песня, посвященная строительству социализма, пропикнута глубоким лирическим чувством. Первая часть, построенная на песенном фольклоре Центральной Азии, — самая удачная: она с большой силой и чувством ритма показывает нам освобожденный от колониального гнета народ, уточняя вместе с тем основную тему фильма — переход «от прошлого к будущему, от рабства к свободе».

Теории «киноглаза», которой придерживался Вертов в ряде своих постановок, проявилась и говорящем кино в еще большей степени, чем в немом. Выступая в защиту так называемого «объективизма», эта теория, в сущности, поддерживала стремление к «чистой форме», а не к изображению самого человека. Вертов не пошел по правильному пути и присоединился к «музыкальности» Вальтера Рутмана. После выхода «Колыбельной» (1937) стало совершенно очевидно, что в своем развитии Вертов намного отстал от масштабов развития советского кино. В результате он перестал снимать.

Довженко тоже потерпел неудачу со своим «Ниваном» (1932). Желая быть «простым и ясным», он почти полностью отказался от сюжета, в результате чего его фильм стал лишь альбомом прекрасных фотографий украинского неба и полей.

Но вот в кино пришли новые люди, которых ранее затмевала «слава четырех». Их рвение привело советское кино к его «золотому веку». Первой, самой ослепительной удачей была «Путевка в жизнь».

Постановщик этого фильма — Николай Экк, бывший театральный деятель. Ему еще не было 30 лет. Он вышел из кинотехникума, где предпо-

давали Кулешов, Эйзенштейн и Пудовкин. Его фильм затрагивал очень острую проблему, порожденную годами гражданской войны: толпы покинутых детей, беспризорных, стали сущими бандитами и разбойниками; они насчитывались сотнями тысяч. Это зло было искоренено новыми педагогическими методами «исправления», основанными на содружестве с детьми. К тому времени, когда был снят фильм, беспризорных осталось всего несколько тысяч. В сущности, это была историческая тема.

Для заграничной эти педагогические методы были новостью, что отчасти способствовало успеху там фильма. Текст фильма немногословен, но ясен и сделан с большим вкусом. Сценарий писался по подобранным заранее анкетам. Несколько месяцев Николай ЭКК прожил со своими сотрудниками в воспитательном учреждении, откуда были взяты главные актеры — беспризорные дети. Введение, почти документальный обзор жизни беспризорных, снималось на улицах Москвы при исвольном участии случайных прохожих. В дальнейшем в фильме дети были доверены молодому воспитателю, роль которого прекрасно играл актер Николай Баталов. Вожак воровских паек пытается помешать перевоспитанию, организуя с этой целью кабак; но их выдают бывшие беспризорные. Дети работают над постройкой нового железнодорожного пути. И хотя в день открытия этого пути привозит труп жертвы этих вредителей, в фильме счастливый конец — перевоспитание завершено.

После «Путевки в жизнь» лучшими из первых советских говорящих фильмов были: «Одна» Козинцева и Трауберга, «Златые горы» Юткевича, «Встречный» Юткевича и Эрмлера, «Охрана» Барнета.

Козинцев и Трауберг основали ФЭКС («Фабрику эксцентрического актера»). Их первый опыт «Похождения Октябрины» был веселым политическим шаржем. Затем они переключились на исторические фильмы: «Шинель» (1926) — почти экспрессионистская инсценировка по Гоголю, «СВД», или «Союз великого дела», — романтический фильм, сделанный на материале восстания декабристов. В некоторых местах этот фильм напоминал «Фантомаса» и старинные датские фильмы.

Фильм «Новый Вавилон», действие которого происходит в эпоху Парижской Коммуны, во многом отражал влияние Эйзенштейна. Богатство монтажа, красота, ритм и прекрасные кадры создали этому фильму большую известность. Однако запутанность повествования, неправдоподобность, увлечение эстетизмом помешали «Новому Вавилону» стать в один ряд с первоклассными фильмами.

Фильм «Одна» снимался сначала как немой, но затем он был озвучен прекрасной музыкой Шостаковича. Постановщики повзрослели и частично отошли от «эксцентризма», обращая большее внимание на сюжет. Сюжет тоже был «человечен».

«Одна» — это история молодой учительницы-лениградки. Ее послали в Азию, на Алтай. Не сразу поняла она сущность классово-войсковой борьбы и чуть было не погибла, защищая бедняков. Фильм был снят в психологических традициях Пудовкина — без неоправданных эффектов и фанфар, которыми в последнее время так злоупотребляли Вертов и Эйзенштейн.

«Златые горы» Юткевича, одного из создателей ФЭКС, характерны своей гуманностью. Лейтмотивом является прекрасная песня Шостаковича. В картине показаны последние годы паризама. Серый, бессознательный крестьянин приезжает в город. Он становится штрейкбрехером и, только постепенно осознав смысл и значение солидарности, присоединяется к бастующим. Это любимая тема Пудовкина — тема «осознания». Сценарий был очень своевременен и явился одной из первых коллективных работ.

В годы первой пятилетки на заводах, в клубах и в различных культурных учреждениях были очень распространены стенные газеты, которые редактировали сами рабочие.

Тему для сценария фильма «Златые горы» Юткевич взял у рабочих-металлистов из газеты «Красный путиловец». Несколько месяцев он изучал материалы, расспрашивал рабочих. Закончив первый вариант сценария, он дал его на отзыв рабочим. Рабочие так раскритиковали сценарий, что Юткевичу пришлось несколько раз его переделывать. Этот метод работы был полной противоположностью методу Вертова, который всегда наблюдал людей сквозь свою собственную призму: люди были для него зоологическими существами. Однако теперь уже нужно было создавать правдивые персонажи и типы.

Сценарий «Встречного» был сделан точно так же. Его сюжет современен и напоминает «Златые горы». Пьяница старший мастер враждебно настроен по отношению к пятилетнему плану. Картина кончается тем, что мастер, поняв свои ошибки, присоединяется к общей работе.

Эрлер был сорежиссером Юткевича. Он тоже принимал участие в организации группы, аналогичной ФЭКС. Его первый опыт — «Дом в снегу», затем — «Парижский сапожник» и «Обломок империи». В последней работе эстетические и несколько абстрактные поиски сочетаются с острым ощущением социального.

Картина «Окраина» (1933) — простой, прелестный рассказ о жизни скромной семьи, проживающей в пригороде. Семья прошла через войну и революцию. Непосредственный тон, нежность, психологичность ставят «Окраину» в один ряд с лучшими фильмами о человечности, которая характеризует советские постановки. Возможно, эта картина слишком «интимна». Ее постановщик Борис Барнет, так же как и Пудовкин, был учеником Куленова. Он поставил несколько документальных и полнометражных фильмов, среди которых известна «Девушка с коробкой».

Расцвет советского кино привлек в СССР иностранных режиссеров: Ганса Рихтера, Белу Балаша и Мориса Ивенса. Последний поставил фильм «Песни о героях», посвященный стройке Магнитостроя. Также приехал в СССР и известный театральный деятель Германии Эрвин Пискатор, выгнанный оттуда во времена Гитлера. В Ленинграде он экранизировал роман Анны Зегерс «Восстание рыбаков». Своеобразный сценарий фильма был написан причудливо и не вполне внятно. Однако в фильме есть прекрасные эпизоды, например похороны убитого забастовщика. Со всех сторон к телу погибшего стекаются рыбаки, сливаясь в огромную

человеческую массу. Впоследствии этот кадр вдохновил Мазьро, и он перенес его почти целиком в финал своей «Надежды».

Несмотря на перечисленные успехи, первые годы звукового кино в СССР были значительно менее богаты по сравнению с предшествующим периодом. Новое поколение искало новых путей.

«Чапаев» — произведение двух однофамильцев Сергея и Георгия Васильевых — был ступенью поисков нового стиля, началом расцвета звукового кино, который можно было сравнить только с «золотым веком» советского немого кино.

Удача Васильевых была тем более замечательна, что от них ее не ожидали: предшествующие постановки — «Спящая красавица» (1930) и «Личное дело» (1931) — не имели успеха. «Волочаевские дни» (1938) — фильм, следующий за «Чапаевым», — тоже не представлял собой большой ценности. В известном отношении «Чапаев» был успехом творческого коллектива.

Чапаев — исторический герой, он был полком партизан во время гражданской войны. Героические подвиги Чапаева вдохновили его бывшего соратника Фурманова написать роман. Васильевы использовали эту книгу (после смерти автора) для сценария. Долгие месяцы они работали над этим сценарием, консультируясь с бывшими бойцами Чапаева. Сами Васильевы были участниками гражданской войны. Опыт работы в области документальных фильмов и монтажа помог им в подготовке этого гигантского художественно-документального фильма. Сценарий, разработанный в деталях, по излюбленному методу Эйзенштейна, состоял из 820 кадров.

Однако и монтаж и композиция кадра в фильме менее значительны, чем люди: Чапаев (Борис Бабочкин), вожь по призванию, но, пожалуй, слишком непосредственный и потому не могущий избежать некоторых ошибок; Фурманов (Борис Блинов), его политический советник; храбрая и ножиная партизанка (Варвара Мясникова); белый полковник (Илларион Певцов), противник опасный и умный. Все исполнители работали над ролями с такой же тщательностью и чувством ответственности, как и режиссеры, делавшие фильм. Весьма облегчило их задачу также и то обстоятельство, что они долго жили среди красноармейцев, участвовавших затем в остальных эпизодах.

Популярность фильма была велика. Фильм создал тип современного героя, который зажил собственной жизнью. Многочисленные комические типы и немногие драматические, создаваемые в кино, не существуют обычно вне своих исполнителей: «Рио Джим» \* перестал существовать, как только У. Ш. Харт покинул кино. Но Чапаев был героем историческим еще до Бабочкина. Фигура этого партизана в меховой папахе, около пулемета или скачущего на коне, стала образом мировой славы! В СССР дети играют «в Чапаева».

\* Так называли во Франции героя Дальнего Запада, созданного в многочисленных фильмах Томаса Гарпера Ниса актером Уильямом Хартом. — Прим. ред.

Фильм благодаря своей непосредственности, гуманизму и силе приобрел исключительную популярность. Настоящим человеческим теплом дышит его герой. Когда ординарец Чапаева Петька учит партизанку обращаться с пулеметом, они ни словом, ни жестом не показывают своих чувств, но зритель понимает, что они любят друг друга. Но в основном это произведение было эпическим. Самая сильная сцена фильма — психическая атака капителейцев.

Отряд дисциплинированных белых фанатиков-офицеров идет на штурм позиций, занятых Чапаевым. Офицеры шагают без выстрела, медленно, в строгом порядке, точно на параде. Механически они сжимают свои ряды, заполняя пустые места, которые образуются от упавших убитых и раненых. Этот марш производит столь сильное впечатление на партизан, что они чуть было не разбежались. Но в последний момент начинает работать молчавший ранее пулемет и приносит партизанам победу.

Дорога по волнистой долине, офицеры в каре — все это было несправедливо по своей пластичности. Но эпизод имел и более широкое значение. Кропотливое восстановление исторической правды имело метафорический смысл, о котором, возможно, не думали и сами авторы. Такой же механический, геометрически построенный марш войны лирически описывала в том же 1934 г. Лепл Рифеншталь в фашистском фильме о большом параде в Нюрнберге.

Угроза «грандиозной психической атаки» нависла над Европой. Эпизод из «Чапаева» раскрывал опасность, таившуюся в «Парадах» Нюрнберга, противопоставлял сознательного человека человеку-машине. Во время второй мировой войны герои фильма «Чапаев» стали примером для партизан всей Европы.

Почти такой же популярностью, как «Чапаев», пользовалась в СССР и трилогия о Максиме, над которой в течение шести лет работали Козинцев и Трауберг. Эти три фильма, демонстрация которых длится в общей сложности шесть часов, описывают жизнь простого рабочего в три исторических порпада, насыщенных событиями: довоенный период («Юность Максима»), июль 1914 г. («Возвращение Максима») и 1918 г. («Выборгская сторона»).

В начале второго фильма трилогии о Максиме показывается, как пробуждалось сознание у героя. В фильмах Пудовкина этот процесс решался несколькими лирическими кадрами. У Козинцева и Трауберга обстоятельства, которые превращают обыкновенного человека в героя, — только пролог. Настоящим сюжетом их трилогии является герой в действии, выкованный и обогащенный жизнью. Их полотно по широте и размаху замысла напоминает больших писателей — Толстого, Бальзака: общество и его эволюция показывается на примере нескольких лиц. Еще задолго до того, как сценарий был закончен, актер Борис Чирков с исключительной добросовестностью готовился к роли Максима. Чтобы лучше освоить роль он некоторое время работал на ленинградском заводе на Выборгской стороне. Два года были посвящены только работе с актерами. Совместно с ними постановщики изучали жизнь персонажей, раз-

бирали документы, читали и разговаривали с людьми. Благодаря заботам и стараниям удалось собрать для «Максима» богатые материалы, весьма редкие для кино. Три фильма составляют единое целое, и поэтому каждая часть приобретает особую ценность, если мы знаем две другие.

В то время как американское кино всячески подчеркивало краткость и стремилось к закругленности действия, Козинцев и Трауберг старались рассказывать подробно и обстоятельно, избегая, однако, перегрузки и вульгарности. Драматизм сюжета смягчается у них здоровым юмором, что особенно проявляется в некоторых эпизодах: «пикник» в 1900 г., которому мешают революционеры; партия на бильярде Максима с провокатором; смущение Максима, когда в 1918 г. его назначают директором банка. Некоторые эпизоды повторяются от фильма к фильму, например сцены заседаний в царской Думе («Возвращение Максима») и в Учредительном собрании («Выборгская сторона»). Все эти эпизоды были сделаны с такой тщательностью и знанием дела, что Капра использовал их для своего фильма «Мистер Смит переезжает в Вашингтон», где действие тоже происходит в парламенте.

Аналогичные темы о развитии и формировании человека развивали и другие фильмы. «Максим» стал настолько популярен, что многие постановщики использовали его в своих картинах, например Эрмлер в «Великом гражданине». Перед немецким нашествием в 1941 г. «Максим» снова появился на экране в так называемых боевых киносборниках.

В «Великом гражданине» Эрмлер систематически искал новый психологический жанр для кино. Первая часть фильма, демонстрация которой длится почти два часа, ограничивается рассуждениями трех-четырех человек в одной и той же декорации квартиры. Тема фильма Эрмлера противоположна теме «пробуждения сознания» в фильмах Пудовкина. Эрмлер показывает переход тиеславного политикана в лагерь «пятой колонны». В этой драме все построено на диалоге, но этот диалог динамичен, и его психология, далекая от индивидуализма, насыщена глубоким социальным содержанием. Особенно проявляется это в личности героя — противника политиканов, прототипом которого был Сергей Киров. В фильме «Великий гражданин» Эрмлер проявил себя как талантливый, оригинальный мастер, способный дать больше того, на что можно было рассчитывать, даже судя по его предыдущему фильму «Крестьяне» (тоже прекрасный фильм).

Можно назвать немало значительных советских фильмов, стремившихся показать романтический образ, подобный Максиму. Среди наиболее удачных (но, конечно, уступающих оригиналу) можно назвать фильмы: «Профессор Мамлок» (1938) Минкина и Раппопорта из жизни антифашистов в Германии при Гитлере; «Депутат Балтики» (1937) Зархи и Хейфица, в котором актер Черкасов в совершенстве исполнил роль старого профессора, перешедшего в 1918 г. на сторону правительства; «Учитель» (1939) Герасимова, бывшего актера ФЭКС и режиссера фильма «Семеро смелых» (1937) — драмы из жизни группы полярников; «Белесет парус одинокий» (1937) Легошина. Последний фильм представляет собой инсценировку романа Валентина Катаева. Действие происходит в Одессе во время рево-



108. Жан Габен и Мишель Морган в фильме «Набережная туманов» Карне

109. Гастон Модо и Полетта Дюбо в фильме «Правила игры» Ренуара (19





122. Кадр из фильма «Мы из Кронштадта» Дзигана (1936).

Иван Жаров и Борис Чирков в фильме «Возвращение Максима» Козинцева  
и Трауберга (1937).



люди 1905 г., непосредственно после событий на «Потемкине». Исторические эпизоды остаются на заднем плане; они показываются только через восприятие двух детей — сына рабочего и сына врача. Фильм полон поэзии, лирики и юмора.

Другие режиссеры избрали путь историко-героических фильмов, открытый «Чапаевым». «Мы из Кронштадта» Дзигана (1936) рисует нам картины из эпохи гражданской войны. С поразительной силой показывает этот фильм страшный эпизод массового потопления матросов белогвардейцами. Этот эпизод вспомнил впоследствии в концовке своего фильма «Пауза» режиссер Роберто Росселлини.

«Последняя ночь» (1937) Райзмана рассказывает нам о судьбе одной группы людей в последние дни Октябрьской революции. В особенности захватывает зрителя сцена на вокзале: вокзал окружен солдатами, ушедшими с фронта. Подходит поезд, и неизвестно, кто в нем — друзья или враги.

Далее нужно упомянуть фильм Довженко «Щорс», который по своему мастерству и гуманистичности даже превосходит «Чапаева» Васильевых.

После «Ивана» Довженко поставил «Аэроград» (1935). Место действия картины — Сибирь; тема — борьба пограничников с японскими шпионами. В сцене, когда в болотистых лесах тайги старик-охотник казнит предателя, проявляется вся сила лиризма Довженко. Но его талант не выиграл от разлуки с родной землей, и он снова вернулся к ней в повести о Щорсе — этом украинском Чапаеве, бывшем санитаре, ставшем затем одним из вождей Красной Армии, громивших в 1918 г. немецких оккупантов. К сожалению, этот фильм известен только в СССР и в англосаксонских странах, но это самая большая удача Довженко. В «Щорсе», как и в «Земле», постановщик является одновременно и лирическим поэтом фильма. Он сумел проявить здесь настоящие большие чувства героизма, любви, понимание природы, презрение к смерти. Пластическая красота кадров поразительна — поля, покрытые снегом, грозное небо, по которому плывет дым пожаров войны, огромные поля подсолнечников, через которые мчится конница. Романтическое действие насыщено большим юмором, что не совсем обычно для Довженко.

Есть и другие постановщики, которые посвятили свои фильмы жизни великих людей русской истории. Владимир Петров в двух больших фильмах инсценировал знаменитый роман Алексея Толстого «Петр Первый». Долгое время Петров специализировался исключительно на детских фильмах. Первые обратил он на себя внимание постановкой «Грозы» (1934) — экранизация классической пьесы Островского. В фильме «Петр Первый» постановщик рисковал упасть в официальную торжественность, если бы не легкость и остроумие, иногда даже переходящие в вульгарность. Но, несмотря на недостатки, фильм все же получился очень сильным. Прекрасные актеры Тарханов, Жаров, Черкасов (царевич), Тарасова придали жизнь его персонажам.

Михаил Ромм после постановки фильма «Тринадцать» согласился выпалнить одно весьма трудное задание — поставить фильм о современном

героев. Ему прекрасно удалось «Ленин в Октябре» и затем «Ленин в 1918 году».

Пудовкин и Эйзенштейн посвятили свою работу древним русским героям. Мы ничего не знаем о «Минине и Пожарском» — фильме, который поставил Пудовкин совместно с Доллером по окончании работы над «Победой». Но его «Суворов» (1941) был фильмом, достойным своего автора, особенно в части, повествующей о конфликтах русского генерала с паризмом. В описании кампании в Альпах несколько не хватает единства действия.

«Александр Невский» (1938) был вершиной таланта Эйзенштейна. Особенно проявилась в фильме склонность его создателя к «контрапункту», которая была характерна для него с самого начала его творческого пути. Его усилия создать в кино полный, театрализованный жанр приближали кино к опере: текст, музыка, пение, массовые сцены, игра актеров, декорации и техника — одним словом, все спелнически средства доводились им до возможного совершенства для создания спектакля пышного, благородного и торжественного.

Огромные средства и лучшие актеры были предоставлены в распоряжение Эйзенштейна. Тщательный монтаж, пысканные кадры сочетались с контрапунктом и прекрасной музыкой Сергея Прокофьева. Эта исключительная работа была выполнена, как симфония в мажорном тоне. Вершина фильма — разгром тевтонских всадников на озере Пейпус (Чудское озеро) — один из лучших кадров в истории кино. Правда, фильму не хватает тепла: исключительно утонченное применение техники, напряженность, монументальность заставляют забывать о человеке и его переживаниях. Хорошо раскрыта в фильме тема любви к родине; уничтожение тевтонских рыцарей имеет пророческий смысл.

Кроме указанных выше фильмов, выпускались фильмы, представлявшие собой акрианизацию крупных литературных произведений. Юткевич поставил «Человека с ружьем» Погодина, потом серию «Похождения бравого солдата Швейка»; Райзман показал на экране большой роман Шолохова «Поднятая целина»; Донской — известный роман Николая Островского «Как закалялась сталь» и серию из трех биографических книг Максима Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты» (1938—1940). Особенно выделяется картина «Детство» (1938), очень близкая к тексту книги Горького. Фильм — в одно и то же время нежный, трогательный, злой, почти жестокий. Благодаря этой трилогии Донской приобрел мировую известность.

В совершенно другой области, удовлетворяя требования публики, работал бывший сотрудник Эйзенштейна Александров. Он создал музыкальную советскую комедию «Веселые ребята» (1934). Остроумие и бодрость, наполнявшие фильм, напомнили лучшие мультипликационные и комические пьесы. Здоровый оптимизм характерен и для других фильмов Александрова — «Цирк» и «Волга-Волга». Так же весело и ярко показана новая, советская жизнь и в картинах Пырьева («Богатая невеста», «Свинарка и пастух»).

Николай Экк в своем фильме «Соловей-соловушка, или Груня Корнакова» (1936) не удержался на уровне «Путевки в жизнь». Он использовал здесь еще несовершенное в то время цветное кино. Позднее он стал специалистом в этой области («Сорочинская ярмарка», 1939).

Илья Трауберг, младший брат сотрудника Козинцева, автор «Голубого экспресса», поставил фильм «Сын Монголии» (1936). В фильме участвовали только артисты Монголии. Траубергу удалось найти в современном сюжете тон и стиль старинных легенд. Герой фильма подвергается многочисленным испытаниям, чтобы достичь славы и завоевать любовь.

Советское кино уже с самого начала своего существования включает в себя многочисленные национальные кино. Наряду с чисто русской школой существуют еще десять различных школ. Украинское кино, ведущим режиссером которого считается Довженко, насчитывает несколько талантливых постановщиков, например Игоря Савченко («Богдан Хмельницкий», 1941), известного своим умением ставить массовые сцены. Белорусское кино познакомило нас с Дайганом, Шписом, Мильманом, Коршем и др. Армянское кино представлено Бек-Назаровым («Человек с орденом», 1933), «Шело» (1935), «Зангезур» (1938), «Давид Бек» (1943). Грузинское кино известно экранизацией восточных и средневековых легенд; оно хорошо передавало борьбу горцев в картине «Арсен» Чиаурели (1937). Также снимались картины и в других республиках: Азербайджанской, Туркменской, Таджикской и т. д. Каждая большая республика Советского Союза имела свои собственные киностудии. Выбор темы для съемки обуславливался потребностями публики. Быстро росло в довоенное время и количество научных и педагогических фильмов, превосходя аналогичную продукцию других стран. Что же касается детского кино, то оно в течение двадцати лет было достоянием исключительно советской кинематографии.

В довоенное время советское киноискусство было весьма богато и разнообразно как по своим формам, так и по жанрам; оно шло впереди французского, занимая первое место в мире.

Однако за границей с этим мало считались. Более того, во Франции после 1936 г. цензура даже запретила демонстрацию фильмов, поступающих из СССР. Это запрещение совпало с периодом, когда советское кино достигло новых вершин благодаря внедрению методов социалистического реализма в трудовому подьему при выполнении пятилетних планов. Самые различные характеры, самые разнообразные стремления и вкусы советских киноработников объединились тогда одним чувством — чувством коллективной ответственности перед народом. И это единство сыграло решающую роль в борьбе с гитлеровской агрессией.

## Глава XXVII

### НОВЫЙ ПОДЪЕМ КИНОИСКУССТВА В АНГЛИИ И В ДРУГИХ СТРАНАХ

Голливуд не сразу решился ввести в кино звучащее слово: в многоязычии кино, в развитии национальных киноискусств он видел угрозу своей гегемонии.

Однако промышленное развитие этих киноискусств сдерживалось тем обстоятельством, что ни одно из них не имело опыта работы с чужими языками.

Если не говорить о Советском Союзе, который вообще редко покупает иностранные фильмы, самым большим кинорынком в мире являются страны с английским языком. В борьбе за рынки этот сектор всегда был решающим. И поскольку гитлеризация немецкого кино очень сократила его экспортные возможности, главным соперником Голливуда стало английское кино.

Война 1914—1918 гг. нанесла, казалось, смертельный удар британскому кино. После короткой вспышки «процветания» в 1912 г. производство английских кинофильмов (с конца 1916 г.) в результате военных действий сильно сократилось. «Гомон Британии», «Хепурорт», молодая компания «Лондон Филм» и «Бродвест Ко» специализировались на военных фильмах («Роман маленькой маркитантки» с Вайолет Хопсон, «Беженцы» Сесилия Хепурорта и др.) и на экранизации известных литературных произведений («Венецианский кушеч» Шекспира с Мэтьюсоном Лангом, «Грозовой перевал» Брамбла и др.). Однако зрители предпочитали этим строгим и несколько напыщенным произведениям увлекательные и «галопирующие» американские фильмы. Голливуд навязал прокатчикам систему так называемого «блок-букинг» (т. е. приобретения целого «блока» фильмов сразу) и монополизировал в своих руках кинотеатры. По этой системе прокатчик, желающий закрепить за собой какой-нибудь нашумевший фильм, должен взять и прокат и многие другие, гораздо менее привлекательные для него фильмы.

После 1918 г. английская кинопромышленность начала разворачиваться\*, но это движение разбилось о каменную стену «блэк-букинга».

Американские фильмы составляли тогда почти 90% всей программы кинотеатров. Поэтому английским фильмам приходилось иногда так долго ожидать своей очереди, что, когда они выходили наконец на этот монополизированный иностранцами экран, публика начинала смеяться над уже вышедшими из моды платьями актрис. Английское кинопроизводство замедлилось, а затем и почти совсем прекратилось, теряя завоеванные им позиции и за границей (Франция, Италия, английские доминионы). Виктор Мак-Лаглен, Дж. К. Артур и еще десятки превосходных актеров не устояли перед соблазнительными предложениями Голливуда и переехали в Америку. В 1924 г. Англия выпустила всего 34 фильма; в 1925 г. эта цифра снизилась до 23, причем эти фильмы, сделанные на небольшие средства и цеталантливо, только копировали иностранные образцы.

Английское кино пало так низко, что его защитники принуждены были настаивать на том, чтобы закон обязал кинопродкатчиков демонстрировать «хотя бы одну английскую программу в год».

Это побудило парламент и промышленность принять соответствующие меры. В 1927 г. был обнародован «Акт о кинофильмах»: британские кинозалы обязывались соблюдать пятипроцентную квоту, т. е. ставить две с половиной английские программы в год; объем национальной кинопродукции был определен минимум в 50 фильмов в год. В дальнейшем квота прогрессивно повышалась — до 20% в 1936 г.

Этот закон вызвал некоторую вешщку «продветания». Выпуск фильмов возрос с 26 до 128 в 1929 г. Однако в большинстве своем это были фильмы посредственные, сработанные наспех, кое-как (так называемые «квота-фильмы»); многие из них фабриковались по три фунта стерлингов за метр теми же американскими фирмами.

Но не вся эта продукция\*\* была плоха; в целом новый период в истории английского кино ознаменовался несколькими многообещающими

\* Лучшим английским киностановщиком был тогда Морис Эльви («Шерлок Холмс», 1920; «Агасфер», 1922). Сесиль Хепуорт уже приближался к концу своей многолетней карьеры: «Шуговка Алфа» (1920) была его последним успехом. Томас Бептла экранизировал «Оливера Твиста» и другие крупные романы Диккенса. Э. А. Колби «открыл» нового актера, Виктора Мак-Лаглена — фильм «Дорога зовет» (1920). Гарольд Шоу «открыл» другого киноактера, Джорджа К. Артура — «Колесо фортуны», «Кяппс» и др. Режиссер Адриан Брюсел добьютировал в комических фильмах, а Герберт Уилкокс — в «Чу-Чли-Чоу» (вариант арабской сказки «Али-Баба и сорок разбойников», 1922). Стюарт Флекстон из «Вайтаграфа» вернулся на родину, где поставил пышный цветной фильм «Славное приключение» с Джианой Маннерс и Виктором Мак-Лагленом. Наряду с этим Англия приглашала и постановщиков из-за границы, например французов Луи Меркавтона и Рене Плезетти, который поставил здесь первую версию фильма «Четыре перья» (1920). Патэ и Гомон свернули свое производство в Англию в то время, когда США начали выпускать там фильмы Доналда Криспа.

\*\* Фильмы иностранных постановщиков, например фильмы немцев Дюдоя («Мулен Руж», 1928), Галссена («Вердикт») и Робизона («Осведомитель» по Лайаму О'Флаерти), не оправдали возлагавшихся на них надежд. Наоборот, «Рассвет» (1927) принес большой международный успех Герберту Уилкоксу, а «Флаг-лейтенант» (1927) — Морису Эльви.

дебютами: Антони Асквит, сын премьер-министра, в сотрудничестве с ветераном кино Брамблом поставил трагикомический фильм «Падающие звезды» (1928); Альфред Хичкок — детективный фильм «Жилец» (1926), первый из его большой серии немых фильмов.

После появления звукового кино Хичкок поставил первый английский звуковой фильм «Шантаж» (1929). В этой постановке он проявил особое пристрастие как к хорошо сделанному детективному сюжету, так и к техническому новаторству в области съемки (перемещение «угла зрения», монтаж, звуковой контрапункт и т. д.), в чем сказались, несомненно, влияние новых достижений континентальных мастеров. Эти же влияния отчетливо проявились и в детективном фильме Антони Асквита «Коттедж в Дартмуре» (1929), тогда как его фильм о войне в Дарданеллах «Скажите Англии» \* (1931) отличался в некоторых своих частях строгим объективизмом документального фильма. Однако здесь нельзя говорить о влиянии документальной школы Грирсона, которая тогда только еще зарождалась.

После нескольких лет трудной борьбы и шатаний английское кино вдруг создало блестящее произведение — фильм «Частная жизнь Генриха VIII» (постановка Александра Корда). Корда родился в Будапеште. Он снял целый ряд коммерческих фильмов с участием своей жены, Марии Корда, в качестве «звезды» сначала в самой Венгрии, а потом в Берлине и Голливуде. Полнометражный американский фильм супругов Корда «Частная жизнь Елены Троянской» имел большой успех, хотя и не такой громкий, на какой они рассчитывали. После появления звукового кино этот предприимчивый венгерец поставил в Париже пышный, но довольно посредственный фильм «Дама от Максима»; затем он приехал в Лондон, где вначале имел некоторый успех, показав фильм «Только для дам» (1932) с участием Лесли Говарда.

Фильм «Частная жизнь Генриха VIII» был создан Корда под впечатлением пользовавшегося в свое время в Берлине большим успехом фильма «Анна Болейн» Любича. Красочную фигуру короля сочными чертами обрисовал в этом фильме новичок Чарльз Лафтон; интересный антураж составили Мерль Оберон, Элиза Ланчестер, Роберт Донат. Великолепные костюмы Роберта Армстронга были превосходно сфотографированы одним из лучших операторов той эпохи, французом Жоржем Периналем. Это сочетание счастливых обстоятельств позволило Корда создать если не шедевр, то, во всяком случае, фильм очень высокого класса, заслуженно получивший мировую известность. Корда, превосходный делец, сумел выйти со своим фильмом и на американский рынок, который был закрыт для английской продукции в течение последних пятнадцати лет.

Фильм «Частная жизнь Генриха VIII» был для английского кино началом настоящего «бума». В 1937 г. Англией было выпущено 225 фильмов, так что по объему своего кинопроизводства она заняла второе место в мире: английская кинопромышленность имела в своем распоряжении

\* Фильм был поставлен совместно с Джеффри Барнасом. — *Прим. ред.*

23 студии и 75 павильонов. Корда, ставший первым человеком в этой отрасли промышленности, обладал уже значительным капиталом и пользовался финансовой поддержкой американцев. Теперь он уже продюсер и выпускает один за другим богато обставленные фильмы международного класса\*.

К числу этих фильмов принадлежит и фильм «Облик грядущего» (1936) в постановке американца Камерона Мензиса. Однако грандиозные декорации, остроумные трюки, превосходные фотографии Периналя и сценарий Герберта Уэллса, написанный им по своему роману, не смогли все же обеспечить этому фильму полный успех. Этот фильм предсказывает людям длительную войну, которая разрушит цивилизацию и возвратит человечество к уровню пещерного периода. И только потом представители науки и техники — «аниаторы» — создадут на руинах прошлого новый, «золотой век».

Англия, не располагавшая в то время достаточными квалифицированными кадрами, часто приглашала постановщиков из-за границы. В число их был и Роше Клер, фильм которого «Привидение едет на Запад» (1936) имел в Лондоне огромный успех. Тонкость и изящество этого фильма хорошо сочетались с чисто английским юмором, когда он, например, остроумно высмеивает американского миллиардера, который переезжает в Америку через Атлантику исторический замок вместе с его призраком. Однако второй английский фильм Клера «Ошеломляйте новостями» (1938) потерпел полнейший провал, как и фильм Фейдера «Рыцарь без лат». Немецкие режиссеры, работавшие в Англии — Пауль Циннер, Бертольд Фиртель, Лотарь Мендес и др., — не создали там ничего значительного, если не считать «Разбойничьей симфонии» (1936), поставленной одним из актеров «Кабинета доктора Калигари», ветераном кино, Фридрихом Фейером. Это было любопытное произведение, в котором отзвуки экспрессионизма причудливо сочетались с «Трехгрошовой оперой».

Также ставили фильмы в Англии и некоторые американские компании. Работа над ними осуществлялась в павильонах английских студий под руководством режиссеров, приглашенных из Голливуда. Эти фильмы на английские сюжеты мало чем отличались от голливудских фильмов типа «Кавалькады» и «Давида Копперфильда»\*\*.

Лучшими фильмами этого периода были не пышные космополитические постановки в манере Корда, а значительно более скромные работы других постановщиков, которые в условиях тяжелого кризиса английского кино накануне войны создали подлинно английскую школу.

Из этих постановщиков надо отметить прежде всего Антони Асквита, который после нескольких постановок в самых различных жанрах создал

\* «Частная жизнь Дон-Жуана» (1934), последний фильм с участием Дугласа Фербенкса старшего, «Маленький погонщик слова» Золтана Корда и Флаерти и др.

\*\* Назовем главные из этих фильмов: интересно, но первоначально сделанный фильм «Цыганка» Киппа Видора (1938); коммерческий фильм «Яппи в Оксфорде» Джена Конвоя (1938); «Крылья утра» Гарольда Шустера (1937), первый цветной фильм в Англии, и искусно сделанный, но очень сентиментальный фильм «Прощай, м-р Чинс» Сама Вуда (1939).

дал в конце концов превосходный фильм по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион». Участвовал в режиссерской работе над этим фильмом и исполнитель главной роли Лесли Говард. Это было произведение в типично английском стиле (его совершенно неосновательно относят иногда к жанру «американизированного театра»). Высокое качество фотографии и декорации в этом фильме открывало возможность экранизации Шекспира для кино в фильмах Лоренса Оливье.

Альфред Хичкок был лучшим английским кинорежиссером довоенного времени. Его шедевр «39 ступенек» (1935) являлся, по существу, законченным детективным романом, очень хорошо разыгранным Мадленой Кэрол и Робертом Донатом. Особая ценность фильма заключалась в том, что Англия возникала перед нами по крайней мере в десяти различных характерных и живописных аспектах: мюзик-холлы, в которых происходят политические собрания, армии спасения, шотландские песчаные равнины и над ними громадные стальные мосты и т. д. Техника выступала здесь во всем своем блеске, не размениваясь на мелочи. Картины повседневной жизни трактовались в лучших традициях английской литературы — значительно лучше, чем в фильмах документального жанра, который тогда только еще начинал приобретать определенную форму.

Хичкок работал в различных жанрах, много и неровно. Наиболее характерные для него фильмы — это фильмы, построенные на полицейской интриге, хорошо разыгранной актерами и сфотографированной в стиле «39 ступенек» («Убийство», «Человек, который слишком много знает», «Диверсия») \*.

Пример этого мастера, талантливого и полного юмора, и его влияние в большой степени способствовали возникновению новой школы, в то время как некоторые молодые постановщики еще патались между двумя полюсами — документализмом и стилем Корда. Так, например, Майкл Поуэлл поставил сначала фильм «На краю мира» (1937), который весьма напоминал «Человека из Арана» Флаерти, а потом «Багдадского вора» (1939) — грандиозный цветной фильм, стяжавший Поуэллу славу одного из крупнейших мастеров постановочных фильмов.

В фильмах Кэрولا Рида (бывший актер, работавший во всех жанрах кино) на социальные темы обнаруживается сильное влияние документалистов. Фильмы Рида не равноценны, но всегда свидетельствуют о его острой наблюдательности («Выходной день в банке», 1938; «Звезды смотрят вниз», 1939).

В то время, когда разразилась вторая мировая война, английское кино переживало тяжелый финансовый кризис, который еще более углубился после начала военных действий (в 1940 г. было выпущено всего 56 фильмов). За границей английское кино знают главным образом по нескольким помпезным постановкам в стиле Корда, но почти совсем неизвестны

\* Хичкок ставил также кино-радиофонетические обзоры («Выывает Элстри»), копии театральных спектаклей («Юнона и Шавлин» Шопа О'Кейси) и довольно нудные фильмы «в костюмах», каким является, например, его последний английский фильм «Таверна „Аймак“» (с Чарльзом Лаффином).

произведений мастеров документальной школы, влияние которой находит пока свое отражение, и то в слабой степени, лишь в режиссерской работе. Однако кино в Англии имеет прочную национальную базу и, несомненно, должно получить широкое развитие. Возрождение английского киноискусства уже началось.

На европейском континенте между 1920 и 1940 гг. национальные школы киноискусства прошли весьма различный путь развития в соответствии с политической и экономической эволюцией каждой страны.

Испания к 1914 г. сумела привлечь к себе всеобщее внимание несколькими фильмами в итальянском стиле (особенно теми, в которых участвовала «звезда» Тина Кеерго); однако после 1920 г. испанские фильмы уже редко выходили за пределы страны. Кинопродукция держалась на уровне двух-трех дюжины фильмов в год. Большим успехом в это время пользовался фильм Хосе Бука «Вербена из Паломы». Позднее лучшими испанскими кинематографистами считались Бенито Перохо и Флориан Рей; активная деятельность их продолжалась до самой гражданской войны\*. Ко времени возникновения звукового кино объем кинопродукции Испании, который в 1928 г. составлял 38 фильмов, значительно сократился. Поэтому Испания стала приглашать постановщиков из-за границы; приглашены были: Абади д'Арра, француз, вернувшийся из Голливуда, Жан Гремийон («Долороза», 1934), немец Ханс Берендт и др.

Однако общий уровень кинопродукции в Испании все же оставался столь низким, что лучшие друзья кино покинули страну. В числе их были: Луис Бюнкель, не сделавший в самой Испании ни одного фильма; его друг Хуан Пикерас (его называли испанским Деллюком), организовавший затем журнал «Нуэстро Синема» в Париже, и др. Во время гражданской войны, если не считать фильма «Надежда» (1939), о котором мы говорим и другом месте, испанское кино вынуждено было довольствоваться короткометражками. Франкисты расстреляли Пикераса. Усиленно стали приглашать на работу в Испанию итальянских и немецких техников. «Звезда» испанского кино Империя Аргентина уехала в Нейбабельсберг\*\*.

В Португалии первая национальная картина вышла в 1908 г. В период между 1920 и 1940 гг. выпускалось ежегодно менее 10 фильмов. Из них можно отметить только очень хорошо снятые фильмы Женто де Барроса «Мария до Мар» и «Ученик господина кюре».

\* В Голливуде, где Перохо пробыл некоторое время, он ставил испанские варианты звуковых фильмов. Флориан Рей дебютировал писценитровкой анимированного романа «Лазарильо из Тормеса» (1925). Лучшим фильмом его следует, пожалуй, считать «Алдея Мальдита» (1928), в котором у него, как и у Эйзенштейна, в качестве актеров выступали крестьяне.

\*\* В Нейбабельсберге Аргентина снималась в фильмах «Андалузские ночи» (два варианта — испанский и немецкий) и «Гёска». — *Прим. ред.*

В Италии «Поход на Рим» прозвучал (мы уже говорили об этом) как похоронный звон над уже агонизировавшим киноискусством. Наиболее крупные киноработники (например, Гионе) эмигрировали за границу. Кармине Галлоне и Дженниня, мастера международного класса, продолжали работать во Франции, в Германии, в Англии. К концу немого кино на сцену вышло новое поколение. «Солнце» (1929) Блазетти было объявлено дуче (т. е. Муссолини) «зарей фашистского искусства». Этот постановщик, широко образованный, легко поддавался разным влияниям. Он пробовал свои силы во всех жанрах: историческая реконструкция («Нерон», 1930; «Этторе Фиерамоска», 1938), апология похода на Рим («Старая гвардия», 1935), гарибальдийская эпопея («1860», 1933), морские мотилы («Альдебаран», 1936), роман плаща и шпаги («Приключение Сальватора Роза», 1939). Увенчал он свое фашистское «творчество» подражанием постановке «Нибелунгов» в сверхпомпезном стиле в фильме «Железная корона» (1940 — 1941), вызывавшем во время войны смех зрителей французских кинозалов. Некоторые предшествующие фильмы Блазетти гораздо значительнее.

Лучшим из этих фильмов был «1860» — исторический фильм, продолжавший итальянскую традицию таких фильмов немой «золотой» серии, как «Гренадер Роланд» или «Бабушкина лампа», а также традицию Гриффита в его «Рождении нации». Широкое применение патуры и непрофессиональных актеров, умелое использование звука, хорошая фотография характеризуют это произведение, в котором, несмотря на явно пристегнутую из цензурных соображений концовку, ощущается дыхание гарибальдийского движения.

Марио Камерини специализировался на легкой комедии и картинах из жизни мелкой буржуазии; это заставляет нас вспомнить здесь и о Рене Клеро. После «Мужчины, какие они скоты!» (1932), по увлекательному сценарию Марио Сольдати, высшим достижением Камерини была блестящая комедия в костюмах XVIII века «Треуголка» (1934)\*.

Отмеченные выше отдельные успехи Камерини и Блазетти не дают нам, однако, никаких оснований говорить о какой-то итальянской школе, аналогичной школам 1914 или 1945 г. (хотя фашистские правители и пытались создать нечто подобное). В 1935 г. была организована генеральная дирекция кино, а затем был построен в «киногород» — несколько гигантских студий в Риме. Муссолини командировал в этот «Чинчигитта» своего сына Витторио, который и стал «верховным» постановщиком после фильма «Летчик Лючиано Серра» (1938), фактически поставленного Гоффридо Алессандрини. Правительственные субсидии и финансовые вложения итальянских трестов позволили увеличить объем продукции с 7 фильмов в 1930 г. до 84 в 1939 г. Но художественные результаты были гораздо скромнее. Усиленно

---

\* Наряду с Камерини надо упомянуть еще Аугусто Дженниня, завоевавшего мировую известность своим фильмом «Белый эскадрон» (1936), сделавшим в традициях французских колониальных фильмов, в Аммато Палерми, пленившего зрителей картинами давно минувшего прошлого в фильме «Старый Неаполь» (1937); затем он поставил «Сельскую честь» (1939).

приглашались постановщики из-за границы \*. Идеология фашистского режима нигде не получила столь яркого выражения, как в фильме «Сципион Африканский» (1937), поставленном Кармине Галлоне вскоре после абиссинской кампании. Для этой постановки он мобилизовал целые стада слонов, истратил десятки миллионов лпр, но не добился сколько-нибудь значительных результатов: фильм был смешон.

Подлинными друзьями итальянского кино — те, кто подготавливал его будущее возрождение, — почти все были противниками фашистского режима и оставались за пределами студий. Они группировались в «Экспериментальном центре» вокруг критика Умберто Барбаро и историка Франческо Пазинетти и в университетских фашистских группах, которые, однако, относились к Муссолини гораздо менее благосклонно, чем можно было бы думать, исходя из их официального наименования. Здесь молодые студенты могли видеть советские и запрещенные французские фильмы.

Когда фашистский режим в связи с войной, которая должна была стать для него роковой, начал испытывать все большие внутренние трудности, эти молодые силы объединились еще теснее, заложив основы будущего подъема итальянского кино. Они сделали то, чего не мог сделать за двадцать лет итальянский фашизм.

Самым активным и живым в Центральной Европе было киноискусство Чехословакии. Еще до того, как Чехословакия добилась независимости (около 1912 г.), оно уже возвестило о себе весьма достойными фильмами архитектора Макса Урбана. После 1918 г. особенно выдвинулись два молодых чехословацких режиссера — Карел Ламач и Густав Махатый, начавшие свою карьеру вместе со «звездой», которую они тогда открыли; это была Анна Ондра. В частности, они поставили несколько фильмов, посвященных «Похождениям бравого солдата Швейка» (1925—1927).

Махатый, очень плодовитый постановщик, завоевал международное признание своими двумя смелыми фильмами — «Эротикон» (1927) и особенно «Экстаз» (1932), в котором ярко раскрылось дарование «звезды» Хелди Ламар. Оба эти фильма представляют собой обыкновенные адультерные истории, иронические или трагические, которые, однако, отнюдь не заканчиваются с первым поцелуем любовников. В обоих фильмах подробно обрисованы обстановка и окружающая атмосфера: вокзал в «Эротиконе», деревня в «Экстазе». Изображение физиологической любви дано смело, но оно не шокирует, а искусство монтажа и фотографии стоит на весьма высоком уровне. Особенно большой успех имел «Экстаз» благодаря своему сценарию, написанному поэтом Незвалом, — очень ясному и простому.

В фильме «Такова жизнь» — немецко-чешском варианте судетского немца Карла Юнгана — ощущалось советское влияние. Этот фильм был снят главным образом в старых кварталах Праги. Роль героини — хозяйки, ко-

\* Руттман — «Сталь» (1933); Макс Обфольс, Луис Трейнер — «Кондотьеры» (1937); Пьер Шеваль — «Покойный Матвас Паскаль» по Пираделло (1937).

торая (в конце фильма) гибнет от ожога в результате неосторожного кипячения белья, — исполняла Вера Бараиловская, незабываемая «мать» в фильме Пудовкина по одноименной повести Горького. Содержание фильма хорошо резюмировалось уже в самом его заглавии: горести и радости бедных людей показаны здесь в тонах то нежных, то сатирических, но чаще, пожалуй, с чувством большой душевной горечи. Правдивость обрисовки всего происходящего сделала фильм «Такова жизнь» произведением исключительным. Зрители восхищались хорошо им знакомыми картинками: прилавок в харчевне, пиво, спиртные напитки, клиенты этой харчевни; грязный двор, где играют дети бедняков; бедная семья, собравшаяся у граммофона и с упоением слушающая музыку; похороны и кабаре у самого выхода с кладбища \*.

В то время, пока Гитлер еще не обосновался в Градчанах, в Чехословакии, несомненно, существовала своя национальная школа киноискусства. Отметим ее важнейшие характерные черты: хорошая фотография; правдивый и благородный тон; подлинная строгость, которая не исключала, однако, смелости, по крайней мере в обрисовке нравов; живое восприятие природы и особый вкус к деревенскому фольклору и к картинкам из жизни городской бедноты. Однако сами сценарии фильмов были по большей части незначительны, а фильмы — очень неровны по качеству. Количество выпускаемых фильмов достигало большой цифры: с 1930 по 1939 г. в Праге было поставлено 220 фильмов, озвученных по-чешски. Кроме того, в студиях Баранова выпускались фильмы на немецком, французском и польском языках. Прага была киностолицей Центральной Европы.

Соседняя с Чехословакией Венгрия с ее 580 кинозалами также выпускала довольно много фильмов, но почти всегда посредственных по своему качеству. Режиссеры Корда, Пал Фейош, Михаэль Кертеш, который в США принял имя Кертица, сценарист и теоретик кино Бела Балаш и доля плеяда превосходных операторов \*\* покинули Будапешт и стали работать во французских, английских, немецких и американских студиях.

Югославия, Болгария, Румыния насчитывали не более 200—300 кинотеатров каждая. Но все же и здесь время от времени выходили на экран кое-какие фильмы собственного, национального производства.

\* Бедные кварталы Праги и самое «дно» этого города были и ранее местом действия в некоторых фильмах Карела Аптона («Веселый романс», 1926; «Тони-впесельница» по сценарию Эрвана Киша, 1929), а позднее в фильмах Мирослава Цикана («Батальон», 1936; «Мир, где просят подаяния», 1938). Успех фильмов Мажаро открыл дорогу за пределами Чехословакии и таким фильмам, как «Шестнадцатилетие» (1932) Иннеманна и «Река» (1933) Йозефа Ровенского (умер в 1936 г.). Макс Фрич, плодовитый постановщик, добился наибольшего успеха в своем «Яношике» — истории словацкого героя, очень хорошо сыгранном Печенкой. Ладислав Бром в фильме «Гармоника» (1936) обратился к социальным темам. Оттокар Вавра, специализируясь по историческим фильмам, пытался повторить «Героическую крестовую» Фейдера в фильме «Дех кутногорских дев» (1938).

\*\* Ян Сталлих, Вацлав Вих и др. — Прим. ред.

В Греции после некоторого подъема в 1930 г., связанного с появлением фильмов Дема Граннадеса («Астер», «Буря пронеслась», «Афинские анаши»), дальнейшее развитие кино приостановилось. То же можно сказать и о Турции после появления там фильма «Нация пробуждается» (1933), поставленного Эртогрулом Мухсин-Беем \*.

Между 1920 и 1930 гг. польское кинопроизводство, невысокое по своему уровню и развивавшееся рывками, спазматически, не раз обращалось к национальной классике. Евген Мадалевский экранизировал «Крестьян» Владислава Реймонта (1921); Рихард Ордынский, лучший постановщик того времени (в начале звукового кино он был приглашен фирмой «Парамаунт» в Париж для постановки польских версий многоязычных фильмов), экранизировал «Пана Тадеуша» Мицкевича (1928). Из более поздних фильмов только звуковые фильмы на еврейском языке, поставленные в Варшаве (посредственные, но подчас трогательные), получили распространение за границей. Работали в Варшаве всего две три маленькие студии, которые дали несколько превосходных операторов — в основном специалистов не столько по «художественным фильмам», сколько по фильмам документальным. Полудокументальным по своему стилю был шедевр польского кино «Пробуждение» (1934) — очень привлекательный фильм из жизни детей, поставленный Александром Фордом. Но, поскольку этот фильм рисовал (и притом документально) трудности Варшавы, польское правительство запретило его. Во Франции (где его выпустил в прокат Жан Пешлеве) он имел заслуженный успех.

Скандинавское кино только к 1940 г. восстановило свой международный класс. Шведское кино почти исключительно ставило фильмы ветеранов героической эпохи — Густава Эдгрена и Густава Муландера \*\*, весьма старательных, но не очень талантливых режиссеров. Муландер «открыл» Ингрид Бергман, поставив фильм «Интермеццо» (1937), принесший ей очень большой успех. После недолгого пребывания в Берлине эта «звезда» уехала в 1939 г. в Голливуд, где Григорий Ратов поставил с ее участием фильм «Интермеццо — любовная повесть» (в новой редакции). Для своей родины эта «новая Гарбо» была потеряна уже навсегда.

Норвегия около 1920 г. экранизировала несколько романов Кнута Гамсуна. Однако лучшие ее фильмы были созданы датчанином Шнессфойг-

\* Эртогрул Мухсин-Бей в 1926 г. в ВУФКУ (Одесса) поставил фильм «Спартак» по Джованнини и «Тамилла» по Диннену. — *Прим. ред.*

\*\* Важнейшие фильмы Густава Эдгрена: «Поддельный Дюран» (1928), «Джон Эрикссон» (около 1932), «Король Карл-Фридрих» (1934), «Катрина» (1943). Фильмы Муландера: «Парижанин» (1927), «Грех» (1928), «Дежурная лестница» (1930), «Балтвы, или Одна ночь» (1931), «Шарлотта Ловенскольд» (1932), «Мирная идиллия» (1934), «Борьба продолжается» (1941), «Верхом» (1942), «Слово» (1943), «Император португальского» (1944).

том: «Экалук, или Белый бог» (1930) и особенно «Лайла» — псевдодокументальная, но сильная и яркая картина эпидемии среди лошадей.

По возвращении в Данию Шнесфойт поставил там несколько довольно посредственных фильмов в костюмах 1850 г. («Церковь и органы», 1932; «Шампань-Галлоп», 1938). Там же он снова встретился с Дрейером, который вернулся к своей прежней профессии журналиста, и с У. Заидбергом \*. Трудно было ставить фильмы международного класса в стране, где имелось менее 400 кинозалов и где кино было почти задушено непомерными государственными налогами.

Голландия, обладавшая почти такими же возможностями проката, как и Дания, поставила очень мало фильмов. Осужение Зюдерзее вдохновило Герарда Руттена на два фильма: «Мертвые воды» (1934) и «Новые земли» (1933). «Мертвые воды» — слегка безлетризованный репортаж о рыбаках Фолендама, которые стали земледельцами, — представлял собой некоторую ценность только благодаря широкому использованию натур и прекрасным фотографиям Андора фон Барси.

В том же квазидокументальном стиле Ван ден Линден и Х. М. Йозефсон поставили фильм «Молодые сердца». Кроме того, по заданию правительства Нидерландов было выпущено несколько исторических фильмов (Ван Тейнниссен — «Вильгельм Оранский», 1930). Однако подлинные режиссерские успехи были связаны с другими жанрами. Здесь в первую очередь надо отметить фильм «Пигмалион» по Бернарду Шоу, поставленный немцем Людвигом Бергером (1936).

Австрия после появления звукового кино специализировалась на музыкальных фильмах. Ведущим мастером этого жанра стал Вилли Форст, поставивший в 1933 г. фильм «Незавершенная симфония» (изящные вариации на темы из жизни Шуберта) с участием Марты Эггерт и «Маскарад» с Паулой Вессели — фильм, увлекательно и искусно рисующий нам картины Вены эпохи Габсбургов \*\*. Венские фильмы были легки, привлекательны и приятны, но в то же время пусты, бессодержательны и сладки, как кондитерские изделия. Особенно охотно обращались постановщики к отдаленным историческим временам, когда Вена была столицей Центральной Европы.

\* Одаренный и плодовитый постановщик, экранизировавший в Копенгагене несколько романов Диккенса («Давид Копперфильд», 1922; «Большие ожидания», «Крошка Доррит», 1924). Кроме того, он снимал фильмы в Италии («Фра Пьяцца дель Поволо», 1925), в Англии и во Франции («Желтый капитан», 1931). Умер он у себя на родине вскоре после окончания им фильма «Миллионер» (1936).

\*\* Кроме того, Вилли Форст поставил «Мазурку» (1935), «Серенаду» (1937) и «Милого друга» (1939) по Мопассану; последний фильм был закончен вскоре после оккупации Австрии фашистами.

Музыка и пение создали египетскому кино завидный коммерческий успех. Хотя количество кинозалов в стране намного увеличилось еще до 1914 г., производство фильмов началось здесь только около 1925 г. и долгое время ограничивалось всего двумя-тремя фильмами в год. Гораздо шире развернулось оно после 1935 г., чему способствовал приезд нескольких итальянских и немецких техников; Ахмед Галат, Мохаммед Карим, Ибрагим Лама, Того Мизрахи, Ахмед Бадаракан, Ниази Мостафа ставили фильмы целыми десятками, причем в качестве «звезд» в них выступали Бадхр Лама, Юсеф Вахби, Мохаммед Абдель Вахаб, Ассаи Дагхер, Азиза Амир и др. Все эти фильмы, в которых актеры чаще всего одеты по-современному, строились на весьма простой интриге с погоней или убийством, что и служило предлогом для исполнения различных песенок и арий по радио или через фонограф.

В годы войны египетское производство кинофильмов значительно возросло и в 1945 г. уже превысило 80 фильмов в год. Намного увеличился и прокат этих фильмов в соседних и близких к Египту странах: Эритрее, Абиссинии, Судане, Ираке, Иране, Палестине, Сирии, Иордании (тогда Трансиордании). Публика требовала фильмов, озвученных на арабском языке. Египетские фильмы достигли Атлантического океана через Тунис, Алжир, Марокко и Тихого океана через Индию, Индонезию и даже Китай. И все это благодаря тому, что понятная, простая интрига и особенно песенки привлекали к ним людей всюду, где читают коран, и вовсе не обязательно было в этом случае хорошо понимать диалоги, написанные на литературном арабском языке. Но, если не говорить об этих увлекательных музыкальных мотивах, лишь немногие из этих фильмов представляют значительный художественный интерес; с полным основанием говорили египетские киноделы, что Каир стал Голливудом арабского мира.

Кино Дальнего Востока мы знаем пока еще очень мало. И все же фильмы дальневосточных стран можно разделить на три категории: подражание иностранным образцам, главным образом американским, экранизация народных легенд и, наконец, картины из современной жизни.

В Японии насчитывается всего полторы тысячи кинотеатров — по одному на 50 тысяч жителей. Кинопроизводство началось здесь после 1900 г. В 1910 г. одной из наиболее активных фирм была «Джананис фильм» — филиал «Пате», которая специализировалась на художественных фильмах с Угава и Канамура, актерами императорского театра («Месть самурая», «Гейша» и др.). Режиссировал эти фильмы француз Легран.

После 1914 г. американские фирмы вытеснили французские. Позднее некоторые молодые передовые кинодеятели Японии подпали под влияние советской школы. К ним относятся, по всей вероятности, Судзуки, поставивший правдивый фильм из современной жизни «Что заставило ее сделать это?» (1930). Однако милитаристские круги Японии вскоре начали подав-

\* В СССР этот фильм вышел под названием «Сумико». — Прим. ред.

лять эту тенденцию. По старой традиции, идущей еще от японского театра, а также потому, что число неграмотных в Японии весьма значительно, немые фильмы всегда комментировались. И комментаторы-конферансье часто больше привлекали публику, чем сами исполнители, «звезды», которые получали тогда не больше того, что получал обычный французский служащий (1500 франков в месяц). Фильмы ставились с минимальными затратами в срок от 48 часов (кратчайший срок) и самое большое до 15 дней. Пользуясь этими методами, можно было, несмотря на почти полное отсутствие экспорта, выпускать обильную продукцию — несколько сот фильмов в год.

Из числа японских немых фильмов, которые демонстрировались в Европе, лишь немногие казались наивными и страстными. Таков «Призыв родины» (около 1925 г.) — история мальчугана, которому из-за его малолетства не позволили пойти на войну; после неудачной попытки покончить с собой он все же убегает на фронт. «Дзюдайро» (около 1928 г.), фильм одного из лучших японских постановщиков Тэйносукэ Кинугаса, был менее примитивен как по своему содержанию, так и по технике. Советское влияние явно сказалось на творчестве некоторых молодых режиссеров — Судзуки, Утида, Мидзогути. Высшим достижением этой школы надо считать скорее всего «Что заставило ее сделать это» — историю бедной сиротки.

После 1930 г. японское кино стало звуковым, но продолжало экранизировать традиционные театральные постановки и подражать Голливуду; фильмы социального характера исчезли с тех пор, как японские милитаристы, придя к власти, развязали войну с Китаем. С этого времени японское кино занималось только военной пропагандой, в которой сентиментальность сочеталась с жестокостью. К таким фильмам относится фильм «Волонтеры смерти», который шел на экранах оккупированного Парижа. Этот фильм воспевал летчиков, бомбивших Пирл-Харбор.

Китай с его 400-миллионным населением насчитывал в 1930 г. около 300 кинотеатров, и это число не увеличилось сколько-нибудь значительно до 1948 г. Первые китайские фильмы были оставлены испанцем Рамосом в 1904 г. в Шанхае. Затем Патэ организовал там же небольшое производство фильмов. К началу звукового кино китайские кинофильмы получили известное распространение и в больших городах, контролируемых Гоминданом.

После 1937 г. кинопроизводство переместилось из Шанхая в Нанкин и Ханькоу. Здесь и был снят, надо полагать, единственный китайский фильм, который демонстрировался в Париже, «Великая китайская стена» (1938) — произведение довольно примитивное, но подкупающее своей искренностью и силой описания ужасов войны. Позднее в очень трудных условиях ставились военно-пропагандистские фильмы в Чунцине.

В Индии первые фильмы были поставлены в 1914 г. М. Д. Г. Фальке. Это были фильмы, основанные на древних религиозных легендах: «Харишандра», «Бахмур Мохини», «Савитри». Но еще до того, в 1910 г., теософы показали в Индии фильм «Жизнь Будды»; новый фильм на тот же сюжет был поставлен около 1920 г. французом Леграном. В начале звукового кино национальная кинопродукция Индии ограничивалась, по словам Анри Мишо, записью старых легенд, полных нежности и жестокости. Национальное пробуждение Индии и развитие ее промышленности привели к тому, что кино обратилось к современным темам.

Первым говорящим фильмом, озвученным на одном из языков Индии (хинди), был «Алам Ара», поставленный в 1931 г. Ардеширом М. Ирани при участии актеров Мастера Витала и Зубейда. Успех этого фильма был колоссальный, и в «Мэджестик-Синема» в Бомбее, где он демонстрировался, люди почти душили друг друга. В 1934 г. только в Бомбее и Магарастре работало 86 кинофирм. Около дюжины из них развернули довольно активную деятельность. Размеры производства были значительны: 108 немых фильмов в 1926—1927 гг., 328 (из них 300 немых) — в 1931 г., 240 — в 1935 г.; и это при наличии во всей Индии всего 660 кинозалов. Из фильмов, имевших успех в этот период, Панна Шах, автор книги об индийском кино, называет «Барат-Ки-Бети» и «Гизан-Кавпа», поставленные Моти Гидвани. К 1939 г. число выпускаемых ежегодно фильмов составляло в среднем 200 фильмов на языках хинди, тамил и телугу. Страна насчитывала всего 1265 кинотеатров на 350 миллионов населения; 200 самых больших кинотеатров демонстрировали исключительно англосаксонские фильмы.

Австралия, которая насчитывает сегодня свыше 1500 кинотеатров, демонстрирует на своих экранах главным образом американские фильмы. Но и в Австралии с 1938 г. начинается развиваться национальное киноискусство.

На африканском континенте нет киностудий, если не говорить о Египте и отчасти о французской северной Африке и английской южной Африке, где она порой возникала. В английском южноафриканском доминионе Лесли Льюлкок с небольшой английской группой поставил в 1919—1920 гг. «Розу Родезии», «Кони цари Соломона» по Райдеру Хаггарду и еще несколько фильмов, в которых играли вожди зулусских племен Кентани и Юни. Южно-Африканский Союз, насчитывающий около 500 кинотеатров, поставил в 1946 г. несколько фильмов на языке «африкаанс», который восходит к голландскому языку, но сильно от него отличается.

С начала звукового кино производство фильмов широко развернулось в Латинской Америке. Мексиканское киноискусство, наиболее значительное сегодня в странах испанского языка, далеко шагнуло вперед после

1930 г. И если «Заключенный № 13» Фернандо де Фуэнтеса (1933) или «Гуго и Рола» (1934) Габриэля Сориа (история знаменитого бандита Хесуса Ариага) и были малоактуальны, хотя и оригинальны в своем роде, то некоторые другие детективные фильмы, как, например, «Серое авто», были столь же значительны, как и их образцы — «Фантомас» или «Похождения Элен».

В 1935 г. североамериканский документалист Поль Стрейд был приглашен в Мексику вместе с Фредом Циннеманом для постановки фильма по сценарию, написанному министром изящных искусств Веласкесом Шавезом. Фильм «Сети» весь построен на натуральных съемках; исполнителями были несколько рыбаков и один актер-любитель. Фильм этот, несколько замедленный по своему темпу, отличается замечательной пластичностью. В нем чувствуется влияние советской школы и особенно Эйзенштейна. В 1936 г. после опытов с переменным успехом Рамона Писона, Фернандо де Фуэнтеса, Аркадия Гойтлера, Роландо Агилар и др. театральным режиссер Вустилло Оро поставил фильм «Два монаха», в котором причудливо проявилось влияние немецкого экспрессионизма; эти фильмы были очень удачно сняты оператором Хименесом. Позднее в Мексике были созданы хорошо оборудованные студии. Во время войны мексиканское киноискусство снабжало фильмами все 1200 кинотеатров страны и многие кинотеатры в других странах Латинской Америки. Общая продукция Мексики составляла от 60 до 80 фильмов в год. К концу второй мировой войны в Мексике уже ставились фильмы подлинно высокого класса.

Аргентина располагает 1500 кинотеатрами, т. е. превосходит в этом отношении Мексику. В стране есть несколько киностудий, которые выпускают в среднем не менее 30 фильмов в год. Первый аргентинский фильм «Газнь Доррего» был поставлен в 1908 г. Марио Галло. Более или менее регулярно производство фильмов началось лишь с 1915 г. Но, за немногими исключениями, эти фильмы (даже богато поставленные и технически зрелые) весьма посредственны и слишком очевидно подражают голливудским.

Бразилия, обладавшая почти таким же количеством кинозалов, как и Аргентина, выпускала лишь несколько фильмов в год; то же и Чили, которая, однако, располагала всего 250—300 кинозалами. Уругвай с его 1600 кинотеатрами только время от времени ставил на собственный счет фильмы. Такое же положение и в Перу.

Так накануне войны 1939—1940 г. искусство кино перестало быть достоянием одних только великих стран и тех стран, которые на какой-то период времени приобретали большое международное значение (Дания, Швеция). Оно стало необходимым средством самовыражения даже в колониальных и полуколониальных странах, в первую очередь в странах Ближнего и Среднего Востока. Однако это развитие встречало на своем пути большие трудности: недостаток актеров, студий, капиталов, технических кадров. Еще в большей степени тормозилось развитие киноискусства в этих странах монополизацией проката и экранов иностранцами, и в первую очередь голливудскими, фильмами.

## Глава XXVIII

### АНГЛОСАКСОНСКОЕ КИНО ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ

Уже на другой день после Мюнхена миллионы американцев, будучи введены в заблуждение одной изобретательной радиопередачей, слепо поверили в то, что они находятся в состоянии войны с марсианами. Эта передача сделала знаменитым ее автора Орсона Уэллеса, который еще с детства привлекал внимание психологов своим чрезвычайно ранним развитием. Двадцати лет он уже руководил нью-йоркским театром «Меркурий». Одна из голливудских фирм (RKO) предложила этому «необыкновенному» человеку заключить с нею договор, согласно которому ему предоставлялись в виде исключения права режиссера-продюсера. Приехав в Голливуд в то время, когда в Европе уже бушевала война, этот «вундеркинд», увидев предоставленную ему студию, воскликнул: «Вот самая красивая механическая игрушка, какую только может пожелать ребенок!» Сообщение о его первом фильме «Гражданин Кейн» вызвало скандал: миллионер, владелец ста газет и нескольких издательств Уильям Рендолф Херст пытался запретить демонстрацию фильма, видя в герое этого фильма карикатуру на самого себя. Однако вся эта «кампания» послужила только рекламой фильму.

Двадцатипятилетний новичок Орсон Уэллес упивался возможностями, которые раскрыла перед ним «механическая игрушка». Сюжет его фильма был построен на сознательно запутанных Уэллесом — автором сценария — событиях из жизни некоего магната прессы, как две капли воды похожего на Уильяма Рендолфа Херста. Увлечшись выдумками, какие он допускал и ранее в своих радиопостановках («Борьба миров» по Уэллсу и др.), Уэллес изменил хронологическую последовательность событий, о которых одному из героев фильма, корреспонденту, рассказывают по ходу сюжета очевидцы — каждый со своей точки зрения. Чрезмерно много технических новшеств ввел в постановку и режиссер; тут было все: и игра светотени, и декорации с ипакими потолками, и систематическое применение «глубины поля зрения», и подчас излишняя съемка с движением, и зву-

новые эффекты, и т. п. В большинстве случаев все это или замечталось из модных тогда фильмов, или повторяло старые классические приемы, умело приспособленные. Создатель этого фейерверка экспериментов (в течение долгого времени оказывавший влияние на многих постановщиков) обладал темпераментом, правда, менее примитивным, но столь же могучим, как у Абеля Ганса в начале двадцатых годов. Свойственные Уэллсу глубоко выраженные чувство пластики, смелость формальных решений, неповторимое своеобразие в манере и стиле, слегка окрашенных экспрессионизмом, делают почти незаметными психологические и социальные недочеты произведения. Гражданин Кейн, многогранный образ которого (начиная с момента возникновения войны на Кубе и до 1940 г.) рисует Уэллес, выступает перед нами больше как Кейн-себялюбец, чем как Кейн-монополист. Его психология, несмотря на бесчисленные отклонения в повествовании, прямолинейна и примитивна. Псевдопсихоаналитическое объяснение к предсмертным словам миллионера: «розовый бутон» \* — предельно наивно. В действительности Кейн — выдуманный герой, взятый из окружающего его мира и заключенный под копей жизни в пустую и шумную суету замка Ксенеду — замка, загроможденного музейными предметами, подобно тому как фильм загроможден отзвуками самых разнообразных произведений. Рейдольф Херст напрасно вопиет: главная тема — монополия и коррупция прессы — была почти не затронута в фильме «Гражданин Кейн» (1941).

Вслед за этим фильмом «кинувший» Уэллес приступил к постановке «Великолепных Амберсонов» (1942), где центральной фигурой также был эгоист, к тому же декадент, вырожденец и пораженец. В том виде, в каком роман передав в сценарии, он близок «Горнозаводчику» Жоржа Оне: он также противопоставляет упадок земельной аристократии подъему новой промышленной буржуазии. Фильм был испорчен продюсерами. Стиль фильма, построенный на психологической игре света и тени, менее запомнился, но в то же время был более тщательно обработан, чем в «Гражданине Кейне». Некоторые эпизоды фильма, как, например, эпизод, когда старая тетка (Агнес Морхед) истерически признается в своем разорении, придают фильму трагический, почти балзаковский тон. Фильм длинен, запутан и немного скучен. Коммерческий неуспех «Великолепных Амберсонов» совпал с провалом «Гражданина Кейна» в провинции и за границей.

После постановки посредственного фильма «Путешествие в страну страхов», в которой участвовал Уэллес, он снял в Латинской Америке сто тысяч футов цветной пленки. Это совпало с реорганизацией фирмы ИКО,

---

\* Гражданин Кейн умирает в глубокой старости. Перед смертью он произносит два слова: «Розовый бутон». Корреспонденту студии кинохроники поручено раскрыть тайну предсмертных слов магната. Он последовательно обращается к бывшей жене Кейна, его друзьям, его адвокату, слугам. Никто не может помочь корреспонденту. Наконец выясняется (причем только для зрителя), что «розовый бутон» — это марка детских саночек, на которых маленький Кейн катался в раннем детстве. Через всю жизнь он просит вспоминать об этих саночках. — *Прим. ред.*

попавшей под опеку, более строгую, чем когда-либо, банка Моргана. «Блудный сын» был снова приглашен в Голливуд, где он работал для театра и радио. В продолжение всей войны в Америке он не поставил ни одного фильма \*. После долгого перерыва ему дали возможность поставить фильм «Чужестранец», затем «Даму из Шанхая». Эти фильмы, сюжеты которых были разработаны им самим, были сделаны на более низком уровне, чем «Гражданин Кейн» и «Великолепные Амберсоны». В «Даме из Шанхая» Уэллес проявляет порой чувство глубокой горечи и искренность, что не всегда умеют выразить начинающие авторы. Америка почему-то сочла этот фильм непристойным. Еще до показа «Дамы из Шанхая» Уэллес переплыл Атлантический океан. В Европе, где он, по-видимому, хотел обосноваться, он достиг такой славы, что Соединенные Штаты стали для него лишь далеким воспоминанием. Его судьба несколько сходна с судьбой великого Штрогейма, которого занесли в черные списки после созданного им шедевра. Однако Уэллес был менее оригинален и силен в своем творчестве и слишком следовал театру, что и доказал фильмом «Макбет». Постановка «Макбета» в атмосфере, задуманной как доисторическая, с декорациями скал, сделанными из картона, напоминала зоопарк \*\*. Не большую ценность представлял и его «Отелло» (1952), поставленный на натуре.

Быстрый приезд Орсона Уэллеса не помог Голливуду в разрешении все возраставшего кризиса сюжета. Легкая комедия агонизировала. Но помогли выйти из кризиса ни картины о знаменитых людях (Хуарес, Авраам Линкольн, Эдисон, Грехэм Белл, доктор Эрлих, мадам Кюри или Вильсон), ни возвращение к Дальнему Западу, ни обновление мюзик-холла цветными фильмами. Авторы задыхались под бременем «Кодекса Хейса».

Объявление войны в Европе послужило сигналом к бурному наступлению Сенатского комитета, возглавляемого республиканцем Дэйсом. Испугавшись этого, некоторые «звезды», подозреваемые в «разрушительной деятельности», так как они поддерживали Рузвельта и республиканскую Испанию и бойкотировали Лени Рифеншталь и Витторио Муссолини во время их поездки по Америке, постыдились доказать свой «американизм» \*\*\*.

Нападки изоляционистов Комитета Дэйса в течение некоторого времени препятствовали американскому кино вплотную и открыто подойти к теме войны в Европе. Американские сценаристы восприняли предписание работать над военными сюжетами не как неприятную обязанность, а скорее как снятие запрета. Однако и здесь они вскоре наткнулись на строгие ограничения, которые заставляли их далеко отходить от реальности. Первые заказы, полученные ими, были воденили и репю, предназначенные для улаживания, отдыха и увеселения военных \*\*\*\*.

\* «Великолепные Амберсоны» были закончены им в январе 1942 г.

\*\* Этот фильм, довольно дурного вкуса, хотя местами и сильный, был снят в Голливуде второсортной кинофирмой «Рипаблик», но закончен в Европе.

\*\*\* Так, Фрэнко Таун играл в «Товарище Инк» Кэнига Видора; Мэрилин Дуглас в «Пиночке» — Либби (антисоветские комедии).

\*\*\*\* Большой «кассовый» успех создали ветераны Голливуда: Фрэнк Борзадж («Театральная кантина»), Майкл Кертин («Янки Дудль Денди»), «Такое арийцы», «Исабелла», а также новый комедийный актер Девин Кей («В армии»).

Американское кино вернулось к старинным шаблонным военным французским водевилем: сердитый полковник, вспыльчивый адъютант, оторопевший рядовой, красивая блондинка, пересодетая артиллеристом, и т. д.

Тихоокеанский фронт снабжал кино более сильными сюжетами, в которых подвиги авиации часто занимали первое место. Шедевром этого жанра можно считать «Воздушные силы» Говарда Хоукса — фильм несколько растянутый, но сильный. В нем искусно использовались различные трюки. Заметим, что этот фильм избегал подчеркивать пресловутую мысль о неуязвимости американского солдата\*.

Меньше активности проявил Голливуд в съемках на других фронтах. В течение долгого времени в Европе был открыт один-единственный восточный фронт; однако советская тематика весьма слабо отражалась американским кино. На этом материале были сняты только два фильма: «Северная звезда» Люиса Майлстоуна и ретроспективный фильм Майкла Кертиса «Миссия в Москве». Материалами для сценариев оставались только военные действия в Сахаре и движении Сопротивления в оккупированных странах.

Если писать историю Франции по американским фильмам, которые были ей посвящены, то Франция представится нам халеппой какими-то идиотами, сторонниками Виши, верившими в победу Германии. Француженки могли стать патриотками только в силу их любви к какому-нибудь тайному агенту; тогда они пускаются в пикантные авантюры с участием глухих немцев и итальянцев — любителей мандолины. Эта любопытная историческая концепция вдохновила австрийца Билли Уальдера на создание картины «Пять гробниц по дороге в Каир», а Майкла Кертиса — на постановку «Касабланки», принесшую ему в 1942 г. семь-восемь «оскаров». Таковы же были и фильмы, действие которых происходило в европейских оккупированных странах; однако содержащиеся в них нелепости не позволили их показать\*\*.

Некоторые американские постановщики попытались вместо условного героизма показать на военных сюжетах обычные человеческие чувства. Это обеспечило огромный успех картине «Миссис Минивер»\*\*\* (1942) Уильяма Уайлера, которую в Америке приветствовали как шедевр. Менее высоко оценили этот фильм английские зрители, для которых слишком заметны были навильонные инсценировки и отсутствие подлинной натуры, сня-

\* Несколько хороших эпизодов подобного жанра мы находим в фильмах «Место назначения Токио» Дэймера Дейвса, «Пушуровое сердце» (1944) Майлстоуна и даже «Тридцать секунд над Токио» Мервина Ле Роя. Что касается фильмов «Мы с гордостью вас приветствуем» Марка Свиндрича, «Повесть о докторе Весселе» Сесили де Милли и «Драконово семей» Джека Ковуза, то они были неправдоподобны и крайне вульгарны.

\*\* Таковы: «Крест Лотарингии» Тея Гарнетта, «Жанна из Пармжа» Роберта Стивенсона, «До новой встречи» Фрэнка Борзаджя и др. Более терпимы были фильмы этого жанра в постановке европейских режиссеров: «Эта земля — моя» (1943) Жана Ренуара, «Обманщик» (1944) Жюльена Дювилье и «Палачи тоже умирают» (1943) Фрица Ланга.

\*\*\* Экранизация романа Джен Стречер из английской жизни. — *Прим. ред.*

той в самой Англии. Во Франции, где его показали в то время, когда пропаганда войны уже вышла из моды, этому фильму предпочли благородный и простой фильм «Салливаны» Ллойда Бекона, рисующий жизнь средних американских слоев. В «Спасательной лодке» (1944) англичанин Альфред Хичкок, инсценируя новеллу Стейнбека, показывал все действие происходящим в лодке среди бушующих океанских волн. Фильм «Дети Гитлера» Эдуарда Дмитрика имел большой коммерческий успех.

В США успехом пользовался фильм «Солдат Джон» Уэллмена — ветерана, ставшего «звездой» благодаря своему фильму «Инцидент в Окс-Боу» (1943), в котором затрагивается почти запрещенный сюжет — линчевание. В своем военном фильме Уэллмен без всяких прикрас показывает нам войну в Италии, такую, какой ее видел рядовой пехотинец. Несколько наивными кажутся нам лишь декорации деревень, снятые в самой студии, и сцены с участием многочисленных статистов, особенно когда их сравниваешь с правдивой обстановкой фильма «Пауза» Росселлини. Той правды, к которой так стремился в своем фильме Уэллмен, Майлстоун достиг в фильме «Прогулка под солнцем» (1947), в простом эпизоде высадки войск в Италии, переданном столь же правдиво, как и его знаменитая картина «На Западе без перемет».

Необходимость пропаганды и моральной подготовки войск вызвала увеличение количества документальных фильмов. Шедевром этого жанра была знаменитая серия «Почему мы воюем»\*, которую снял Фрэнк Капра в сотрудничестве с Анатолием Литваком. Материалами для первой части серии «Прелюдия войны» послужили, по утверждению постановщика, архивные документы (замечательные портреты Гитлера в Муссолини в фотографии их войск). Пробелы были заполнены введением сцен, воспроизведенных по методу «ход времени». Монтаж фильма безукоризнен, хотя не совсем продуман. Относящиеся к той же серии фильмы «Битва за Россию» и «Битва за Англию» полны искренних и глубоких переживаний; фильм «Разделяй и властвуй» дает наивные и порой даже однозные объяснения причин французского поражения. В целом серия «Почему мы воюем» не была закончена. Второй фильм серии, касающийся Японии, должен был ставить Норис Ивене. Однако голландский постановщик отказался продолжать работу над фильмом, когда военные власти, контролировавшие фильм, запретили ему показ «Микадо». Ивене уехал в Австралию, где, несмотря на противодействие полиции, поставил фильм «На донезия зовет» — о забастовке докеров в 1946 г. в ответ на отправку голландского оружия против республики Индонезии.

Наряду с ростом выпуска документальных фильмов увеличился во время войны в США и выпуск фильмов, преследующих цели религиозной пропаганды. Несомненно, что постоянный страх и тревоги войны умно-

\* К числу удачных фильмов американского документального кино надо отнести два цветных фильма о высадке американцев на островах Тихого океана: «Настоящая слава» Гарсона Канана в соавторстве с англичанином Кэрлом Рэдлом и «Мемфис-красавица» Уильяма Уайлера — хроника из жизни летчиков, бомбивших Германию.

жили число верующих, но особенно способствовала этому деятельность католической организации «Легион благотворительности». Закрепив пассивный успех (чему способствовал своей суровостью «Кодекс Хейса» между 1935 и 1940 гг.), Легион перешел затем в наступление, обеспечив коммерческий успех морализующим и религиозным произведениям\*.

Совершенно другого направления, возникшего, по-видимому, чисто стихийно, были детективные «черные» кинороманы, первый из которых, «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, был выпущен в 1941 г. Создателями этого жанра явились авторы инсценированных романов Деннис Хемметт и Джеймс Кейн, а лучшей постановкой — фильм Билли Уальдера «Двойная страховка» (1944) \*\*.

Преобладающими персонажами в фильмах этого жанра были: сыщики, убийцы, аристократы, убитые, ограбленные миллиардеры, красивые женщины и старые пьяницы, всеми презираемые и циничные; сюжетами служили: незаконная любовь, влекущая за собой преступление и наказание; пьянство — единственное средство избавиться от тоски и жизненных нужд; жестокие избиения: сцены пыток, которые подчеркивались стоном пытаемых. Особенно модным этот жанр стал после войны.

Однако эти мрачные драмы не заставили Голливуд отказаться от комедий. Упадок творчества Капра, ставший очевидным после выхода фильма «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941), частично возмещался блестящими, хотя и поверхностными постановками Герсона Каннинга («Том, Дик и Гарри», 1941), работами наблюдателя нравов Джорджа Стивенса («Чем больше, тем веселее», 1942), а также введением в водевили различных сверхъестественных элементов («Появление мистера Джордана» Александра Холла, 1941). Но только один Престон Стерджес вправе претендовать на место рядом с Капра.

Этот бывший драматург совершенно непонятным образом очутился в Голливуде. В 1933 г. был экранизирован один из его сценариев, «Сила и слава». За этот фильм он получил премию и его утвердили постановщиком. В большинстве своих фильмов («Рождество в июле», 1941; «Леди Ева», «Повесть о Пальм-биче») Стерджес вернулся к старым приемам легкой комедии: чудачковатые благотворители-миллионеры; сложные недоразумения с влюбленными; скромная жизнь, внезапно изменившаяся под влиянием неожиданно полученного богатства. Вместе с тем он прибегал и к грубым эффектам Мака Сеннета, которые с настоящим юмором вводил в комические положения. В сущности, у него не было, как у Капра, непоколебимой веры

\* Мы видим, как в прокате после фильма «Как зелена была моя долина» Джона Форда (1941) появляются: «Песни Бернадетты» Генри Кинга по Верфелю (1943), «Ключи царства небесного» Стюла по Броннику, пользовавшийся большим успехом «Следуй по моим стопам» (1944) Лео Мак-Кери. В этом фильме певец-круизер Бигг Кресси выступил в сутане, изображал молодого священника; этот образ он перенес и в свой следующий фильм «Колокола св. Марии» того же Лео Мак-Кери (1944).

\*\* Нужно прибавить сюда же мрачный, но блестяще поставленный фильм «Мой милый убийца» (1944) Эдуарда Даматрика, «Мальарет Пирс» (1945) Майкла Кервина, «Глубокий сон» (1946) Говарда Хоукса и психологический фильм «Испорченный выходной день» (1946) Билли Уальдера.

в добродетели и в высшую мудрость американской демократии. Под его смехом скрывались часто горечь, скептицизм, трезвый взгляд на вещи.

Наиболее характерная его работа «Путешествия Салливена», басня во вкусе XVIII в., является исповедью, его символом веры. Знаменитый постановщик Салливен хочет снять «социальный фильм»; он переодевается бродягой и посещает трущобы, желая собрать нужный материал. Но его принимают за настоящего бродягу и отправляют на каторгу, откуда он выходит просто чудом. Урок приносит ему пользу: он отказывается от «социального» ради комического — обойденные судьбой тоже имеют право на смех.

Такой вывод был бы оправдан, если бы этот юмор не был только «смейхом ради смеха», если бы он был направлен на смешные стороны жизни человека или преследовал критические цели, как юмор Чаплина. Но комический фильм «Микки», поставленный Салливенем, заставлял просто так смеяться каторжников и негров, используя сливочные торты и удары ногой в зад. Престон Стерджес намеренно выбрал это «механически смешное», не имеющее человеческой или социальной «значимости», характеризуя это «смешное» как «оппиум для народа». После этого он облил себя сторонником продавцов дурмана.

В этом фильме негры, каторжники, безработные являются как бы отвлеченными символами, сфабрикованными в самой студии. Стерджес не стремится разоблачать (тут он спекулирует понятием «механическое», которое он пытается анализировать), он просто не хочет быть одураченным, как эти наивные Рискин и Капра! Свойственная ему сухость помешала этому антиподу Чаплина познать, что такое настоящая популярность. И хотя он и был некоторое время членом большой организации, которая отвергала Орсона Уэллеса за его слишком яркую индивидуальность, все же он оставался одиноким, без школы и без учеников.

В Голливуде во время войны работали многие иностранные постановщики. Англичанин Хичкок занимал там важное место, хотя в начале своей карьеры и подвергался своего рода «преследованиям» за экранизацию пошлого романа Дафны дю-Мурье «Ребекка» (1940), за которой последовали плохой водевиль «Мистер и миссис Смит» и затхлый роман из жизни шпионов «Иностранский корреспондент». Более самим собой оставался Хичкок в «Подозрении» — истории молодой женщины, которой кажется, что ее муж — опасный преступник и которая боится погибнуть от его руки. Эта тема, заимствованная из англосаксонского детективного романа, была затем двадцать раз использована в Голливуде с очень небольшими изменениями.

Американским шедевром Хичкока был фильм «Гень сомпеши» — образец превосходного стиля, рядом с которым стиль «Гражданин Кейн» кажется напыщенным. Фильм этот рисует в полутонах картину маленького американского города. Однако сюжет его, близкий сюжету «Подозрения», был слабым и условным. Основная ошибка Хичкока заключалась в том, что он уделил все внимание внешнему развитию интриги в фильме, не заботясь о его внутреннем содержании. Это помогло ему в создании технически осле-

пительных вариантов, однако немотивированных и поэтому быстро ветшающих.

Пока Хичкок делал карьеру в Голливуде, творчество Фрица Ланга шло к упадку. Война вновь дала ему возможность взяться за антифашистские фильмы и за его любимую тему о «виновности», которая нашла свое отражение и в лучшем его фильме этого трудного времени — «Женщина в окне». Но и тут он слишком увлекся интригой фильма, поддавшись своим прежним настроениям \*. После многих неудач в Америке этот большой режиссер, казалось, как-то сник, хотя и остался верен себе в своих даже самых слабых фильмах. Раздирающий крик одного из героев фильма «Секрет за дверью»: «Разве все люди не потомки Каина?» — является ключом к его произведению.

Из всех французов, осевших в Голливуде, Реле Клер сильнее других сопротивлялся его влиянию. Его первый американский фильм «Нью-орлеанский оголек» был фильмом очень тонким, но крепко скроенным, гибким, очаровывающим. «И женился на ведьме» — более глубокий по содержанию фильм, который может быть приравнен к его лучшим французским фильмам и английскому фильму «Привидение едет на Запад», — был навсвязь пропитан фантазией режиссера и очарованием Вероники Лейк. «Это произошло завтра» — превосходная механизация нелепостей в стиле Жана Дюрана, однако картина не свободна от некоторой сухости. Но разве найдется хотя бы один режиссер, у которого совсем не было бы посредственных постановок? «И потом ни одного не осталось» (1945 \*\*) — единственный из фильмов такого рода, сделавший действительно хорошие сборы в США.

Что касается Жюльена Дювивье, то он без конца выпускал фильмы, состоявшие из нескольких законченных новелл, объединенных сюжетно по образцу его фильма «Бальная записная книжка» («Лидия», «Манхэттенские рассказы», «Плоть и фантазия»). Жан Ренуар начал с экранизации посредственной ковбойской истории «Болотная вода», где автор рисует удушливую атмосферу американского болота. Но он провалился, когда захотел воспроизвести Францию минувшего века в «Дневнике горничной». Его лучший фильм о жизни американских крестьян Юга «Южанин» (1948), непосредственный по тону, хотя местами напыщенный, напоминал «Тони». Но это было счастливое исключение. Десять лет, проведенных этим «самым французским» из постановщиков вне родины, были большой потерей для кино.

После вторжения неприятеля во Францию и до открытия западного фронта Лондон, центр английской кинематографической промышленности, сильно страдал от палетов германской авиации. Помещения студий были

\* «Красная улитка» (1945), «Плащ и книжка» (1946), «Женщина с гардепией» (1954).

\*\* Экранизация уголовного романа Агаты Кристи «Десять маленьких негров». — *Прим. ред.*

частично реквизированы, не доставало людей и материалов. В связи с этим значительно сократился выпуск английских фильмов: с 225 кинокартин в 1937 г. он упал во время войны до 50 в год.

В течение первых военных лет заметно возросло производство документальных фильмов и усилилось их влияние на тематику картин. Между киноискусством и службой пропаганды возник тесный контакт. Наметились два главных направления. Фильмы, построенные на фактическом материале — в этой области специализировался Поль Рота, — были дидактичны, что и определяло их текст и ритм («Мир изобилия», 1943; «Мир богат», 1946). В фильмах этого типа — к ним приближается и «Битва в пустыне» (1943) Роя Боултинга — в интересах пропаганды использовались приемы, разработанные в свое время Вертовым и Руттманом.

Другая тенденция, представителем которой является Флаерти, характеризуется стремлением придать сюжету большую человечность путем привлечения, например, обыкновенных людей к исполнению ролей, которые обычно поручаются профессиональным актерам. В некоторых фильмах это сочеталось нередко с мизансценами определенного стиля.

Одним из наиболее видных сторонников этого направления был Хэмфри Дженнингс, обладавший большим чувством гуманизма и юмором, которых не доставало его предшественникам. После острого и насыщенного иронией фильма «На досуге» (1940) он поставил полную захватывающего драматизма кинокартину «Пожары начались» (1942) из жизни лондонских пожарных, о их борьбе с огнем. Другой его фильм, «Лили Марлен» (1943), — яркая повесть о том, как песня, которую пели заключенные в немецком концлагере, распространилась за пределы лагеря, и вот ее уже поют английские солдаты. И, наконец, его фильм «Газета для Тимоти», выпущенный в 1945 г., к концу военных действий, полон чувства глубокой горечи.

Аналогичный характер носят работы Гарри Уотта, к тому времени уже весьма известного. Им были поставлены: «Цель на сегодня» (1945), «Лондон выдержит это» (1942) и др. После фильма «Девять человек» (1943) он получил приглашение в Австралию, где режиссировал большой полудокументальный фильм из жизни австралийцев (1945). Этот фильм содержит ряд эпизодов, которые можно сравнить разве лишь со знаменитой «Травой» Шедсака и Купера.

Один из сотрудников Уотта, Пат Джексон, участвовал как режиссер в создании большого цветного фильма полудокументального, полуромантического характера «Западные подступы» (1944). По своему сюжету этот фильм напоминает повесть о скитаниях торпедированного морского транспорта в кинокартине «Сан-Деметрио — Лондон» (1943), осуществленной под режиссурой Чарльза Френда, одного из учеников Альберто Кавальканти. Фильм «Западные подступы» был снят в море, его участники — простые моряки. Второй фильм был создан исключительно в студии с участием профессиональных актеров. Однако результат в обоих случаях был часто почти одинаковый. Таким образом, документальный фильм приобретал почти одинаковый характер постановочного, который в свою очередь отражал влияние «документальной» тенденции.

Школа, созданная Гривееном, находившимся в военные годы в Канаде, способствовала изменению стиля многих известных постановщиков. Так, Карол Рид после изящного «Киниса» (1941), поставленного в костьмах 1900 г., выпустил фильм «Путь вперед» (1943) на тему об Англии в военные годы, включив в него ряд документальных кадров. Майкл Поуэлл в промежутке между двумя большими работами поставил фильм «Один из наших самолетов не возвратился на базу» (1942), отличавшийся такой же объективностью, как и его «На краю мира». Антония Асквит показал в «Пути к звездам» (1945), являющемся своего рода шедевром, повседневную жизнь летчиков.

Влияние этого направления чувствуется и в фильме «...в котором мы служим» \* (1942) Ноэля Коуарда. Эта работа была выполнена им в сотрудничестве с Дэвидом Лином, в свое время монтировавшим «Пигмалиона». Впоследствии Лин создал по сценарию известного драматурга и артиста Ноэля Коуарда доходчивый и простой фильм «Счастливые мертшие» (1944) типа «Кавалькады», а также фильмы «Бодрый дух» (1945) и «Короткая встреча» (1945). Сюжет последнего фильма — противоположные симпатии мужа и жены, живущих в обстановке, характерной для английской провинции и быта мелкой буржуазии. Сцены, снятые с натуры и в киноателье, лейтмотив фильма — события, происходящие на железнодорожной станции, — и четко выписанные типы свидетельствовали о влиянии документального фильма и создали «Короткой встрече» огромный успех.

Такое усиление «документальной» тенденции объяснялось отчасти отсутствием в Англии во время войны Борда и американских постановщиков, ранее работавших в Англии, — сторонников противоположной тенденции. Когда миновала наиболее суровая фаза войны, вновь возродилось стремление к сверхъестественным постановкам, манодобие тех, которые осуществляет Голливуд.

Во время войны, даже в самом разгаре ее, затраты на отдельные фильмы составляли в некоторых случаях свыше миллиона фунтов стерлингов. Это было возможно благодаря финансированию английской кинопромышленности Артуром Рэнком, монополизировавшим до шестидесяти процентов всех кинотеатров и половинны киностудий.

Этот миллиардер, разбогатевший на торговле зерном, заинтересовался в начале 30-х годов кинопромышленностью, усмотрев в кино средство пропаганды в пользу методистской церкви. Приобретение в начале войны двух крупнейших объединений, «Одеон» и «Гомон», обеспечило ему господство в прибыльном предприятии, которое по размерам своих оборотов занимало ближайшее место после американского кино. Доходы от кинотеатров и кинофабрик дали возможность «королю Артуру» вскоре организовать концерн Рэнка, подчинивший себе все отрасли кинопромышленности и ставший, может быть, более могущественным, чем любая большая американская компания, взятая в отдельности. После 1945 г. влияние Рэнка распространилось на тысячи кинотеатров в Италии, Голландии,

\* В советском прокате — «Повесть об одном корабле». — Прим. ред.

Франции, во всех британских доминионах и даже в США, где он в течение некоторого времени контролировал «Юниверсал» — одно из восьми наиболее крупных голливудских кинопредприятий.

Между этим молодым английским конкурентом и старыми американскими монополиями возникла борьба за преобладание на мировом рынке. Для завоевания его были необходимы грандиозные постановки. Еще до конца войны Рэнк заинтересовался двумя рассчитанными на большой эффект проектами постановок — «Цезарь и Клеопатра» \* Габриэля Паскади и «Герих В». Постановка первого из этих фильмов оказалась дорогостоящей неудачей, второго — триумфом благодаря Лоуренсу Оливье. Этот большой артист и постановщик сумел использовать для экранизации шекспировской пьесы все средства кино. Для достижения большей художественности фильма (это был цветной фильм по американскому методу «техникolor») он ввел в него ряд новшеств, явившихся результатом изучения французских миниатюр и картин итальянских художников XV века.

Таким образом, несмотря на трудности, порожденные войной, Англии удалось сохранить и даже улучшить свои позиции, занятые ею до 1940 г. После освобождения континентальной Европы стало совершенно очевидно, что британская школа действительно существует, правда, лишенная Хичкока, но располагающая крепкими режиссерскими кадрами в лице Аквита, Лоуренса Оливье, Дэвида Лина, Кэрола Рида, Майкла Поулла, Гарри Уотта, Хамфри Дженнингса. В дальнейшем мы рассмотрим достижения этой школы и ее возможности, как они представляются нам сегодня.

---

\* Экранизация одноименной пьесы Бернарда Шоу с участием Вивьен Ли и Клода Рейнса. — *Прим. ред.*

## Глава XXIX

### ФИЛЬМЫ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ В КОНТИНЕНТАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ

Советская кинематография находилась в полном расцвете, когда Гитлер внезапно напал на Советский Союз. Киностудии в Минске, Киеве, Одессе оказались в руках врага, а московские и ленинградские студии принуждены были прервать работу. В октябре 1941 г. работники эвакуированных кинопредприятий начали собираться в Алма-Ате, где киностудии существовали еще с 1930 г.

Эти студии были довольно примитивны. В стране, где все усилия были направлены на оборону страны, недоставало материалов и рабочих рук (в особенности в отдаленных от центров местностях) для изготовления сложных декораций и костюмов. Отголоски великих битв доносились до киностудий, что отразилось, конечно, на их продукции. В Америке, далекой от театра войны и извлекавшей из военных поставок продовольствия и материалов огромные выгоды, выпуск кинокартин сократился в период войны до четырехсот в год вместо пятисот и более, выпускавшихся ранее. Количество советских фильмов снизилось еще резче: в 1942 г. было выпущено всего до двух десятков картин; сюда же входят, по-видимому, и большие документальные фильмы, снятые вне студий.

Советское кино стало «боевым кино». Советские документальные фильмы, снятые на фронте, относятся к самым замечательным произведениям этого рода. Из таких кинокартин следует назвать прежде всего большую оригинальную коллективную работу «День войны».

Идея этого фильма переключается с тем, что в свое время предложил Максим Горький. Незадолго до смерти великий писатель призывал писателей всего мира принять участие в издании совершенно нового типа, которое объединило бы все произведения, освещающие день 25 сентября 1935 г. Впоследствии этот «День мира» нашел свое воплощение в кинофильме. Двадцать четвертого августа 1940 г. сотни кинооператоров, рассеянных по всей огромной территории Советского Союза, одновременно запечатлели на киноплёнке ряд моментов, отображающих жизнь и работу совет-

ских людей. На основе этого большого коллективного репортажа и был создан фильм под названием «День нового мира» (в числе прочих в этой работе принимал участие и талантливый кинооператор Роман Кармен).

Этот опыт съемки был повторен затем в один из самых трудных периодов войны, когда весь мир волновался, ожидая нового натиска немцев и боясь, как бы они не добились решающего успеха в этом наступлении. Тринадцатого июня 1942 г. двести сорок кинооператоров на всем протяжении фронта, в столице и крупных центрах, на военных заводах сняли «День войны», явившийся как бы преддверием Сталинградской битвы. Зрители увидели на экране военные действия в снегах крайнего севера, рассвет над Москвой, Ленинград в тяжелой осаде, длившейся два года, обгащенного кровью раненого, которого выносили из самолета, выступление актеров перед фронтовиками, плавающих среди цветущей сирени защитников Севастополя, сражавшихся долгие месяцы с сильнейшим противником. Не были скрыты от зрителей и картины ужасов войны; фильм показывал не неуязвимых полубогов, а людей, упорных в своем решении победить.

От обычных документальных фильмов этот глубокий и жизненно правдивый фильм отличался особым «унаимизмом»\*. Советские кинооператоры всегда находились на передней линии фронта, и документальные фильмы о больших битвах можно было демонстрировать уже вскоре после окончания сражений. Первый такой фильм, «Разгром немцев под Москвой», был снят во время ожесточенных боев, исход которых долгое время был неопределенным; поэтому здесь не могло быть заранее разработанного сценария. И тем не менее фильм очень сильно передает картину и самый дух большого сражения — атаки в глубоком снегу, танк в действии, потрясающее зрелище замерзших и расквашенных зимним ветром трупов жещин, повешенных фашистами\*\*.

Волнующую картину об осажденном, обстреливаемом, голодном Ленинграде, героически выдержавшем двухлетнюю осаду, создали Кармен, Комарец и Соловцев. Здесь режиссерам было легче делать свои снимки, чем при съемках в обстановке больших сражений. Столь же волнующей была и постановка Александра Довженко, сделанная им совместно с Юлией Солнцевой, «Битва за Советскую Украину»; лейтмотивом этого фильма являются обширные долины, цветущие или разоренные войной, тяжелые подсолнечники, освещенные ярким солнцем или скрывающиеся в дыме пожара.

С развитием наступательных операций советских армий создавались новые документальные фильмы, которые снимались по определенному плану. Ход военных событий пояснялся наглядными схемами. Действие

\* Унаимизм — литературное течение, разновидность мелкобуржуазного гуманизма во французской литературе. Основной задачей творчества унаимисты считают раскрытие каждой «единой души» (une âme) людей и вещей. — *Прим. ред.*

\*\* Варламов, режиссировавший фильм вместе с Кошальным, выпустил в 1940 г. картину «Линия Маннергейма». В 1942—1943 гг. он создал фильм о Сталинградской битве, а после изгнания немцев из Украины — «Победа на Юге».

подчеркивалось чудовищным грохотом артиллерии. К числу таких картин относятся «Битва под Орлом» Гикова и Степановой, «Севастополь» В. Беляева, «Вена» Посельского и, наконец, «Берлин» Райзмана; зритель видит развалины, первые стычки в пригородах, опустевшие улицы, где старик рубит мясо навшей лошади, обгоревший труп Гейбельса, пленных эсэсовцев, выходящих из подземных убежищ, и, наконец, знамя, водруженное над Рейхстагом.

В связи с трудностями военного времени производство постановочных кинокартин не могло развиваться в таком же темпе, как документальных фильмов. В начале войны предполагалось осуществить некоторые намеренно ранее фильмы; часть из них удалось закончить \*.

Также преобладающими становятся военные темы и в работах постановщиков в студиях Алма-Аты, Ташкента и Анхабада. В фильме «Секретарь райкома» Пырьева показывается борьба партизан в тылу врага; то же и в фильме Эрмлера «Она защищает Родину», убедительность и выность которого делает малозаметными недостатки техники того времени. «Иди меня» Столпера в Иванову — трогательная песнь любящих пар, разлученных войной; «Человек № 217» Ромма — гневная обвинительная речь против насильственного увоза советских женщин в Германию. Фильм «Жила-была девочка» Эйссимонта — хроника осады Ленинграда: матери, умирающие от голода в обледененных комнатах, дети, набирающие воду из прорубей на Неве. В фильме «Зоя» Ариштама рассказывается о героической смерти молодой девушки и попутно дается картина ее жизни за пятнадцать лет существования Советского Союза.

После Сталинградской победы снабжение среднеазиатских киностудий налажилось; улучшилась также и техника. Марк Донской закончил свой потрясающий фильм «Радуга», который заслуживает еще более высокой оценки, чем его «Детство Горького». «Радуга» — это хроника жизни одной оккупированной деревни, рисующая нам ужасы войны; не скрыты в ней и проявления человеческой низости. Нельзя забыть в этом фильме лица двух детей, утаптывающих землю на могиле матери, похороненной потихоньку от немцев. Финальная сцена фильма — аллегорическая картина, напоминающая заключительную часть некоторых старых немых фильмов Пудовкина \*\*.

В течение этого периода война перестала быть непосредственной темой всех работ в области кино. В Грузии Чиаурели экранизировал «Геоργия Саакадзе» — обширную эпопею в двух сериях. В Алма-Ате Эйзенштейн приступил в 1943 г. к съемке большого фильма «Иван Грозный», подготовительные работы к которой были проведены им ранее; окончил он фильм в Москве, куда киностудия возвратилась в начале 1944 г. Эта картина, которой суждено было стать последней работой Эйзенштейна,

\* Донской закончил фильм «Как закалялась сталь». Братья Васильевы за несколько недель до начала гигантского сражения под Сталинградом выпустили «Царицын».

\*\* В военные годы Пудовкин совместно с Дмитрием Васильевым поставил фильм «Во имя Родины» (1943).

124. Николай Чернасов в  
фильме «Депутат Балтики»  
Зарли и Хейфшца (1937).



125. Кадр из фильма  
«Депутат Балтики»  
Зарли и Хейфшца (1937).





Пьер Брассер и Поль Бернар в фильме *«Летний свет»* Громийюпа (1943).

139. Кадр из фильма *«Цезарь и Клеопатра»* Паскаля (1944).



явилась в еще большей степени, чем «Александр Невский», воплощением эстетических принципов, которым этот режиссер следовал во второй половине своей художественной деятельности. Он трактовал эту тему в духе античной трагедии и ввел для своих персонажей несколько монотонный диалог в стиле возвышенном и архаическом. Большая часть сцен была оформлена по лейтмотивам, соответствовавшим темам музыки Прокофьева; например, эпизоды смерти царицы были решены диагонально, обстановка пира отмечена своеобразными прописными «S», финал сделан в духе квази-импрессионизма. Весь этот акустически-зрительный контрпункт, все эти формалистические поиски несколько мешали восприятию сюжета фильма. Но по своему благородству, пластическому совершенству и хорошей разработке темы это была бесплодная картина, хотя, несмотря на великолепную игру актеров — назовем в первую очередь Черкасова, — трагическим героям не доставало умения выражать простые человеческие чувства. Для батальных сцен Эйзенштейн выставил целые армии; исполнители были украшены драгоценностями из алмазного фонда. Тем не менее фильм имел у широкой публики как в Советском Союзе, так и за границей лишь средний успех.

Лучшей работой, выполненной в конце войны, следует считать фильм «Великий перелом» Фридриха Эрмлера. Сюжет — Сталинградская битва, но боевых эпизодов в этом фильме сравнительно мало; действие разворачивается главным образом в штабах, где генералы совещаются около карты. Эрмлер вводит здесь новый прием — описывает битву психологически; он заставляет зрителя следить за мыслью военных руководителей, за их дискуссиями, колебаниями и решениями. В фильме нет недооценки противника, окарикатуривания его (например, в сцене, когда перед нами проходят ряды пленных, ведомых немецкими офицерами), что еще более усугубляет драматизм ситуации. Эрмлеру удалось создать картину, верно отражающую новую, социалистическую психологию, и достигнуть редкой глубины средствами, которыми до сих пор не пользовались ни театр, ни художественная литература.

Работа советских киностудий проходила в суровых условиях ожесточенной и опустошительной войны. Французское кино, которое до 1940 г. занимало непосредственно после советского первое место в мире, также смогло в неблагоприятных условиях без морального для себя ущерба удержаться на достигнутом им ранее художественном уровне.

После вступления немцев в Париж в июне 1940 г. один из особняков на Елисейских полях был занят отделом пропаганды (Propaganda Staffel); этому отделу был поручен контроль над прессой, издательствами, радио и кино. Поток немецких фильмов зашлонул киноэкраны, но успех этих картин оказался настолько посредственным, что нацистам пришлось прибегнуть к методам, которые применялись ими до 1940 г.: они организовали за свой счет производство фильмов с использованием средств и сил французского кино. Для этой цели было основано общество «Континен-

тали», в ведение которого и были переданы многие кинотеатры, несколько студий, прокатных контор и копировальных фабрик.

В результате бойкота чисто немецких картин количество иностранных фильмов, демонстрировавшихся на французских экранах, сократилось до 10—15% (против 25% до 1940 г.). В связи с этим для французской кинематографии создалась — хотя это и кажется парадоксальным — довольно благоприятная обстановка: в 1941 г. студии вновь открыли свои двери. За четыре года оккупации было поставлено 220 кинокартин, из которых тридцать были выпущены фирмой «Континенталь».

Но если посредственных картин было выпущено много, то вряд ли можно назвать более десятка хотя бы косвенно инспирированных коллаборационизмом. Подавляющее большинство работников кино было настроено враждебно к нацистам, и многие из них стали участниками движения Сопротивления.

Затрагивать актуальные вопросы или просто современные темы, поскольку кино находилось под контролем отдела пропаганды, было опасно. Поэтому постановщикам приходилось обращаться к феерии, сказке, детективу или исторической мелодраме; это создавало фактическое или завуалированное «алиби».

Марсель Карне, единственный из довоенной «большой четверки» оставшийся во Франции, увлекся сначала проектом постановки картины из будущего под названием «Беглецы 4000-го года», но потом обратился к сюжету из средневековья — мы имеем в виду его знаменитых «Вечерних посетителей» (1942). Главный герой этой фантастической повести, дьявол, должен был, по замыслу сценаристов Жака Превера и Пьера Лароша, напоминать некоторыми чертами Гитлера. Зрители оккупированной Франции, по мысли Карне, должны были понять символический смысл этого эпизода. В действительности, однако, символика оказалась тут недостаточной и ясной даже для посвященных. Если фильм и служил в какой-то мере делу Франции, то только благодаря своему высокому качеству и моральным достоинствам, хотя есть в нем, конечно, и недостатки. Особенно превосходны здесь начальные сцены: большой белый замок, прибытие трубадуров, пир, представления фокусников, уродливые карлики, выступления певцов, танцы с внезапно застывающими в неподвижности парнями. Но остальная часть фильма была слишком медлительной и статичной.

По пути, намеченному «Вечерними посетителями», пошел Жан Кокто — поэт, рисовальщик, драматург, романист, когда-то поставивший сюрреалистический фильм «Кровь поэта». Его фильм «Вечное возвращение» является результатом совместной работы с Жаном Делануа. Последний после нескольких «кассовых» фильмов руководил постановкой кинокартины «Понкараль, полковник Империи» (1942; по мотивам романа Альберика Каюа) — повесть о полковнике Наполеона, поднявшем во времена Реставрации мятеж против правительства, посаженного иноземцами. Относительно художественных достоинств этого фильма можно спорить. Но сценарист Бернар Эльмер сумел придать фильму особый, скрытый смысл. В то время вишийское правительство охотно присваивало площадям в го-

родах название «Площадь маршала Петэна». Отдел пропаганды не уяснил себе подлинного смысла первых сцен этого фильма, показывавших торжественное открытие «Площади Людовика XVIII» армией и духовенством. Иное дело — французская публика, которая прекрасно поняла эту аллегорию и аплодировала Пьеру Бланшару, когда он бросает судьбному следователю слова: «Быть осужденным при таком режиме, сударь, — большая честь».

Фильм «Вечное возвращение» был лишен этой актуальности. Както воспроизвел в нем старинную легенду о Тристане и Изольде, придав ей черты современности и наводнив ее своими собственными вымыслами. Однако старый сюжет не утратил здесь своего очарования, которое ощущалось в ряде предельных сцен. Тысячи сердец бились в унисон с «идеальной парой» — Мадлен Солонь и Жаном Марс.

Из других фильмов следует отметить «Фантастическую ночь» (1942) Марселя Л'Эрбе — наиболее выдающуюся работу этого режиссера за последние 15 лет, полную поэтических грез и вдохновения; большие и пышные постановки: «Фантастическая симфония», «Убийство рождественского деда», «Кармен» Христиана Жака, осуществленные им с присущим ему талантом, а также фильмы представителя старого «Авангарда» Клода Отан-Мара «Брак Шифон» и «Любовные письма», в несколько прозаическом духе повествовавшие о любовных интригах прошлых дней. В этой серии картина «Дус» более чем очаровательна; сцены, в которых проявляется чувство горькой обиды и возмущения, сделали данный фильм одним из лучших французских фильмов этого мрачного периода.

В фильме «Ангелы греха» (1943) Робер Брессон показывает монастырь, где обособленно от прочего мира живут монахини, героини этого фильма. Не лишенный некоторых недостатков, этот фильм свидетельствует тем не менее о творческой силе и оригинальности постановщика. В другом своем фильме, «Дамы Булонского леса» (1944), Брессон несколько увлекся инстинктивным стремлением к схематизации и обобщению типов: в четком, сухом построении фильма он чрезмерно абстрагировал свои персонажи, поставив их вне времени и общества. Это было тем большей ошибкой, что злыгый из произведения Дидро мотив интриги, основывающийся на существовавшем в условиях того времени взгляде на недопустимость неравных браков, утратил в фильме свою остроту и человечность.

«Дети райка» Марселя Карне (1943—1945) были самым выдающимся из всех тех фильмов, в которых волей-неволей приходилось выдвигать на первый план эстетические (а не политические) проблемы. Действие в этом фильме относится ко времени создания «Парижских тайн» Эжена Сю. Любовная страсть мимического актера Дебюро (Жан-Луи Барри) и почти бальзаковской куртизанки (Арлетти), тоска верной супруги (Мария Казарес), легкомыслие знаменитого артиста (Пьер Брассёр), анархизм писателя-убийцы (Марсель Эрран), народные театры, турецкие бани, пригоны были элементами пышного дивертисмента, поставленного с почти бесподобным совершенством. Основа фильма — большая речь на тему «искусство и действительность», в которой различные зрелища — мелодрама,

трагедия, пантомима, кино — сопоставляются со сценами из реальной жизни. Благодаря своему благородству, равновесию между отдельными частями, высокому качеству и тонкости передачи этот фильм имел большой успех во многих странах.

Другое направление французской кинематографии приближалось к натурализму довоенной эпохи. Сюжетом некоторых фильмов был детектив, который использовался либо как удобный повод для постановки картины, либо — в работах Клузо — как реальный сюжет.

Успех фильма Жоржа Лакомба «Последний из шести» побудил, по-видимому, Клузо выпустить фильм «Убийца проживает в № 21»; этот фильм обладает интересно развивающейся интригой и логическим построением действия.

Другая постановка Клузо, «Ворона», была навеяна постановщику, очевидно, замысловатостью сценарной интриги: жители маленького городка видят друг в друге авторов рассылаемых по городу угрожающих писем. В этой экспрессионистской работе можно усмотреть различные влияния — Штрогейма, Штериберга, Рене Клера, по главным образом влияние довоенной натуралистической школы. Следует, однако, заметить, что, в то время как в фильме Карне все люди делятся на «хороших» и «дурных», мораль «Ворона» сводится к тому, что «добрые люди» тоже способны на низкие поступки, т. е. в каждом человеке заложено как хорошее, так и злое начало. Фильм «Ворона» был выпущен фирмой «Континенталь». Но еще до него Клузо написал для той же фирмы сценарий фильма «Незнакомцы в доме» (поставленный затем Анри Декуэнном), в котором «неариец» разрушает мир, царящий в дружной семье, адвокат же защищает принцип «труд, семья, отечество».

Подшольная печать в резкой форме осуждала «Ворона». Но «Континенталь», как это видно из его информационного бюллетеня, решил тем не менее экспортировать этот фильм, присвоив ему название «В маленьком французском городке». Такое обобщение, не соответствовавшее намерениям авторов, вызвало ряд возражений; однако фильм все же появился под этим названием в период оккупации на экранах Швейцарии и Центральной Европы. В Женеве этот фильм был оценен как проявление высокого мастерства французского киноискусства, столь отличного от «дешевки» гитлеровской продукции.

И действительно, технике «Ворона» уделялось при постановке гораздо больше внимания, чем его содержанию. Хотя в работе Клузо и обнаруживалось наложение различных влияний, однако постановщик проявил себя здесь как удивительный мастер «атмосферы», наследник определенных традиций импрессионистской живописи. Эти качества оказались более устойчивыми, чем та «черная манера», условность которой стала со временем очевидной, когда «Ворона» после двухлетнего перерыва вновь появился на французских и зарубежных экранах.

Чтобы избежать возражений или запретов со стороны оккупационных властей, довоенному натурализму пришлось изменить линию поведения. Это поняли Жак Беккер и Жан Грэмийон, в особенности последний.

Жак Беккер, продолжительное время бывший ассистентом Жана Ренуара, дебютировал постановкой «Золота Крпстобалая», которую он, однако, не закончил. Затем он снял фильм приключенческого характера «Последний козырь», с хорошо организованным сюжетом. В дальнейшем Беккер поставил фильм «Гупи красные руки» (1943) по роману Пьера Верн. Наибольшей удачей этого фильма было тщательное и точное описание жизни семьи зажиточных крестьян. Картины достояного двора, дома браконьера, пейзаж, быт и большая часть персонажей исключительно правдоподобны. В этой работе, выполненной в своеобразном стиле, отразилось влияние Жана Ренуара.

В фильме «Дамские моды» (1943—1945) Беккер показывает большой парижский салон мод. Подбор образцов изделий, картина жизни богатой семьи, члены которой увлекаются игрой в пинг-понг, являются наиболее интересными сценами этого фильма. Недостаток его — сентиментальность сюжета, выдержанного во вкусе старинной бульварной мелодрамы.

Жан Гремийон, подобно Ренуару, Карне и Отан-Лара, выходец из старого «Авангарда», был уже автором двух хороших кинокартин, поставленных на студии УФА — «Сердцеед» и «Странный господин Виктор» (1938), — когда приступил к постановке фильма «Буксир». Из-за войны ему пришлось прервать эту работу. Фильм был показан лишь через два года; он являлся в некотором отношении последним образцом произведений старой школы.

В «Летнем свете» противопоставлены две среды: порочный мир обитателей одного замка и маленькой гостиницы в горах — с одной стороны, и бодрящая атмосфера строительства плотины — с другой. Мадлен Робинсон, исполнявшая в этом фильме роль, которая, по-видимому, предназначалась первоначально для Мишель Морган, покидает морально опустившегося художника ради рабочего, хорошего, честного человека. Образ последнего, созданный Жоржем Маршалем, был, к сожалению, малоубедительным.

Положительная программа «Летнего света» оказалась слабой: плотина выглядела как большая декорация в духе Пирамезп; зато социальная критика была здесь столь же действенна, как и в фильме «Правила игры». В финале участники костюмированного бала и рабочие со стройки встречаются с жалкими героями — смешным Гамлетом (Пьер Брассёр), женщиной, как бы сошедшей со страниц «Опасных связей» (Мадлен Рено), я владельцем замка, достойным маркиза де Сада (Поль Бернар). В заключительных сценах рабочие калят к обрыву труп владельца замка и как ненужную вещь сбрасывают в пропасть. Метафоры, вроде «в датском царстве все прогнило», были достаточно прозрачными для того, чтобы гитлеровский цензор запретил этот фильм.

Фильм «Небо открыто для вас» (1943), лучшая работа Гремийона, был вместе с тем и лучшим французским фильмом за время оккупации. В нем просто и правдиво рассказана история четырех мелких французских Resistance, ставших бойцами-летчиками. Гремийон не скрывал их смешных сторон и их слабостей: буфеты в стиле Генриха II, люстры, пианино. Од-

пако порыв этих людей, лишенный научного героизма, заставляет их жертвовать всем. Фильм появился на экранах к концу периода оккупации, когда всюду во Франции мужественные люди, подобные изображенным в этом фильме, жертвовали за правое дело всем своим добром и даже жизнью. Зло издевалось над отделом пропаганды, фильм приобрел, таким образом, глубокий патриотический смысл. Фотографический стиль, близкий к «документальному», соответствовал скромной и сдержанной манере этой работы. Эта простота явилась как бы прелюдией послевоенного неореализма, и было бы несправедливо, если бы она ценилась меньше, чем формальные достоинства фильмов «Вечерние посетители», «Вечное возвращение» или «Ворон».

Гремишон, как и Беккер, поддерживал традиции подлинного реализма против натуралистических крайностей и увлечения феерией. Особенно проявилась эта тенденция в начале оккупации в фильме «Мы дети» (1941), искренней и правдивой повести о детях пригорода. Наряду с этим Дакэн, работавший с Гремишоном в качестве его ассистента, потерпел неудачу («Первый из Кордэ», 1944).

Гремишон, Дакэн, Пьер Бланшар, Беккер, Жан Пейлеве и еще с десяток других работников кино были вдохновителями «Комитета освобождения кино». Во время боев за Париж кинооператоры Комитета снимали на баррикадах волнующие эпизоды борьбы. После своего освобождения Франция оказалась без транспорта, без топлива и продовольствия; не было также и пленки. В течение шести месяцев не выпускалось почти никакой продукции; в непоисленных залах кинотеатров, открытых лишь с большим трудом, показывали последние фильмы периода оккупации и некоторые довоенные фильмы, которые не удалось в свое время выпустить на экран. К числу их относятся и «Надежда» Андре Мальро.

Этот писатель руководил постановкой «Надежды» в Барселоне во время последних месяцев существования Испанской республики. Публика увидела эту картину лишь в 1945 г., когда Мальро стал одним из приверженцев генерала де Голля. Лучшая часть фильма та, где испанские республиканцы показаны в стиле почти документальном, навесинном, по-видимому, классическими советскими фильмами. Однако «психологическая» часть, в которой участвовали довольно посредственные актеры, представлялась несколько спорной, например сцена, в которой летчики указывают мотивы, побудившие их приехать в Испанию. «Потому, что мне было скучно», — заявляет один из них. «Взгляните на Теруэль — и вы узнаете Париж», — говорит Морис Шуман в своей речи, которая служила вступлением к фильму Мальро. Но житель Парижа, где только что были убраны баррикады, не мог отождествлять себя с этими авантюристами, философствовавшими о скуке жизни. Фильм не имел успеха и не мог оказать сильного влияния, так как появился на экране слишком поздно.

Фильм Рене Клемана «Битва на рельсах» — сильная, полная гуманизма повесть, лишенная пафоса. В фильме отсутствует всякая интрига; это цепь эпизодов, близких по своему характеру к документальному фильму и напоминающих прежние работы этого молодого постановщи-

ка \*. Рассказы тысяч безыменных бойцов в ходе работы над фильмом сообщили этой хронике силу и насыщенность эпопей. Эпизоды на полях недавних сражений были продиктованы сценаристу Коlette Одри, постановщику и Адокану, исключительно талантливому оператору, рядовыми участниками Сопротивления. Редкой силой отличаются сцены расстрела заложников и крушения немецкого военного поезда. Меткий юмор в изображении оккупантов, четкая характеристика представителей различных общественных слоев сделали из этого фильма подлинный шедевр.

Сопротивление и война были темой и некоторых других фильмов. Так, Рене Клеман поставил для актера и автора Ноэль-Ноэля фильм «Тихий отец» — рассказ об одном добродушном и врасплохе малом. Фильм «Проклятые» в сильно драматическом эпизоде подводной войны повествует об уничтожении военных преступников. Апри Калеф в фильме «Нерихон» рассказывает о подвигах британских летчиков. Ив Аллегре в выразительном, но несколько мелодраматическом фильме «Демоны рассвета» описывает высадку на Лазурном берегу. Жан Грэмийон в документальном фильме «На рассвете шестого июня» рассказывает о страданиях своей родины, Нормандии. По своей глубине этот фильм можно сопоставить с музыкой режиссера.

Однако, по мнению некоторых, кроме картин на чисто современные темы, нужно было ставить и картины, уводящие зрителя в «историческое прошлое», поскольку современные сюжеты уже надоели зрителям. Некоторым деятелям кино это показалось убедительным, и они стали использовать в своих фильмах историю, метафорически связывая ее с современностью. Таковы «Пышка» Христиана Жака по Мопассану, «Родина» Луи Дакзена, где он сумел придать новый смысл старой одноименной драме Викторьена Сарду, и др. В общем же Франция предоставила Италии, СССР и другим странам Центральной Европы заботу о создании фильмов на живоогрепешущие темы, порожденные войной и партизанской борьбой. Об этом следует пожалеть. Отказ от этих тем лишил французскую школу возможности — спустя десять лет после ее возрождения — обновить и расширить свой диапазон.

Дания, как и Франция, имела возможность выпускать кинокартины во время оккупации. Карл Дрейер поставил «День гнева», драму о колдовстве. Это несколько растянутый и торжественный спектакль, выдержанный в духе старых театральных приемов, но обнаруживающий редкое чувство пластичности его постановщика и проникнутый почти мистической тревогой, проходящей через все сцены. После освобождения Дании Бодиль Иисен и Лау Лаурицен младший поставили фильм «Земля будет красной» (1946) на тему о движении Сопротивления в Дании.

В шведской кинематографии во время войны отмечались известный подъем и своего рода возрождение, которые, однако, нельзя сравнить с не-

\* «Большая пастораль», «Железнодорожники».

обыкновенным расцветом немого кино. Наиболее выдающийся из молодых постановщиков Альф Шюберг руководил постановкой «Шивала» (1944), тонкой и тщательно продуманной психологической картины, и «Небесного пути» (1943), мистической легенды, построенной на мотивах фольклора. Для этого фильма характерны свежесть и нарастание подъема, столь типичные для прежних шедевров шведской кинематографии. В создании указанного фильма принимал участие и главный актер этого фильма Руно Линдстрем. Он же фигурировал в фильме «Слово» Густава Муландера, где, как и в большей части шведских кинокартин того периода, мистицизм совмещался с чувственностью. К этому же времени относится и появление некоторых интересных фильмов документального характера, например «Ритм города» — творения нежного и влюбленного в мелочи Сукдорфа, «Жертвы крови» и «Поезда» — точного и жесткого Неста Вернера. Любопытный фильм «После сумерек наступает ночь»\* был поставлен в духе французского «Авангарда» Руно Харбергом.

Известную активность проявляло во время войны и швейцарское кино. В Базеле Жак Фейдер поставил свой последний фильм «Женщина исчезает» (1942). Леопольд Ляндберг, эмигрант из Вены, после нескольких не совсем удачных картин, например «Мария-Луиза» (1944), создал своего рода шедевр — «Последний планс» (1945). Этот фильм повествует о скитаниях преследуемой немцами группы беженцев, людей разных национальностей; эти люди преодолевают горы, чтобы найти убежище в Швейцарии. Простой, почти документальный стиль этой картины хорошо гармонирует с суровой правдивостью фильма и усиливает впечатление. Однако для постановщика этот фильм оказался «удачей без перспектив».

За исключением Франции и Дании, все оккупированные страны были лишены возможности выпускать какую-либо кинопродукцию. Правда, в Чехословакии киностудии в Барандове были расширены и защищены от воздушных нападений, но здесь работали исключительно немецкие постановщики.

В Польше все киностудии были разрушены. Польская публика перестала посещать кинотеатры, сборы которых поступали в кассу национал-социалистской партии.

---

\* Андерс Хейрикссон, один из первых представителей шведского ренессанса, начал свою карьеру с полудокументального фильма «Нитобов» (1939). Затем он выпустил «Преступление» (1940). К числу выдающихся кинодеятелей новой школы относятся также Рольф Хусберг, избравший своей специальностью далеккий север («Доктор может приехать», 1941; «Дети Трестифьяллона», 1945), и Ханно Фаустман, который после довольно спорной адаптации «Проступления и наказания» («Соия», 1945) создал очень интересную вещь — «Когда на полях цветут цветы» (1946). Большим успехом пользовались комические фильмы (например, «Деньги») с клоуном Нильсом Поппе. Красавица Вивека Ллиндфорс участвовала в ряде фильмов, как хороших, так и посредственных. Впоследствии она получала приглашения в Голливуд.

Временные успехи «держав оси» вызвали у Муссолини надежду, что ему удастся овладеть экранами всего мира. В начале фашистского режима итальянская кинопродукция составляла в среднем едва ли более 25 фильмов в год. В 1940 г. было выпущено уже 70 фильмов, в 1941 г. — 90 и в 1942 г. — 119. Фильмы «Осада Альказара» и «Бенгази» Аугусто Джениппа, «Джарабуб» Алессандрини, «Железная корона» Блазетти и многие другие являются типичными образцами фашистской пропаганды.

Это бахвальство, конечно, не могло спасти режим. В киностудиях наряду с постановщиками, представителями старой гвардии, сотрудничавшими с фашизмом, появилось новое поколение, воспринявшее многое от советской школы, но еще больше от новейшей французской, главнейшие произведения которой демонстрировались в Италии (правда, очень часто в урезанном или дублированном виде). Этими картинками восхищались, хотя иногда и смешивали имена Карне, Шенала, Дювилье, Рене Клера, Жана Ренуара.

Возрождение итальянского кино началось еще во время войны с появлением фильма Лукино Висконти «Наваждение» (1942—1943). Это была переделка романа американского писателя Джемса Кейна «Почтальон авошит всегда дважды». Созданное под непосредственным влиянием Ренуара, в особенности фильма «Человек-зверь», «Наваждение» показывало, может быть впервые за двадцать лет, истинный облик Италии. Возникло новое направление, правда, еще близкое французскому натурализму, но уже с тенденцией в сторону реализма. Висконти можно считать представителем этой молодой итальянской школы.

Сюжет «Наваждения» — уголовное происшествие, лишённое каких бы то ни было социальных мотивов. Тем не менее осуществить этот фильм было бы невозможно, если бы не финансовая поддержка, оказанная постановщиком. Реализм этого фильма побудил цензуру запретить его, и он увидел экран только накануне падения Муссолини. Но все же он оказал значительное влияние на киноработников благодаря просмотрам, организованным частным образом. Перспективы итальянского кино связывались в этот период с именами Альберто Латтуада, Луиджи Дзампа, Марио Солдати и бывшего актера Витторио де Сика. Последний поставил фильм «На нас смотрят дети» (1943) на социальную тему; однако некоторые верные и тонкие наблюдения, содержащиеся в этом фильме, заглушались в нем мелодраматическим элементом. Характерно, что старший опытный мастер Блазетти после тенденциозной картины «Железная корона» создал простой и прелестный фильм «Два шага в облаках» (1943). Ситуация этой картины напоминает американские кинокомедии: коммивояжер согласен выдать себя за мужа молодой незнакомой женщины, которую он встретил в автобусе. В работе над этим фильмом постановщик учел дух времени, когда могущество дуче было уже расшатано войной. В комических эпизодах этого путешествия ощущалась неустойчивость режима, который когда-то хвастал тем, что «заставляет поезда приходить вовремя». Фильм был спорочной второй его частью, где «условные пейзажи» съезжаются среди плохих декораций киностудии.

Ряд фильмов, в которых сочетались документальные и новостные элементы, был создан капитаном де Робертисом, специализировавшимся на морских кинокартинах. Лучшей из них был фильм «Подводники» (1941). Другой его фильм, «Белый корабль» (1942), был поставлен в сотрудничестве с Роберто Росселлини, выступавшим в свое время в качестве сценариста и автора документальных фильмов (несомненно, под известным влиянием Режиссера эпохи «Великой иллюзии»). Однако усилия этих кинодеятелей оставались тщетными. Созданию новой школы препятствовал режим, и только бегство Муссолини, а затем его казнь сделали страну свободной. С наступлением послевоенного периода итальянское кино не замедлило поразить своими произведениями мир.

## Глава XXX

### ПОСЛЕВОЕННОЕ КИНО (1945—1950)

#### ФРАНЦИЯ

Возрождение французского киноискусства в послевоенный период продолжалось вплоть до 1950 г., когда возник корейский конфликт. За это время кинопромышленность Франции пережила несколько острых моментов. В 1946 г. Леон Блюм и американский министр Джеймс Бирис подписали в Вашингтоне соглашение, в силу которого доля сборов в пользу французской кинопромышленности снижалась до 38% (вместо 65% в довоенное время и 85% в период оккупации), тогда как доля Голливуда во Франции удваивалась, достигая цифры, превышающей половину всех сборов; был установлен государственный налог в размере свыше 40% от цены билета.

Налоги и иностранная конкуренция душили кинопромышленность; казалось, что она обречена на гибель. Студии закрывались, работники кино не могли получить работы. Глубокое волнение охватило публику. Был основан «Комитет защиты французского кино», и ему удалось в 1948 г. добиться издания «закона о помощи». В результате кинопроизводство, которое в 1947 г. снизилось до 75 фильмов (вместо средней довоенной цифры 125 фильмов в год), стало расширяться и с 1948 г. уже превысило сто фильмов в год.

В 1950 г. возникла угроза нового кризиса французской кинопромышленности. Соглашение Блюм — Бирис было частично изменено. Но, хотя американские фильмы и стали как будто бы занимать несколько меньшую часть программ, в действительности Голливуд все же получал львиную долю доходов по сравнению с французским кино, получавшим весьма скромную прибыль.

В результате этого французское кинопроизводство, носившее в этот период по преимуществу кустарный характер, стало обращаться предпочтительно не к большим постановщикам, а к сравнительно малоизвестным или к посредственным, что было сопряжено с меньшими затратами.

И только когда последствия войны стали менее ощутительными, а соглашение Блюм — Бирис в значительной мере утратило силу

силу, французское кино начало быстро развиваться. На международных фестивалях французская кинематография одержала значительные победы. В течение одного 1947 г., этого поистине «большого» года французской кинематографии, Рене Клер, Жак Беккер, Жорж Рукье, Клод Отан-Лара, Аври-Жорж Клузо, Жан Кокто, Николь Ведрэ, Рене Кломан, Марсель Карне создали такие произведения киноискусства, как «Молчание — золото», «Антуан и Антуанетта», «Фарребиж», «Дьявол в теле», «Набережная ювелиров» и «Врата ночи».

Фильм Марселя Карне «Врата ночи», вызвавший особенно горячие споры, был одной из наиболее характерных работ того года, когда французское кино находилось как бы на распутье. В фильме перед нами Париж «первой суровой зимы после оккупации». Бродяга, главный герой этого фильма, воплощает Париж и его судьбу. Коллаборационисты, петэновские полицейские, темные дельцы, только что вернувшиеся из Англии, были изображены в этом фильме на взгляд «избранной» публики чересчур уж натуралистически. Вычурная поэзия этого фильма, напоминавшая «уходы в никуда» и «по ту сторону» и давно уже ставшая банальностью, по помешала, однако, Марселю Карне создать в этом фильме очень выразительные картины из жизни рабочих кварталов Парижа, его тесных жилищ, полных воспоминаний о кровавых распривах над заложниками.

Затраты на постановку «Врат ночи» оказались довольно значительными, и эта финансовая неудача послужила поводом для первой сильной атаки на французское кино: требовали, чтобы оно изменило свой образ жизни в сторону сокращения расходов.

Также был посвящен пригороду Парижа и фильм «Дьявол в теле», действие которого происходит в конце первой мировой войны. Сюжет этого фильма, который можно считать шедевром Клода Отан-Лара, взят из старого романа Раймонда Радиге. Жерар Филип, самый крупный киноактер из числа выплывших за последнее десятилетие, и Мишельна Прэль создали здесь трогательный образ молодой пары, счастливую жизнь которой разбила война; именно разоблачение причин и целей войны и было главной задачей постановщика и сценаристов Оранша и Шера Боста.

В совершенно другом стиле был поставлен фильм «Антуан и Антуанетта» Жака Беккера, который достиг в нем вершин своих творческих возможностей. Здесь перед нами повесть о жизни простой супружеской четы. Автор с живой симпатией воссоздает грубоватый юмор и прирожденную жизнерадостность французских рабочих. Судьба лотерейного билета занимает его гораздо меньше, чем характеры героев, обрисованные живо и метко. Предполагалось, что это будет чисто шитимная картина. Но Беккер отошел от стандартов натуралистической школы; правдиво и ярко описал он простых героев, которые (едва ли не единственный случай во французском кино) не были ни убийцами, ни алкоголиками. Моральное здоровье и бодрость молодой четы типичны для миллионов французов. Так узкие границы действия этого фильма оказались сильно расширенными.

И хотя «Антуан и Антуанетта» был откровенно павильонным фильмом, все же он оказался гораздо ближе к реальной действительности, чем полудокументальный фильм Жоржа Рукьо, лирическая пастораль из повседневной жизни, «Фарребик». Действие разворачивается здесь на протяжении четырех времен года в ритме, можно сказать, почти космическом. Образы родителей, выведенные режиссером, и картины их жизни в тихом Руерке обладают всей прелестью старых полотен братьев Лепэп. Однако эта семейная ячейка, обитающая в маленьком поместье, парисопанная в тонах несколько патрархальной идиллии, оказалась совершенно оторванной от условий времени и места. Каждый жест, каждая деталь вполне правдивы, но в целом получилась картина утопическая.

Фильм «Молчание — золото» был лучшей работой Реше Клера после возвращения его в Париж. В этом фильме он не только отдал дань своему преклонению перед кино 1908 г. — эпохи, отмеченной именами Эзе, Жассэ, Фейада. В создании им нежного монолога о надвигающейся старости было много непосредственности, очарования и человеческой теплоты.

В фильме «Париж, 1900» (к этому же году относится и действие в фильме «Молчание — золото») Николь Ведрэ со злой иронией в искусном и выразительном монтаже архивных документов показывает планку жизни Парижа того времени. Облака кружев Жангильи не в состоянии заслонить черные тучи надвигающейся войны. Ружья, украшенные цветами, и Восточный вокзал являют разительный контраст с кажущейся безмятежностью «Парижа, 1900».

Как видно, у некоторых мастеров французского кино уже обозначилось стремление к своеобразной «интимности». Особенно наглядно выступала эта тенденция в тех нескольких лучших кинокартинах, о которых мы говорили выше. Ее можно проследить также в фильме Роже Липхардта «Последние капыкулы», тонко и правдиво повествующем о конце одного лагедокского поместья, и в фильме Жана Гере «Кафе Кадран», события которого замыкаются в стенах парижского бистро. В «Ужасающих родителях», лучшем фильме (и лучшем сценарии) Жана Кокто, стремление к «интимности» приводит автора к известному самоограничению — изображению еще более тесного мира. В душевной атмосфере небольшой мелкобуржуазной квартиры разыграны все страсти, обнажены все пороки; герои, увлекаемые какой-то трагикомической волной, устремляются к неизбежной развязке — к самоубийству.

Когда материальные затруднения французской кинематографии усилились, некоторые постановщики попытались добиться успеха у публики, воскресив довоенные приемы кино, тем более что такое воскрешение приближало французские фильмы к новейшим американским картинам, имевшим большой успех, и к модному «экзистенциализму». Дювивье после возвращения из Голливуда пытался даже использовать свой пессимизм для создания коммерческого успеха в таких фильмах, как «Паника» или «В небесном царстве». Ив Аллегре и сценарист Жак Сигур использовали трафареты «Пепе Ле Моко» в своих картинах «Дада из Антверпена» и «Такой хороший пляж». В этих фильмах продажные литераторы и философы

ющие убийцы рассуждают о подлости жизни. Но их грозные речи против испорченности женщины звучат в фильме «Манежи» скорее как оправдание тех, кто разиратил этих женщин.

Франко-итальянская картина «У стен Малапаги», весьма талантливо поставленная Рене Клеманом, почти в точности повторяет содержание «Набережной туманов»; однако Клеман показывает жизнь итальянской бедноты гораздо нагляднее и острее. Иначе проявил себя в фильме «Человек идет по городу» Марсель Пальеро. Он видит в разрушенных зданиях Гавра только живописные романтические руины; докеры же оказываются у него, как обычно, пьяницами и убийцами. Вообще говоря, «черный фильм» строился чаще всего по определенному трафарету: он состоял обычно из серии печальных эпизодов, и это инстинктивно отвечало требованиям владельцев кинотеатров, которые были убеждены, что фильмы с трагическим финалом чаще посещаются.

Наиболее значительным мастером «черного фильма» был Ари-Жорж Клузо. В его лучшей работе «Набережная Орфевр» неправдоподобные эпизоды детектива чередовались с яркими описаниями окружающей среды и картинами, где чувствовалось влияние мастеров импрессионизма. В фильме «Манон» слова прозвучала «противоестественная мораль» его фильма «Ворон».

В переделанном на современный лад знаменитом романе аббата Прево кавалер де Грле выступает сначала как борец Сопротивления, затем последовательно как дезертир, спекулянт, сутенер, убийца и некрофил. Стремясь нарисовать широкую картину современной Франции, постановщик использовал в этом фильме некоторые сенсационные газетные «пронзновения», не поднимаясь, однако, до понимания социальных отношений того времени. Фильм «Манон» (1949), появлению которого ждали с особым нетерпением, порадовал воображение своими эффектами. Однако условности «черного фильма» вскоре наскучили большинству зрителей и даже способам.

Начался спад. Начались поиски других форм «ухода от действительности». Кокто остался почти единственным продолжателем «феерического» направления, для которого характерен, например, фильм «Вечное возвращение». Самой большой его удачей был фильм «Красавица и зверь» — пышный балет, в котором чувствовалось влияние старых нидерландских мастеров и стремление найти новые живописные приемы. Успеху фильма в этой области немало способствовала работа декоратора Бераара. Гораздо меньший успех выпал на долю «Двуглавого орла» и «Рюи Блаза», в котором Кокто выступал как сценарист и постановщик, и «Орфей». Здесь автор перешел к приемам, применявшимся им двадцать лет назад в своей старой сюрреалистической картине «Кровь поэта».

Что касается других мастеров кино, то они все еще продолжали воспевать былое очарование «прекрасной эпохи» конца XIX в. Однако Клузо потерял полную неудачу со своим фильмом «Микетта и ее мать», сделанным им по мотивам пьесы Флерса и Кайавэ. В этом фильме Жакелина Одри создает под очевидным влиянием писательницы Коlette весьма привлекательный образ Жини.

Отан-Лара в фильме «Займись Амалией», где он особо подчеркивает резкую жестикуляцию марионеток водевиле Фейдо, показывает едкую сатиру на буржуазную Францию времен президента Фальера.

В это время пачала формироваться новая французская комическая школа. Предшественниками ее были братья Пьер и Жак Преверы, показавшие еще в 1933 г. причудливое и поэтичное в своем роде «Дело в шляпе». Однако их следующий фильм «Прощай, Леонар» (1943) уже не обладал ни прежней живостью, ни прежним совершенством. В этом фильме несомненные проявления таланта постановщиков довольно плохо сочетались с выступлением «безумного певца» Шарля Тренэ. Малоудачным оказался и другой фильм братьев Превер в стиле «погони-преследование» — «Неожиданное путешествие» (1947).

Нозль-Нозль, известный автор и исполнитель монмартрских песенок, создал в самом начале звукового кино новый образ «комичного вояки» — Адеман \*. На картины такого рода предприниматели возлагали большие надежды, которые, однако, не оправдались. Свои лучшие фильмы Нозль-Нозль создал после войны: остроумную и увлекательную монмартрскую сатиру «Здесь черт ногу сломит», а также фильм «Пропетая жизнь», некоторые сцены которого выходят за границы легкой беззаботной шутки.

В послевоенные годы появилось много комических фильмов, весьма различных по своей занимательности: «Идеальная пара», «Бранквильоны», «Летающая крепость» Карло Рима и др. Наиболее выдающейся картиной такого рода следует считать «Праздник» Жака Тати, в которой перед нами выступает необычная фигура сельского почтальона, попадающего в различные «переделки» со своим велосипедом. В этой типично французской картине автор инстинктивно возвращается к мотивам произведений Зекка и Жана Дюрана, обнаруживая чувство поэзии и большую наблюдательность.

В 1950 г., после провала «черных фильмов» и ряда новых попыток «ухода от действительности», французская школа начинает искать иные пути. Ни Гремийон в фильме «Белые лапы», ни Карне в «Портовой Марии» не смогли уже проявить себя полностью в обычных сюжетах.

Тут на сцену выступает неореализм.

Фильм «Рассвет» Луи Дакэна, выпущенный в 1949 г., был значительным событием. Это еще не совершенство, но он дает уже много нового. В поставленном ранее фильме «Братья Букэнкан» по роману Жана Прево Дакэн еще не умел «воссоздавать» средствами кино тот особый «популизм», который утверждал в этом романе его автор. Но народ становится действительно героем фильма, когда Дакэн в «Рассвете» рисует повседневную жизнь горняков в угольных районах севера Франции: пробуждение рабочего поселка, ночь в шахтах, поэзию индустриальных пейзажей на фоне черных, мрачных терриконов. Верой в человека полна вся эта правдивая и сильная картина.

\* К серии картин об Адемане относятся «Адеман-летчик», «Адеман-бандит честен» и др. — Прим. ред.

Верой в человека проникнут и фильм «Красота дьявола» Рене Клера. Здесь романтический и красноречивый Фауст ставит в философском и метафорическом аспектах (может быть, слишком осторожно и не всегда внятно) проблему Судьбы перед лицом атомной войны будущего. Выступая против тезиса некоторых французских довоенных фильмов о предопределении, Рене Клер показывает, что человек — сам хозяин своей судьбы. Эту же мысль проводит и Николь Ведра в своем документальном фильме «Жизнь начинается завтра».

Большой актер должен не только уметь воплотить замысел постановщика, но и проникнуть — и в этом его заслуга — в то, чего ждет от него зритель. До 1940 г. главным героем для Жана Габена, например в фильмах «Пьер Ле Моко» или «День начинается», был человек опустившийся, попавший в полный нравственный тупик. Весьма характерна эволюция в интерпретации образа человека (после войны) Жераром Филиппом. В то время как в фильме «Дьявол в теле» его беспокойный юноша тонет в черной тине «Такого хорошего пляжа», в фильме «Красота дьявола» его кавалер Анри торжествует победу над Мефистофелем и смертью.

Французская школа документального фильма, несмотря на материальные трудности и моральные препятствия, оставалась по-прежнему одной из лучших в мире. Ей мы обязаны некоторыми замечательными фильмами исторического и социального характера: «Гэмонс» Яшика Беллона, «Рождение кино» Роже Липхардта, «1848» Виктория Меркантов, «Коммуна» Роберта Менегоза. Значительное развитие получили и фильмы, посвященные искусству и его мастерам. Этот жанр был создан главным образом работами итальянца Лучано Эмера («Джером Бош», «Джотто» и др.). Во Франции фильмы этого типа приобрели несколько иной характер, чем в Италии. Из французских фильмов этого жанра отметим: «Ван-Гог» и «Герника» Алена Реше, «Очарование бытия» Грэмийона и Пьера Каста, «Образы средневековья» и др.

Следует, наконец, особо сказать и о «вопствующем документализме» фильмов, не получивших официального признания, но в числе которых можно назвать несколько замечательных произведений начиная с 1948 г.: «Большая стачка горняков», «Человек, которого мы больше всего любим» с комментариями Поля Элюара, «Битва за жизнь» Луи Дакэна. Особо отметим фильм «Да здравствуют докеры!» — одну из первых работ весьма одаренного Роберта Менегоза, по силе впечатления не уступающую фильму «Боринаж» Ивенса в Сторка. Эти фильмы, запрещаемые и часто анонимные, оказали сильное влияние на режиссерское решение некоторых больших французских фильмов, подобно тому как в свое время «Жизнь принадлежит нам» Жана Ренуара нашла свое отражение в стиле и содержании «Великой иллюзии».

#### ИТАЛИЯ

Возникновение и бурное развитие итальянской школы — наиболее важный факт в кинематографе Западной Европы в послевоенный период. Если бы Муссолини остался у власти, то первые проявления «теоретизма»

(обнаружившиеся, когда фашизм уже начинал шататься), без сомнения, остались бы единичными и бесперспективными. Но движение Сопротивления и мощная народная волна дали этой школе новые темы, новые источники вдохновения. В фильме «Рим открытый город» (1945) Анна Маньяни, ранее выступавшая в кафешантанах \*, впервые проявила себя как темпераментная, выдающаяся трагедийная киноактриса послевоенного времени. В этом фильме она создала незабываемый образ римской женщины, которая выходит на улицу, чтобы бороться за счастье народа.

Значительный международный успех этого фильма выдвинул на первый план Роберто Росселлини, который поставил свой «Рим» без денег и на свой риск в только что освобожденном Риме. В соответствии со своей теорией он отверг почти целиком мизансцену и отклонил приемы Мельеса, проповедуя возврат к Льюмьеру. Особенно последовательно проводил он эти принципы в своем большом фильме «Паиза».

«Паиза» — это серия кинорассказов, повествующих о шести этапах освобождения Италии. В своей постановке автор отказался от услуг киностудии и актеров, от костюмов и даже от сценария. Все необходимое для своей драмы он черпал непосредственно из бесед и встреч с различными людьми. Он нанимал исполнителей на улице, предлагая им тот или иной диалог, но требовал, чтобы они сами придавали этому диалогу окончательную форму в привычных для них выражениях. Так, эти исполнители воспроизводили эпизоды из собственной жизни. Сцены с партизанами, чистильщиками обуви, американскими солдатами или монахами снимались непосредственно в казармах, на улицах, в монастырях.

Однако этот метод не исключал ни формальных поисков, ни тщательной разработки плана. Говорили иногда, что «неореалисты» должны были прибегать к этим методам из-за отсутствия достаточных материальных средств в распоряжении итальянской кинопромышленности. Но эта бедность была только кажущейся. Бюджет «Паизы» был очень велик; фильм стоил дороже, чем любой другой итальянский фильм, выпущенный в 1946 г. Пренебрежение «красивой фотографией» было здесь особой формой изысканности, уточненности.

«Паиза» — это бурный протест против войны, гимн в честь гордого народа, обвинительная речь против некоторых генералов-«освободителей» — виновников гибели партизан и собственных солдат и падуанских болотях. Это был эпический фильм, потому что он показывал не только хронику событий — он выражал самую душу народа.

Но метод Росселлини скоро обнаружил свою ограниченность. Мы имеем в виду фильм «Германия в нулевом году», снятый в Берлине. Это поверхностный репортаж, перегруженный эффектами и «интересными образами». Антей, оторвавшись от родной почвы, утратил всю свою силу.

Чувствуя, что он зашел в тупик, постановщик решил обновить свои приемы. Фильм «Любовь» стал настоящим музыкальным концертом, Анна

\* До этого фильма Маньяни снималась лишь во второстепенных ролях, например в роли камеристки в «Книжке Таракановой» Мирно Сольдати и Федора Оцепа. — *Итам. ред.*

Маньяни показала здесь образцы экранного бельканто, заставляла вспомнить старинную «Диву» и «Немую Даму». В фильме «Машина, убивающая алых» автор попытался найти выход в мире фантастики.

Однако Голливуд обрушился на постановщика, виновного только в том, что его фильмы пользовались слишком большим успехом у американского зрителя. Ханди пытались запретить «Любовь за колючей стеной». Что касается других фильмов Росселлини: «Франциск — шут божий»\*, в котором, в сущности, не было настоящего религиозного чувства, и «Стромболи» в интерпретации Ингрид Бергман, жены Росселлини, — то они совершенно разочаровали поклонников «Папая».

В первые годы после освобождения Италии появилось много интересных работ. В фильме «Солнце еще взойдет» (по своим качествам превосходящем, пожалуй, «Рим открытый город») Альдо Вергано ярко и образно рассказывает об упорстве и героизме участников итальянского Сопротивления и о продажности власти имущих. В первой части фильма «Бандиты» Альберто Латтуада рисует волнующую картину возвращения пленных в разоренную, еще бурлящую Италию. В фильме «Жить в мире» Луиджи Дзампа горячо и правдиво (а иногда и грубовато) показывает жизнь Сицилии во времена фашизма. Много тонкого чувства обнаруживает Блазетти в фильме «Один день жизни». Далее надо отметить фильм «Трагическая охота» — первую, еще очень неровную картину Джузеппе де Сантиса, являющуюся большой удачей молодого кинорежиссера. Этот фильм повествует нам о периоде непосредственно после войны, о борьбе крестьян за землю с сообщниками фашизма.

Витторио де Сика и его сотрудник Чезаре Дзаваттини в исключительном захватывающем фильме «Шута» показывают как бы новый вариант «Путевки в жизнь». Они рисуют драматические приключения маленьких чистильщиков обуви, бродящих по улицам Рима и в конце концов попадающих в тюрьму. Мы смогли оценить фильм по-настоящему только после того, как была закончена вся тетралогия, первой частью которой он был, — «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане» и «Умберто Д.».

В фильме «Похитители велосипедов» безработный после долгих поисков находит работу, для выполнения которой ему, однако, приходится приобрести велосипед. Когда он расклеивает афиши, у него крадут велосипед. В поисках его он целые сутки бродит по Риму. Таким образом, медкое происшествие становится темой подлинной трагедии, темой обвинительной речи против режима, ответственного за безработицу миллионов итальянцев. Было бы ошибкой объяснять успех «Похитителей велосипедов» с точки зрения экспрессиониста Кафки\*\*. Правда, одиночеству

\* Фильм о святом Франциске Ассизском. — *Прим. ред.*

\*\* Франц Кафка пропагандирует философию отчаяния, отращения к себе и к жизни, мистицизм и презрение к общественной деятельности. В его произведении «Метаморфозы» рассказывается, как немецкий коммивояжер Грегор Замса превратился... в таракана. Кафка ставит знак равенства между человеком и тараканом. Реакционная зарубежная критика всячески расхваливает произведения Кафки. Передовые деятели зарубежной культуры дают творчеству Кафки резко отрицательную оценку. — *Прим. ред.*

человека уделено больше внимания, чем солидарности людей, но безработный вовсе не живет в каком-то сверхчувственном, непостижимом мире: он видит перед собой реальную действительность, и это должно пробудить в нем сознательное к ней отношение.

Такое же сознательное отношение к жизни обнаруживаем мы и в третьей части тетралогии де Сика «Чудо в Милане», героической легенде, воспевающей солидарность людей. В этой работе сказалось влияние Чаплина и Клера; однако авторы создали здесь свой собственный стиль и свой собственный мир. Феерия явилась для них оружием, а поэтическая метафора — средством глубокого анализа современной действительности. Враждебный тон некоторой части критиков свидетельствовал о злободневности «Чуда в Милане». Под видом «сказки» здесь показана в действительности борьба безработных против монополий, в которой им помогают ангелы и волшебство.

Наконец, в «Умберто Д.» перед нами одинокая старость пенсионера: почтенный старик живет в Риме в такой беспросветной нужде, что единственный выход для себя он видит в самоубийстве. Возможно, что логический вывод из содержания «Умберто Д.» Дзаваттини намеренно дал в первом эпизоде фильма, где была показана демонстрация пенсионеров перед зданием парламента.

Третий «великий» представитель итальянской школы, Лукино Висконти, после постановки фильма «Наваждение» ушел на некоторое время из кино в театр; затем он снова вернулся в кино, где начал работать над фильмом «Земля дрожит» — обширной трилогией, посвященной Сицилии. К сожалению, он успел закончить только первую часть трилогии из жизни рыбаков. Этот фильм демонстрировался на экранах Италии (а затем и Франции), но в сильно урезанном виде. Фильм Висконти рассказывает историю семьи рыбаков, которая стремится вырваться из цепких рук торговцев рыбой и в этой попытке теряет дом и лодку. В финале героиня, как и героиня фильма «Мать» Пудовкина, приходит к ясному пониманию социальной действительности.

В своем фильме Висконти не ограничивается просто показом — присущим ему чувством пластичности — убогой жизни женщины в жалкой каморке и квазиафриканских условиях, в которых прозябает его героиня; он воплощает в фильме парастающее возмущение сицилийских рыбаков против феодального владычества крупных собственников в духе великого «вериста», современника Золя — Джованни Верга.

В самой Италии, а также и в некоторых других странах предсказывали, что неореализм утратит свою силу, как только интерес к сюжетам, связанным с войной и Сопротивлением, ослабнет. Это предсказание, возможно, сбылось бы, если бы народное движение в Италии пошло на убыль. В действительности же это движение все нарастало, а вместе с ним росло и влияние неореализма, как это было и во Франции после 1934 г. Некоторые постановщики — возможно, даже вопреки своему желанию — создали произведения, вполне созвучные современности. В качестве примеров можно указать на склонного к комедиийному жанру

Ренато Каstellани в его фильмах «Весна» и «Под солнцем Рима» (в последнем фильме, впрочем, как и прежде, он свел дело к анекдоту) или на неаполитанца Эдуардо де Филиппо: его «Неаполь, город миллионеров» был весьма удачным «обзором» нового типа. Латтуада поставил фильм «Медьница на реке По» на сюжет одного старого романа; в этом произведении чувствуются веяния борьбы за землю, происходящей в наши дни. Де Сантис в фильме «Горький рис» нарисовал весьма правдивую картину тяжелых условий жизни батраков, работающих на рисовых полях Пьемонта. Этот фильм имел огромный и вполне заслуженный международный успех и в значительной мере способствовал распространению влияния неореализма. Столь же правдиво показал современную Сицилию и Пьетро Джерми в своем фильме «Во имя закона». Почти следом за этим фильмом появилась и его «Дорога надежды», в которой Джерми дает картину «исхода» безработных из родной страны.

Несмотря на американскую конкуренцию, угрожавшую самому существованию итальянской кинематографии, последняя обнаружила поразительную жизнеспособность. В 1950 г. ее продукция составила более 100 фильмов, хотя в их числе было и много посредственных работ. Весьма часто общественные настроения находили свое отражение и в чисто комических картинах, рассчитанных на «кассовый» успех (например, в некоторых фильмах Макарио и Тото), и в больших, «традиционных» по своему стилю постановках («Фабриola» Блазетти).

## АНГЛИЯ

С окончанием войны британские кинематографисты решили, что теперь они смогут конкурировать со всем миром. Английское кино вступило в борьбу с Голливудом. Долю английских фильмов на экранах Англии (квоту) довели до 40%, прибыли американских обществ в Великобритании обложили высоким налогом. Концерн Артура Рэнка бросился на завоевание Голливуда и, атакуя территорию США, взял под контроль компанию «Юниверсал Интернешнл». Но старый Альбион быстро изнемог в этой борьбе. Квоту пришлось снизить, а американские фильмы стали опять во множестве появляться в Англии. Концерн терпел все большие убытки и был вынужден передать Голливуду свою долю участия в Америке и доминионах.

Талантливый Дэвид Лин после поставленной им картины «Короткая встреча» инсценировал в духе старых романтических гравюр два знаменитых романа Диккенса — «Большие ожидания» и «Оливер Твист». Эти фильмы были выдержаны в тонах холодного академизма, как и фильм «Пылкие любовники» на современный сюжет из светской жизни.

Антони Асквит не создал после войны ни одного фильма, равного по своим достоинствам его прежней работе «Путь к звездам». Его фильм «Отпрыск семьи Уинслоу», поставленный по мотивам одной модной пьесы, носит типично «островной» характер. Картина «Тень человека» отличается значительной психологической правдивостью, но в общем не

возвышается над уровнем идей и предрассудков английского традиционализма.

Заслуга Асквита состояла в том, что его фильмы были типично английскими. В провинциальности этому фильму Майкла Поуэлла, который в своей деятельности был тесно связан с Арнольдом Прессбургером, были рассчитаны в основном на экспорт. Фильм «Я знаю, куда иду», как и поставленный с широким размахом «Дело жизни и смерти», отличался известным своеобразием стиля. Но постановщики отказались от своих исканий, когда после «Вопроса» приступили к работе над серией цветных фильмов, рассчитанных только на потрясающие эффекты. Опыт постановки фильма-балета «Красные башмачки» оказался неудачным: фильму недоставало хорошего вкуса.

В работе Кэрала Рида также преобладал немецко-американский стиль. Весьма способный постановщик, Рид хорошо успел и в коммерческом отношении успешно использовал принципы давно исчезнувших школ — экспрессионизма и французского натурализма довоенного времени. Его двусмысленный фильм «Вышедший из игры», несомненно, незаурядная картина. Большой материальный успех принес Риду его фильм «Третий человек»; в нем участвовали английские, американские, немецкие, австрийские, итальянские, венгерские и другие актеры. Этот фильм внес новый оттенок в прославление холодной войны.

Сценарий Грахема Грина (место действия — послевоенная Вена) ставил перед собой почти открыто пропагандистские цели. Построен фильм на старых приемах детективных романов. Основная «метафизическая» идея фильма в том, что самый кровавый гнет (эпоха Борджиа) лучше демократии (способной, по его мнению, создать только часы с кукушкой). В фильме «Падший идол» Кэрал Рид был более оригинален: несмотря на незначительность сюжета, фильм держит зрителя в напряжении.

«Гамлет» Лауренса Оливье имел довольно крупный успех в Европе и Америке (где цензоры иногда возмущались «грубостями» Шекспира). Англичане же отнеслись к этой экранизации Шекспира более строго. Правда, масштабы трагедии в фильме очень сузились в результате декоративного оформления, исключения некоторых важных сцен и персонажей и наивного психоаналитического «объяснения» всего происходящего. Однако благодаря превосходному тексту и великолепной игре Л. Оливье фильм все же сохранял известное величие. Вместе с тем фильм доказал полную возможность сочетания принципов театральной эстетики с возможностью использования кинокамеры. Возникшие для английской кинопромышленности материальные затруднения не дали, к сожалению, Оливье возможности продолжить его шекспиравскую серию.

Главной заслугой молодых постановщиков — Базиля Дирдена, Чарльза Крайтона, Роберта Хэмера, объединившихся в киностудии в Илинге \*, — надо считать их стремление сохранить национальный характер английского кино, от чего — правда, редко — они отступали. Самый одаренный

\* Район в западной части Лондона. — Прим. ред.

на этих постановщиков, Роберт Хэмер, и фильме «По воскресеньям всегда идет дождь» дает картину лондонских предместий в стиле, напоминающем прежние работы Карне. Наиболее удачный фильм Хэмера «Положение обязывает» — едкая сатира на аристократию времен короля Эдуарда. Чарльз Крайтон поставил в «документальном» стиле фильм «С шумом и гамом», напоминающий фильм Гергарда Лампрехта «Эмиль и детективы». Его сценарист, Генри Корнелиус, руководил работой по постановке фантастического фильма «Паспорт для Пимлико»; однако на экране фильм этот оказался менее интересным, чем его сценарий. После этих успехов англичане специализировались на юмористических и квазифольклорных комедиях («Виски для Гого», «Галопирующий майор» и др.), в большинстве случаев скорее забавных, чем глубоких.

Можно было надеяться, что в послевоенный период в Англии расцветет «документализм»; однако эти надежды не оправдались. Искания в этой области (может быть, иногда слишком дерзкие) решительно пресекались официальной цензурой, диктатурой крупных продюсеров и более всего традиционным английским конформизмом.

Для того чтобы завоевать американскую публику, монополисты английской кино стали выпускать в большом количестве детективные фильмы, мелодрамы в психоаналитическом духе («Седьмое покрывало», «Мой собственный палач» и др.) и дорогие цветные фильмы по системе «техникolor». В 1950 г. можно было уже задать себе вопрос: не являются ли длительные периоды депрессии и господства посредственностей с короткими интервалами относительного материального и художественного преуспеяния чем то закономерным в истории английского кино? В четвертый раз за тридцать лет Голливуд побеждал в борьбе со своими упорными противниками-кузенами.

## США

Магнаты американского кино захватили важнейшие позиции во Франции, Италии, Англии и в других атлантических странах; однако эти коммерческие успехи не могли остановить процесса художественного вырождения и упадка Голливуда.

Послевоенный период начался для него как будто бы под счастливой звездой. Рузвельтовский либерализм проник и утвердился в некоторых студиях, и некоторые фильмы наглядно отражали тревоги и горести Джи-Ай (рядовых американских солдат), только что усевших демобилизоваться. Это был период реконверсии, когда в США нарастала волна больших стачек, захлестнувшая и калифорнийскую кинопромышленность.

Самое характерное для периода реконверсии произведение киноискусства — «Лучшие годы нашей жизни». Этот фильм был поставлен очень тщательно и правдиво Уильямом Уайлером, большим знатоком своего дела, в сотрудничестве с искусным оператором Греггом Толандом, умершим вскоре после выхода картины. Фильм весьма обстоятельно и подробно рассказывает о возвращении с фронта троих демобилизованных —

банкира, безработного и инвалида. Хотя развязка фильма и была сделана по худшим образцам картин со «счастливым концом», все же многие сцены глубоко волнуют своей правдивостью. Такова, например, сцена стычки между летчиком, ставшим барменом, и одним из его клиентов, который провозглашает: «Это была не та война, вы ничего не понимаете. Скоро надо будет начать новую войну — против красных».

В то время как «Лучшие годы нашей жизни» получали золотенные статуэтки Академии киноискусства (так называемые «оскары») и делали рекордные сборы, приведенная выше реплика являлась уже недопустимой. «Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности» вызвала в свой инквизиторский трибунал чуть ли не весь Голливуд. Многие постановщики, опасаясь, что они будут «упомянуты» в ходе этого следствия, предпочли уехать заблаговременно из США в Европу. И в самом деле, скоро вся «голливудская десятка» была заключена в тюрьму за оскорбленно Конгресса.

Главной мишенью реакционеров стал Эдуард Дмитрик, один из этой «десятки». Его фильм «Перекрестный огонь» был исключительно сильным обвинительным актом против расизма и нетерпимости. Впоследствии Дмитрик поставил в Англии для Рэнка несколько «душный», но в отдельных местах очень острый и сильный фильм «Даждь нам днесь».

Несколько месяцев тюремного заключения сломали Дмитрика. Он пошел по пути тех людей, которые надеялись перехитрить гестапо, поступив туда на службу. И этот случай не был единичным. Буйная «охота на ведьм» запугала многих не едшиком сильным духом. Чтобы очиститься от подозрений в либерализме и ружельстванстве, они соглашались на любую работу.

Пропаганда холодной войны в прессе, по радио и телевидению призывала характер настоящей истерии. «Железный занавес» Уильяма Уэлмса положил начало целой «антикоммунистической» серии: в течение пяти лет появились десятки фильмов этого рода.

А между тем публика продолжала требовать смелых сюжетов в итальянском стиле. Заговорили о неореализме, когда новые люди, пришедшие в кино (Элиа Казан, Джон Хьюстон, Жюль Дассен, Роберт Россон, Марк Робсон), или такие ветераны, как Генри Хеттеуэй, покинули студии и начали ставить фильмы прямо на улице. Впрочем, в большинстве случаев они и в эти свои постановки переносили обычные голливудские условности, будь то фильмы о гангстерах или о шпионах («Паника на улице», «Перекресток смерти», «Улица Мадлен, 13» и др.).

Кое-кто из этих новичков пытался, правда осторожно, затронуть и такие запрещенные «Кодексом нравственности» темы, как тема расовых преследований. В «Джентльменском соглашении» Элиа Казан должен был ограничиться простым рассказом о судьбе нескольких еврейских интеллигентов, не обнажая по-настоящему корни американского антисемитизма. Марк Робсон (режиссер фильма о боксерах «Чемпион») ловко подменил большую проблему расовой дискриминации в фильме «Дом храбреца» советами цветным людям лечиться по методу «психо-

анализа» от комплекса неполноценности. Фрейдизм к тому времени пеллком захлестнул Голливуд и дал сценаристам свои «комплексы» вместо старых сентиментальных мелодрам типа «Крест моей матери». Какой-нибудь психологический шок в раннем детстве — вот что должно было объяснить все: гангстеризм, безработицу, полицейские насилия, требования рабочих и т. д.

В другом фильме «негритянской серии» — «Пишки» — Элла Казан снова остался в стороне от больших, настоящих проблем современности. И только «Поверженный насильник» по Фолкнеру Кларенса Брауна показал нам чуть ли не впервые в Голливуде негра благородного, с чувством собственного достоинства, и наряду с этим отталкивающую картину из жизни маленького южного городка и его обывателей, которые готовятся к публичному линчеванию негра, как к традиционному церковному празднику.

К концу сороковых годов пессимизм, часто садистский, стал модой, освященной многими премиями «оскар». Все бросались искать какие-то особые приемы унижения и надругательства над своими героями, чтобы держать зрителей в напряжении, демонстрируя изощренные до ужаса сценки. Так, Тед Теллаф был увенчан всякими наградами и неудержимо похваляем за то, что показал в фильме «Окно» двенадцать различных способов убийства маленького мальчика. Безумие, чума, всевозможные извращения и болезни считались «захватывающими» сюжетами. Актер Хэмфри Богарт пленял публику тем, что стопал в темноте под чьими-то ударами, а потом появлялся на экране окровавленный, с вылезшими из орбит глазами.

По правилам «Кодекса морали» и при поддержке «Лигиона благопристойности» Голливуд создавал мир, населенный хакими, садистами, убийцами, подкупленными полицейскими и мелкими жуликами. Это киноискусство всеми способами пыталось доказать, что весь наш человеческий муравейник заслуживает только быть раздавленным железной пятой атома.

Самыми известными представителями этого мрачного направления были в то время Билли Уальдер и Альфред Хичкок. Первый, по происхождению австриец, ставил попеременно картины, пропитанные чувством безысходности, и «классические» коммерческие фильмы. Его картина «Испорченный выходной день» подробно и скучно описывает моральное и физическое падение интеллигента-алкоголика. Постановщик фильма «Бульвар Сансет», пасквиль фальшивого и нелеречивого, как стария светская датская драма, пытался заработать здесь на именах Глории Свенсон, Эриха Штрогейма, Бестера Китона и других ветеранов Голливуда, которые теперь, с приближением старости, стали более безразличными и апатичными.

Хичкок следовал каждой новой моде. Он совершенно погряз в болоте психоанализа (в своем наивном фильме «Очарованный»), ставил мелодрамы с атомными шпанами («Заклейменная»), использовал все ухищрения блестящей техники в своих детективных фильмах. В экранизированной

им модной пьесе того времени рассказывалось об одном бессмысленном убийстве, совершенном какой-то парой педерастов («Веревка»). При постановке этого претниого фильма — довольно посредственного образца «сфотографированного театра» — Хичкок использовал подвижность камеры для съемки кадров длиной свыше 300 метров. Однако применение подвижной камеры ничего не дало; стало очевидно, что Голливуд не в состоянии выйти из кризиса с помощью «глубины поля зрения». Неумительное по совершенству техническое оборудование не спасало от художественного вырождения ни кинжаны, ни людей.

Фильмы Дальнего Запада продолжали выпускаться главным образом как коммоческий товар. Комические фильмы агонизировали, комизм становился чисто механическим (Данни Кей и др.), вырождаясь в циничную пародию (Боб Хоуп) или благодушную глупость (Эббот и Костелло). Легкая комедия угасала, она занялась пропагандой религиозной («Чудо на 38-й улице», «Жена епископа») или политической («Иностранные дела»). Громадные суммы тратились на экранизацию литературных «боевиков» («Тезвие бритвы», «Навеки Эмбер», «Триумфальная арка») и на постановку правоучительных киноспектаклей («Жанна д' Арк», «Самсон и Далила») по заказу «Легиона благопристойности». В результате «бдительности» этого легиона «секс-эпизод» превратился в нечто непристойное, а фетишизм плоти. Так появилась «Джильда», воплощенная Ритой Хейуорт в платье с невомерным декольте и в длинных лайковых перчатках. Изображение этой обольстительной женщины украшало атомную бомбу, которая была сброшена в Бикини. Фильм этот не только разжигал страсть, но и пугал зрителя какими-то таинственными атомными шпионами.

В 1945 г. Голливуд решительно отказался от всех военных сюжетов. Однако вскоре американское кино вернулось к военным темам, выпустив начиная с 1949 г. целую серию фильмов на эту тему, которые делали полные сборы. Фильм «Поле битвы», восхвалявший могущество военно-воздушных сил США, побил все рекорды «кассовых» сборов. Другие фильмы были посвящены добродетелям женщины, необходимости слепого послушания старшим. В картине «Нво Джима» герой, унтер-офицер, поучал солдат, что в бой надо идти, не думая о смерти, говорил о радости, которую получаешь, сжигая огнеметами желтых людей.

Голливуд терял свою публику. Он обвинял в этом телевидение. И хотя «большая восьмерка» Голливуда объявила публике: «Наши фильмы сейчас лучше, чем когда-либо», — сама она отчетливо видела, что качество американской кинопродукции резко снизилось. Этот кризис киноискусства сопровождался уходом и деградацией ряда прежних мастеров кино. Фрэнк Ланг, покориившись обстоятельствам, восдавал войну в Азии («Американские партизаны на Филиппинах»). Любич умер. Престон Стерджемс повторял самого себя («Прекрасная блондинка», «Безумная среда»). Франк Капра впал в слабоумие («Жизнь прекрасна» и «Штат Союза»). Ренуар вернулся в Европу. Проездом через Индию он руководил там постановкой картины «Река», замечательные пластические достоинства которой не искупают, однако, безнадежной наивности сюжета.

В заключение назовем еще Джона Форда. Вначале, в течение длительного времени, он пытался создать нечто подобное своему старому фильму «Дилижанс», увеличив, таким образом, и без того длинный список фильмов о Дальнем Западе; лучшим из них был фильм «Моя милая Клементина». Затем в фильме «Беглец» (весьма слабым в художественном отношении) он попытался сочетать пропаганду, художественную фотографию и мистицизм. И, наконец, в документальном цветном фильме «Это Корея» он восхвалял войну (после того как он осмелел ее в одном из своих прежних фильмов). Поставив за десять лет пятнадцать фильмов, Форд, однако, не создал ни одного, достойного его прошлых постановок.

В фильме «Макбет», поставленном в США, Орсон Уэллес использовал старый хлам экранизированного театра. Затем он переселился в Европу, где выпустил несколько очень плохих и злых фильмов («Калиостро», «Борджиа» и др.). Позже он поставил в Марокко и в Италии высококачественного «Отелло», который был не намного лучше его «Макбета».

К тому времени нью-йоркская школа документального фильма и группа «Фронтис Филм», душой которой был Поль Стренд, распались. Шедевром Стренда был выпущенный им в начале войны в сотрудничестве с Лео Гурвицем фильм «Родная страна» — страстный обвинительный акт против линчевания, провокаций в рабочих организациях и ку-клукс-клана. Общее благородство темы и ее выражения сочеталось здесь с исключительным техническим мастерством, которое оставило далеко позади все то, что удивляло нас в фильме «Гражданин Кейн». Глубокая правдивость этого полудокументального фильма сближает его с советскими и итальянскими шедеврами. Нельзя забыть в особенности сцену преследования обезумевшей толпой обреченного ею на растерзание человека\*.

Позже один из участников «Фронтис Филм», Герберт Клайн, поставил в Мексике вместе со Стейнбеком волнующую картину «Забывшая деревня». В фильме Лео Гурвица «Странная победа», выпущенном после окончания войны, постановщик его с ужасом спрашивает: возможно ли, что война против нетерпимости и расизма будет иметь своим следствием возвращение к тем же нетерпимости и расизму? Пленка, пущенная в обратном направлении, показывает нам в восстановленном виде тот самый памятник со свастикой, который еще так недавно был взорван динамитом. И этот образ остается в памяти как обобщенный символ. Лебединой песней документальной школы был фильм «Спокойный человек» Сидней Майерса — раздирающая душу картина негритянского гетто в Гарлеме. Однако мелодраматическая картина излечения психически ненормального чернокожего мальчика являлась здесь не столько темой фильма, сколько предлогом для его создания.

Приблизительно к тому же времени относится и фильм Флаэрти «Луизианская повесть», поставленный им у себя на родине.

\* Текст этого фильма произносил Поль Робсон. — *Прим. ред.*

Финансировалась эта картина компанией «Стандарт Ойл». Однако заказчик поставил условием не касаться самой проблемы нефти. Тонкое изящество в съемках природы, таинственных, почти девственных лесов, грандиозная индустриальная симфония бурения и образ покоряющего своей непосредственностью двенадцатилетнего охотника создали настоящую идиллию, увлекательную, хотя и анахроническую, в этом раздираемом противоречиями мира. После постановки «Луизианской повести» этот большой человек американского кино еще долго бродил по Европе в тщетных поисках заказа на новый фильм. Почувствовав, что час его смерти близок, он вернулся на родину. Он умер в самом начале второй половины двадцатого века (1951).

### СССР

Война тяжело ударила по советской кинопромышленности. И все же в 1949 г. советское кино могло отпраздновать новыми победами тридцатилетие своего существования.

За время войны из 28 тысяч кинозалов было разрушено 8 тысяч. Но уже в 1949 г. общее число кинозалов превосходило 37 тысяч, а к 1951 г. оно должно было достигнуть 45 тысяч (против 18 тысяч в США). Студии Москвы, Ленинграда, Ялты, Одессы, Киева, Таллина, Вильнюса, Тбилиси, Баку, Еревана, Ташкента, Алма-Аты, Свердловска, Ашхабада, Риги и Минска были реконструированы или оборудованы вновь. Чтобы удовлетворить требования самой большой сети кинозалов в мире, картины стали печататься отныне в количестве 2000—2500 копий (против пятидесяти во Франции).

Одновременно с этим решающего успеха достигла в СССР и техника производства пленки. Способ «Совкодор» явился синтезом достижений советских ученых начиная с 1930 г. и некоторых патентов «Агфакдор». Цвет по технике воспроизведения красок был в послевоенный период в СССР лучше, чем в любой другой стране. Производство черно-белых фильмов сократилось за счет увеличения цветных фильмов. Кроме того, в некоторых кинозалах показывали полнометражные стереофильмы, например «Робинзон Крузо», и эти демонстрации, носившие экспериментальный характер, не имели в 1950 г. эквивалента в других странах. Правда, способ инженера Иванова требует особого экрана, производство которого сложно, но зато он позволяет зрителю обходиться без специальных очков.

После войны увеличилось также и число веселых и развлекательных фильмов\*. Но, с другой стороны, наблюдалось известное снижение качества продукции. В сентябре 1946 г. «Правда» опубликовала постановление Центрального Комитета коммунистической партии, строго осуждавшее сценарии некоторых фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева и Трауберга и главным образом сценарий второй серии фильма «Большая

\* «Преданное с вензелями» Савченко, «Каменный цветок» Птушко, «Весна» Александрова, «Поезд идет на восток» Райзмана и др.

жизнь», посвященного Леонидом Луковым шахтерам Донбасса. Последовали многочисленные дискуссии. Они не преминули принести свои плоды. После 1947—1948 гг. советское киноступило в один из продуктивнейших периодов своей истории.

Целый ряд советских фильмов был посвящен второй мировой войне, составив своего рода дневник побед, одержанных Советской Армией. В соответствии со своими личными особенностями и талантами Герасимов, Владимир Петров, Савченко и главным образом Чиаурели приобрели широкую известность постановками в этом жанре.

В экранизации знаменитого романа «Молодая гвардия» Герасимов проявил много человечности, благородства, понимание героизма и юмор. Он умело показал талантливых молодых артистов (быстро ставших популярными) и применил исключительно тонкую технику. Этот эпический фильм уже стал классическим.

В. Петров в «Сталинградской битве» вновь обрел качества своего «Петра Первого». Этот монументальный фильм по своему масштабу вполне соответствовал знаменитой битве. Переправа через Волгу, капитуляция фон Паулюса — превосходные эпизоды. Украинец Савченко\* и своим фильме «Третий удар» проявил талант, роднящий его с Петровым. Борьба за Крым воссоздана им с таким эпическим чувством и такими материальными средствами, какими не располагает ни одно современное кино. Он умел перекидывать действие фильма из папистского генерального штаба в Кремль, преодолевая всевозможные затруднения, связанные с показом современных нам исторических личностей.

Самым крупным мастером «монументального» фильма послевоенного времени стал грузин Чиаурели. Успех его несравненного фильма «Падение Берлина» затмил изощренный и натянутый фильм Пудовкина «Адмирал Нахимов». Что касается С. Эйзенштейна, то смерть помешала ему поставить в цвете вторую часть его «Ивана Грозного», которую он собирался осуществить.

В фильме «Падение Берлина» Чиаурели и его сценарист Павленко с большим мастерством воспроизводят финальный эпизод разгрома фашистской Германии. Этот грандиозный цветной фильм в двух сериях является одним из крупнейших прокатов, созданных кино до окончания войны. Цвет и огромные материальные средства позволили Чиаурели достигнуть в этом фильме вершин своего искусства. Чиаурели, бывший ранее скульптором, обладает особой способностью освобождаться в создании своих образов от всего наносного, творить правдивые, чисто народные типы. Глядя на эту гигантскую по масштабу эпическую фреску, невольно вспоминаешь свободные от всего ненужного фигуры Джотто, строгие даже в изображении горячих битв картины Тициана. Вторая часть фильма (до 1955 г. запрещенная французской цензурой) поражает картинами штурма Берлина, действия артиллерии, уличных боев, смерти

---

\* Савченко умер в 1950 г., оставив незаконченным цветной фильм «Тарас Шевченко», центральная часть которого проинкрута большим теплым чувством.

фюрера (переданной в манере Гоги или Домье), взятия Рейхстага, праздника, плясок в ознаменование прибытия Сталина, победы и мира.

Биографии ученых стали в СССР новым кинематографическим жанром. Наибольшим успехом до 1950 г. пользовались картины «Академик Павлов» Рошала и «Жизнь в цвету» Довженко.

Мировую известность академику Павлову создало его учение об условиях рефлексах. Однако изложение этих физиологических теорий было весьма затруднительно для кино. И только благодаря темпераменту сценариста Пашавы и изумительному таланту актера Борисова был создан образ Павлова — типичный образ ученого, представляющий собой новое достижение кино.

В фильме «Жизнь в цвету» сценарий и его воплощение находятся почти на том же уровне. Лиризм Довженко придал этому фильму почти симфоническое звучание, чему немало способствовала изумительная партитура Шостаковича на темы любви и смерти, преобразования природы человеком и творческой революции. «Жизнь в цвету» мог бы считаться лучшим цветным фильмом послевоенного периода, если бы не было «Падения Берлина»\*.

Другой жанр, свойственный советскому кино, ставил перед зрителем национальные и международные проблемы. В фильме «Встреча на Эльбе» (это был лучший фильм постановщика «Веселых ребят») Григорий Александров спокойно и твердо ставит вопросы, вызванные германской оккупацией и отношениями между США и СССР\*\*. Позже современная жизнь в близких к Кавказу районах вдохновила Пырьева на картину «Кубанские казаки». Действие «Кубанских казаков» происходит на фоне колхозной жизни 1950 г. Всеобщее обогащение, увлечение работой, песни, радость, благосостояние, наступившее в результате мира и механизации сельского хозяйства, — увлекательная картина строящегося коммунистического общества.

Пырьев, как и Александров, был специалистом по музыкальным фильмам и с большим успехом поставил в 1941 г. картину «Свинаяк и пастух». После победы большим успехом пользовался его первый цветной фильм «Сказание о земле Сибирской».

Демонстрация современных типов (реальных или воссозданных) — одна из главных задач кино, которое, следуя методам социалистического реализма, стремится, показывая тип нового человека, обобщить этот образ. Эта задача доминирует в картине «Сельская учительница» Донского, где перед нами проходит сорок лет жизни сельской учительницы в Сибири, а также в картине «Повесть о настоящем человеке», наглядно рисующей подвиг летчика, унававшего на территорию, занятую противником, и

\* Следовало бы посвятить специальную работу музыке советских фильмов. Однако мы удовольствуемся пока лишь указаниями на то, что картина «Падение Берлина» многим обязана Шостаковичу, а картина «Сталинградская битва» — Хачатурину. В СССР был выпущен замечательный фильм, посвященный описанию жизни великого композитора Мусоргского (Ромаль).

\*\* Эта проблема была затронута также в картине «Русский вопрос» М. Ромма.

добирающегося до своей части, несмотря на перелом обеих ног. В госпитале его ампутируют. Но героизм и вера в себя помогают безногому летчику вновь овладеть своим искусством и совершать боевые полеты.

Чрезвычайное внимание, уделяемое в СССР созданию сценариев, ограничило в течение четырех лет (1947—1950) продукцию кино семьюдесятью художественными постановками за этот период и сорока картинами другого рода в год, хотя возможности годичной производительности были по крайней мере в два-три раза больше.

Следует учесть, что художественные постановки являются лишь одним из видов советского кино — этого орудия культуры в руках народа. За один только год одна из студий документальных фильмов в Москве выпустила 15 полнометражных, 25 короткометражных, 90 документальных и 12 детских кинофильмов. В области документального фильма следует особо упомянуть замечательную цветную серию картин, посвященных различным областям и республикам, входящим в состав Советского Союза \*. Наряду с научными и историческими фильмами в СССР выпускается много фильмов, посвященных обучению и подготовке техников для сельского хозяйства и знакомящих со строительством городов, с историей искусства, гражданской или военной историей, географией и т. п. Эти различные жанры документального фильма оказывают непосредственное влияние на постановочные фильмы \*\*.

Расцвет киноискусства в СССР представляет собой самое замечательное явление в развитии кино послевоенного периода. Наряду с этим к началу второй половины нашего века относится и широкое развитие многочисленных национальных школ. При изучении современного — в строгом смысле этого слова — кино мы особенно остановимся на вопросах его дальнейшего развития.

---

\* «Украина в цвету», «Памир», «Советская Литва», «Советский Казakhstan» и другие картины, получившие в 1951 г. премию в Каппах.

\*\* Фильм «Падение Берлина» Чиаурели многим обязан фильму Раймаала «Берлин». Картины «Академик Павлов» и «Жуковский» были вдохновлены научными документальными фильмами и т. д.

## Глава XXXI

### КИНО ПЯТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX ВЕКА. НОВЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ. НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В США

**В** начале второй половины настоящего века раздавались голоса: «Кино умирает...» Основанием для такого рода утверждений послужило в первую очередь то обстоятельство, что (согласно сообщениям, полученным из США) Голливуд за пять лет (1947—1951) потерял половину своих зрителей, а «экономический бум», созданный вокруг войны в Корее, ничего не дал в смысле развития американского кинопроизводства и проката.

Главным виновником этого упадка объявили телевидение (15 миллионов телевизионных точек в 1952 г., 24 миллиона — в июне 1953 г.). Стремясь выйти из кризиса и вновь привлечь к себе зрителя, Голливуд провозгласил: «Наши фильмы теперь лучше, чем когда-либо», — хотя в действительности качество их оставалось низким. Вспомнив о том успехе, какой в свое время пришло звуковое кино, американские финансисты возложили все свои надежды на стереокино и «широкий экран».

Неожиданный успех, выпавший в ноябре 1952 г. на долю фильма «Бwana-дьявол», открыл дорогу «трем И», т. е. «трем измерениям» (так называли в начале стереокино). Изобретатель, он же и постановщик, Арч Оболер выдал зрителям «поляроидные» очки.

Еще в 1868 г. Анри д'Альмейда, накладывая на экран два изображения, красное и зеленое, соединял их в одно стереоскопическое изображение (черно-белое) с помощью двухцветных очков. Этот способ, получивший впоследствии название «анаглиф», применялся около 1936 г. при демонстрации короткометражных фильмов Луи Люмьером и американской фирмой «Метро-Голдвин-Мейер». Но поскольку «анаглифы» грозили задержать развитие цветного фильма, было предложено заменить красное и зеленое стекла двумя бесцветными «поляроидами». После войны «поляроиды» вышли из стадии лабораторных исследований и демонстрировались в Италии, Венгрии и Великобритании.

Стереокино было сенсацией лондонского кинофестиваля 1951 г. Программа его состояла из интересных короткометражных мультипликаций

Нормана Мак-Ларена. Арч Оболер для своего полнометражного фильма «Бвана-дьявол» использовал способ, аналогичный английскому (этот способ уже устарел). В СССР еще с 1941 г. функционировало стереокино без очков, по методу Иванова, использующему специальный «растровый» экран.

Демонстрации фильма «Бвана-дьявол» предшествовала заманчивая реклама, гласящая: «Лез у вас на коленях» и «Смотрите любовь в трех измерениях!» Большой коммерческий успех этого фильма оказался убедительным заправилам Голливуда (кроме фирмы «20-й век Фокс»), и они стали с этого времени широко использовать стереокино: для демонстрации «фильмов ужаса» («Восковой дом», «Преступление на улице Морг» по Эдгару По); для тех фильмов, в которых они особенно хотели подчеркнуть очарование той или другой «звезды» (Риты Хейворт в «Мисс Сади Томсон», Джейн Рассел в «Фреш Лэйн»), а также для фильмов, пропагандировавших войну в Корее («Прекратите огонь!»).

Однако, когда первое любопытство зрителей было удовлетворено, они перестали пользоваться очками, а владельцы кинозалов — брать их напрокат по бешеным ценам у «Полярной Компании». Голливуд выпустил дубликаты своих стереофильмов на обыкновенный экран, причем оказалось, что «плоские» фильмы привлекают не меньше публики, чем «рельефные». В конце 1954 г. американское кино вообще отказалось от «стереоскопического рельефа».

Широкий экран — «синерама» — также заинтересовал хозяев Голливуда. Изобретатель его Фрел Уолер (умерший в 1954 г.) использовал в данном случае технику, которую он применял для обучения летчиков-истребителей во время войны: тройной вогнутой экран и три синхронизированных прожектора. Также пользовался тройным экраном и Абель Ганс, еще в 1927 г. применивший его в Париже для демонстрации своего «Наполеона»; в дальнейшем, при озвучении этого фильма в 1935 г., Абель Ганс широко пользовался принципами «стереофонии».

В 1940 г. Дисней, подражая Гансу, демонстрировал свой фильм «Фантазия» с трех звуковых дорожек через три группы громкоговорителей. Комбинацию тройного экрана со «стереофонией» представляла собой и «синерама» Уолера — широкий экран, на котором демонстрировалась в сентябре 1952 г. в одном из театров Бродвея программа, состоявшая из сенсационных короткометражных фильмов (перелет через Большой Каньон на геликоптере и др.); публика еще за полгода раскупила все билеты на эти сеансы.

Однако в то время «синерама» была еще очень сложной (и вместе с тем очень примитивной) установкой и для демонстрации ее требовались по крайней мере два десятка киномехаников и очень дорогая аппаратура. В течение двух лет (1952—1954) широким экраном шли всего две программы, а соответствующими проекционными установками были оборудованы всего десять-двенадцать кинозалов в нескольких крупных городах. Нечего было и помышлять об оборудовании «синерамой» тысяч американских кинозалов.



140. Кадр из ф



153. Анна Мавьяни в фильме «Самая красивая» Висконти (1952).

на Лоджобраджда и Витторно де Сика в фильме «Хлеб, любовь и фантазия» Коменчини (1954).



Спирос Скурас, председатель правления фирмы «20-й век Фокс», заинтересовался другим типом широкого экрана, названного им «синемаскоп». Так же как и в «анаморфозах» (оптическая игрушка, известная еще в XVIII в.), анаморфотные насадки со сферическими линзами для двойных и тройных экранов служат для сужения натуры при съемках.

Принцип «анаморфии», открытый около 1880 г. немцем Эрнетом Аббе (1840—1905), был распространен на кино в 1925 г. французом Кретьеном, а затем применен Клодом Оган-Лара при постановке короткометражного фильма «Раскладка костра» по Джеку Лондону (1928). Весной 1953 г. Спирос Скурас купил у Анри Кретьена производственный секрет его метода изготовления «анаморфотных» объективов (патент на которые уже давно стал общим достоянием). Соглашение Кретьен—Скурас положило начало широкой кампании, целью которой было создание рекламы подготовлявшемуся к выпуску первому «синемаскопическому» фильму «Багряница» (появился на экране в сентябре 1953 г., режиссер Генри Костер).

В сентябре 1954 г. все кинозалы Голливуда (кроме принадлежавших фирме «Парамаунт»), т. е. 4000 кинозалов в США и 800 кинозалов в других странах, демонстрировали широкоэкранные фильмы. В том числе было показано свыше двадцати синемаскопических фильмов. Половина этих фильмов и примерно двойное количество «нормальных» фильмов классифицировались в США как «чемпионы кассовых сборов».

За пределами США «синемаскопы» пользовались значительно меньшим успехом. Сейчас пока трудно предсказать, получат ли «синемаскопы» широкое распространение или разделят судьбу стереокино.

Двойной вогнутой экран «синемаскопа» создает поразительные эффекты при демонстрации панорам всякого рода (морские виды, горные пейзажи, уличные сцены, сцены прохождения войск, больших сражений и т. п.), но из-за своей удлиненной формы сильно мешает зрителю там, где на сцене фигурирует всего два-три лица. Сохраняя постоянные размеры кадра, «синемаскоп» создает еще большие неудобства, чем обычное кино. Возможно, дальнейшие опыты с «синемаскопом» (как это было во времена Гриффита) покажут, что изображение на экране должно варьировать свои размеры в зависимости от характера сюжета или сцен.

Первый год существования «синемаскопа» с его евангельскими («Багряница», 1953), античными («Гладиаторы», 1954) или средневековыми («Рыцари Круглого стола») фильмами, Дальним Западом и пропагандой против «красных» («Ад и глубокая вода», 1954) не внес практически ничего нового в киноискусство. Новая техника несколько не содействовала обновлению Голливуда. С 1950 по 1954 г. деятели американского кино во всех киножанрах топтались на одном месте или даже пятились назад.

Так, в тот день, когда генерал Макартур бросил в бой свою морскую пехоту, бюро МРРА\* зарегистрировало выход на экран нескольких

\* «Мушш Пикчер Продюсерс оф Америка».

десятков фильмов с заголовками, в которых фигурировало слово «Корея». Равным образом, с тех пор, как сенатор Маккарти усердно занялся «охотой за ведьмами», в Америке увеличился выпуск военной и антикоммунистической кинопродукции. «Чистка», производившаяся Маккарти и Голливуде, была столь же основательной, как в свое время гитлеровская «чистка» в Берлине. Киноработникам приходилось или подчиниться, или бросать работу. Так же как и Дмитрик, Элиа Казан, Джон Хьюстон, Роберт Россон, Клиффорд Одетс предпочли покориться обстоятельствам.

Кинофильмы Элиа Казана последних лет хорошо показывают нам путь, каким следовали, выполняя предначертания Голливуда, «лояльные» режиссеры. Экранизируя пьесу Тенесси Уильямса, «Трамвай под названием «Желание», Казан в своем одноименном фильме (1951) все самое злое и скверное воплощает в образе рабочего — «грязного поляка». В фильме «Да здравствует Запата!» (1952), поставленном по сценарию Стейнбека, Казан, по-своему переделывая мексиканскую историю, пытается доказать, что всякая революция, совершаемая тупыми массами, приводит в результате их победы к выдвижению наиболее разнузданных и развращенных элементов. Также входит в серию антикоммунистических фильмов и «Канатоходец» (1953). И, наконец, фильм «На набережных» (1954) смешивает в одну кучу и синдикализм и гангстерство и проповедует широкое применение системы шпионажа и доносов.

Джон Хьюстон обычно выступает в представлении своих поклонников в образе «проповедника пораженчества». Однако «пораженчество» не является единственной темой его творчества; фильмы Хьюстона весьма различны («Сокровище Сьерры Мадре», 1948; «Асфальтированные джунгли», 1950; «Сильнее дьявола», 1954, и др.). Наибольшим успехом пользовались его фильмы «Африканская королева» (1952) и особенно «Алый знак доблести» (1951). Последний фильм, построенный на материале войны Севера и Юга, проводит, искусно повторяя приемы Гриффита, обычную идею Голливуда: армия преобразует трусов в героев в тех случаях, когда они не стараются понять, за что они воюют. Риторика Хьюстона и его «модный» стиль не могут скрыть, однако, ни компромиссного обыгрывания запрещенных тем, ни присущей ему вульгарности. Эта вульгарность проявляется и в его «Повстанцах» (1949) и особенно в «Муллен-Руж» (1952), где удачная транспозиция знаменитых полотен Тулуз-Лотрека несколько не оправдывает создания такого его образа, который свойственен только журналу «Ридерс Дайжест».

Некоторые ветераны кино не пошли на компромиссы, а предпочли заняться нейтральными сюжетами, что, однако, отрицательно сказалось на их искусстве. Так, Уайлер после своей чисто академической «Наследницы» (1949) по Генри Джеймсу обратился к постановке «Детективной истории» (1951), героем которой был американский полицейский, а местом действия — полицейский комисариат. После мелодраматической «Керри» (1952) по Теодору Драйзеру он поставил фильм «Каникулы в Риме» (1953) — искусную, но незначительную комедию (с участием очаровательной Одри

Хелбери), рассказывающую о жизни и приключениях одного приехавшего в Европу американца.

Хичкок, который при выборе сюжетов для своих фильмов (для постановки которых он продолжал совершенствоваться и без того усовершенствованную технику своих прежних детективных фильмов и своих «бестселлеров») руководствовался исключительно коммерческими целями, а отнюдь не целями искусства и своими эстетическими стремлениями («Неизвестный в поезде», «Я сознаюсь», «В случае убийства вызывайте М.» и др.; последний фильм был поставлен для стереокино). Что касается Каира и Джона Форда, то первый сошел на нет, а второй значительно увеличил производство коммерческих фильмов («Могамбо», 1952). Большого успеха он достиг только своим фильмом «Спокойный человек...», рассказывающим о том, как один ирландец, боксер и «хороший парень», по возвращении из Нью-Йорка обучает «туземцев», как надо жить и «обращаться» с женами.

Жанры эволюционировали очень мало. «Черные фильмы», вызывающие у публики отвращение, численно сократились, хотя окончательно не исчезли. К числу их надо отнести фильм «Снайпер» (1952) Эдуарда Дмитрика о переживаниях садиста. Рассказывают, что один юноша, пятнадцать раз просмотревший этот одобренный цензурой правых фильм, начал стрелять с крыши в женщин, желая испытать высшее наслаждение. В другом своем фильме, «Мятеж на «Канни» (1954), Дмитрик проповедует слепое повиновение даже безумным начальникам. Из постановок Билли Уальдера фильм «Большой карнавал» (1951), полный какой-то искусственной горечи, был неудачен. И наоборот, его «Концлагерь 17» (1953) пользовался большим успехом. В фильме Уальдер, используя обстановку концентрационного лагеря как трибуну для защитительной речи, отстаивает идею «свободного предпринимательства» в самых худших ее проявлениях.

Старики любят переживать свое прошлое. С помощью роскошных мизансцен Голливуд попытался вдохнуть новую жизнь в старые, пользовавшиеся в свое время успехом жанры: ковбойские, библейские и исторические фильмы, приключения корсаров и т. д. Мода на литературные псевдонаучные сочинения создала новый жанр. В этих устрашающих историях всегда есть элемент пропаганды. Так, «Столкновение миров» рекомендует массам жертвовать собой ради «избранников»; «Борьба миров» (от Герберта Уэллса здесь сохранился только заголовок) превозносит бактериологическую войну; в фильме «Вещь» (1951; постановщик Говард Хоукс) унтер-офицер с помощью своих кулаков «управляет мозги» ученому, обладателю Нобелевской премии; в фильме «Красная планета Марс» бог-отец, выступая по радио, провоцирует контрреволюцию в Москве.

Фильмы на темы Дальнего Запада в большей своей части только повторяли старые темы; однако и в этом жанре мы находим два интересных фильма — «Шейн» (1953) и «Высокий карлик» (1952). Первый из этих фильмов — трагедия из современной жизни — чем-то напоминает, преж-

ние фильмы Томаса Гарпера Инса (какими их видел еще Деллук). Второй фильм — крупное достижение Джорджа Стивенса, выдвинувшее его в первые ряды. До этого фильма Стивенс поставил только несколько заурядных фильмов (если не считать таких, как «Ганга Дин», 1939, и «Чем больше, тем веселее», 1943) и заслуживающий особого упоминания фильм «Место под солнцем» (1951) — экранизация замечательного романа Теодора Драйзера «Американская трагедия» по превосходному сценарию Майкла Уилсона.

Фильм «Высокий карлик» (где закон трех единств применен был несколько искусственно) рисует нам жизнь одного честного человека, которого сильный страх, охвативший всех живущих в эпоху Маккарти, обрекает на полное одиночество. Постановщик этого фильма Фред Циннеман начиная с 1950 г. является самым значительным из всех режиссеров, работающих в Голливуде. К числу выпущенных им фильмов относятся такие, как «Седьмой крест» (1944), переделка для кино антигитлеровского романа Анны Зегерс; затем «Понски» (1948) — картина об обездоленных детях послевоенного периода, «Тереза» (1951) — идиллия любви бедного солдата оккупационных войск и итальянки, попавшей в Нью-Йорк, и особенно «Люди» (1950) — страстная обвинительная речь, направленная против ужасов войны. Но самым большим коммерческим успехом пользовался фильм Циннемана «Отсюда в пещиность» (1953) — экранизация популярного романа, критиковавшего грубую жестокость, царящую в оккупационных войсках.

Что касается других постановщиков Голливуда, то все они — Манкевич («Все для Евы», 1950), Негулеско («Как выйти замуж за миллионера»), Премиггер («Луна была голубой», 1953), Кьюкор («Как женщины становятся умными», 1942), Говард Хоукс («Джентльмены предпочитают блондинок», 1953) — в кислых или подслащенных тонах пытаются продолжить традиции американской комедии. Однако и среди этого собственного Голливуду приспособленчества можно отметить два искренних фильма: «Смерть коммивояжера» Лашло Бенедек и особенно «Вернись, крошка Шоба» (1952) Даниеля Манна. Не вскрывая самой сущности проблемы, эти фильмы, приспособившие для кино нью-йоркские театральные пьесы, все же сумели дать весьма яркое описание скрытых от посторонних глаз характерных черт американского образа жизни.

В заключение надо остановиться на двух больших американских фильмах, поставленных по принципам, прямо противоположным принципам Голливуда, и отмечающих начало второй половины века — «Огни рампы» (1952) и «Соль земли» (1954).

В «Огнях рампы» Чарльз Чаплин достигает вершины своего творчества. В 1947 г. он заявил: «Я объявляю войну Голливуду». Чтобы показать свой новый фильм в Европе, он в конце 1952 г. окончательно покидает Соединенные Штаты, и вслед ему долго еще несутся официальные громы и молнии. Герой «Огней рампы», великий комический актер Кальверо, преследуемый обществом в своей одинокой старости, является в какой-то мере автопортретом Чаплина.

Действие «Огней рампы» происходит в Лондоне в 1913—1915 гг. Вся трагедия разыгрывается здесь между двумя отрезанными от мира людьми. Старик, жизнь которого подходит к концу, всеми осужденный, униженный и преследуемый, передает свой «светоч» юной танцовщице (Ибер Блум), а вместе с ним и все то, что у него было отнято: здоровье, талант, любовь, славу. На несколько минут он вновь обретает радость успеха в акробатическом трюке, но этот трюк его и убивает. Умирая, он видит, что танцовщица продолжает идти вперед в своем искусстве, однако идет она совершенно иными путями, чем те, какие он ей указал.

Кажется, перед нами картина полной безнадежности, показанная с самыми безжалостными подробностями. Но вот из этой безнадежности естественно рождается песня любви и надежды. Для автора человек выше солида, которое расточает свои богатства бездумно и без борьбы. Никогда еще Чаплин не был ближе к Шекспиру по глубине мысли и популярности ее выражения, чем в этом фильме.

Основной мотив «Огней рампы» — гетевское «умри и возродись». Автор смотрит на себя с безмятежной скромностью гения, как на мертвый лист, которому вместе с миллиардами других листьев предназначено оплодотворить папирус будущего. Никогда главная чаплинская тема человеческого достоинства не была выражена с большей силой.

«Огни рампы» — это итог уже пройденного пути человеческого гения: «Соль земли» (1954) — лишь несные обещания и надежды на будущий расцвет подлинно американского киноискусства, и этот расцвет требует в качестве обязательной предпосылки уничтожения голливудской системы.

«Соль земли» была создана режиссерами и актерами, ставшими жертвами «охоты за ведьмами» (Герберт Биберман, Майкл Уилсон, Поль Джеррико). Фильм рассказывает о забастовке в рудниках цинкового треста в Сильвер-сити, продолжавшейся целых пятнадцать месяцев и окончившейся победой шахтеров. Простота рассказа и документальность стиля в обрисовке сложных проблем (антирасизм, равенство полов, борьба рабочего класса) сочетаются здесь с искусством, которое по своей благородной простоте приближается к лучшим классическим фильмам Гриффита и Томаса Инса. Вместе с тем фильм использует опыт документальных нью-йоркских фильмов (как и очаровательный фильм Эдгара Эшли «Маленький беглец», 1953). «Соль земли» открывает перед американским кино прекрасные перспективы, но эти перспективы могут осуществиться лишь в том случае, если развитию подлинно народного и национального киноискусства США не будут создаваться новые препятствия.

Несколько удачных фильмов и известные технические нововведения увеличили на некоторое время сборы американских кинозалов, однако все же это не могло скрыть от мира стремительного падения Голливуда. Несмотря на самые крайние дипломатические и коммерческие меры предпринятые США, внешние рынки их постепенно сужались (Франция 52% всех программ в 1947 г. и 35% — в 1951 г.). И почти повсюду отступление Голливуда сопровождалось возрождением национальных кино.

## АЗИЯ

К началу второй половины XX в. французскому наблюдателю бросается в глаза внезапное, на первый взгляд, увеличение числа новых национальных школ. До этого времени история кино могла ограничиваться изучением кинематографии всего пяти-шести великих стран. Однако отныне, с расцветом национальных кино, уже нельзя было пренебрегать изучением кино стран Востока (Китай, Япония, Индонезия, Индия, Египет), Латинской Америки и Центральной Европы.

Создание национального китайского кино последовало вслед за установлением народного правительства в 1949 г. Его новые кинорежиссеры сформировались в культотделах армий Мао Цзэ-дуна, где начиная с 1939 г. они снимали документальные фильмы, пользуясь при этом любимыми материалами и оборудованием. Кроме того, после капитуляции Японии в Шанхае и Пекине было поставлено немало фильмов, лучшие из которых критиковали стоявший тогда у власти гоминдан («Часы Хуан Цзо-линя», «Надежда человечества», «На дне», «Река течет на восток» и др.), а также несколько фильмов в британской колонии Гонконг («Муж-мальчик» Ло Юнь-сяна, 1949).

В 1949 г. освобождение Маньчжурии дало новому китайскому кино студии, оборудованные в свое время японскими колонизаторами. Постановка больших картин началась фильмом «Дочери Китая», выполненным Лиан Цзы-фыном и Чжай Цяном. Фильм рассказывает о судьбе одной крестьянки, ушедшей к партизанам после уничтожения ее деревни японцами. Партизаны живут в лесах. Осенью они питаются грибами, но зимой все покрыто снегом, и партизаны, конечно, погибли бы голодной смертью, если бы крестьяне не снабжали их рисом. Весной молодую девушку принимают в коммунистическую партию. Среди дубов, высокой травы, диких рододендронов звучит «Интернационал». Партизаны одерживают несколько побед. Но в последнем бою прижатые к реке героиня и ее подруги погибают, как Чапаев.

Снятый в чаще лесных зарослей в манере старых советских фильмов, этот глубоко национальный фильм в каждом своем кадре отражает самую древнюю из ныне существующих культур. Фотографии окружающей природы напоминают по своему рисунку живопись на шелку тысячелетней давности.

Вскоре производство китайских фильмов расширилось и они стали разнообразнее. Картина «Шнао», как и «Дочери Китая», рассказывает нам о жизни девушки-партизанки. В занимательной и остроумной картине «Жизнь одного полицейского агента из Пекина» действие охватывает период от правления последней китайской императрицы и до Мао Цзэ-дуна. «Красное знамя на зеленой скале» Чан Чунь-сяна и особенно «Новые герои и героини» Ши Дуи-шаня повествуют о приключениях влюбленных друг в друга крестьянина и крестьянки в обстановке длительной и тяжелой войны. Лиризм последнего фильма, пронизывающее его чувство величия, взлеты и паузы — словом, весь его революционный романтизм сближает его с «Отверженными».

В Шанхае, где в течение двух-трех лет существовали частные киностудии, также создавались интересные произведения. Упомянем сильный и выделовой фильм «Стальной солдат» Чэн Иля, суровый и контрастный «Концлагерь Шан Жэо» (постановщики Шо Мэн и Чжан Кэ) и особенно «Объединимся и завтра» — картина, в которой Чэо Мин с подлинно эпическим чувством описывает борьбу рабочих в Шанхае в последние годы владычества гоминдана.

Наконец, следует упомянуть две замечательные китайские оперы: «Седая девушка» (1951) Ван Тянь и ШуЙ Хуа — фильм на современную тему, в котором были использованы материалы народных легенд, с захватывающим реализмом повествующий о несчастьях молодой женщины, жертвы феодалов, и «Любовь Ли Шань-бо и Чжу Ин-тай» (постановщики Чан Ху и Чжуан Ша, 1953), — о любви этих подлинных китайских Ромео и Джульетты, — фильм, вдохновленный легендами IV века, возрожденными около 1920 г. народными певцами. Этот фильм за его изящество, высокое искусство и совершенную гармонию танцев, песни и красок Чарльз Чаплин оценивал как огромное достижение китайской кинематографии.

В 1953 г. восемьсот девятьсот кинозалов Китая и около тысячи передвижек пропустили 752 миллиона зрителей. Таким образом, в первый раз в истории Китая каждый из 600-миллионного китайского населения мог по крайней мере один раз в год посетить кино. В 1946 г. каждому китайцу (в среднем) пришлось бы ждать своей очереди на покупку билета в кино целых тридцать лет.

В Японии кинопромышленность, подобная западной, существовала уже в течение многих лет. Однако после 1935 года, с введением военной диктатуры и в связи с начавшейся войной, художественный расцвет, вызванный появлением звукового кино, почти прекратился. И только после капитуляции Японии, в эпоху так называемой «демократизации» (1945—1947), когда цензура была отменена и профсоюзным организациям была дана возможность участвовать в художественном руководстве киностудий «Тохо», в ней выявились новые таланты и были выпущены прекрасные фильмы (Акира Куросава — «Великолепное лето», 1947; «Пьяный ангел», 1948; Фумио Камэ и С. Ямамото — «Война и мир», 1947, и др.).

Летом 1947 г. студии «Тохо» перешли в руки М. Кобаяси, финансиста и бывшего министра в правительстве военного времени. Рабочие и постановщики ответили на это захватом студий. Дело закончилось карательной экспедицией с участием двух тысяч американских солдат и японских полицейских и увольнением «зачинщиков». Кино было монополизировано «пятеркой великих продюсеров». Можно было думать, что теперь не удастся больше ставить оригинальные японские фильмы. Однако благодаря тесному сотрудничеству киноработников Японии смогла, особенно после развития «собственно японского неореализма», в 1950 г. выпускать обильную независимую, чисто японскую кинопродукцию.

Начиная с момента своего зарождения японское кино делится на фильмы «эзидайгэки» (исторические фильмы, которые ставились преимущественно в Киото) и фильмы «гэндэйгэки» (современные фальшмы, ставившиеся в Токио).

Если судить по фильмам, удостоившимся одобрения в Венеции и в Каннах, и по знаменитому фильму «Расёмон» (1951), то можно думать, что Япония все еще живет в эпоху самураев. Акира Куросава поведат нам в «Расёмоне» новеллу, опубликованную в 1915 г. писателем Акутагава Рюносукэ, в которой очевидцы (и жертвы) одного преступления, совершенного в XII в., рассказывают о нем совершенно различно. «Пирамиделизм»\*, прекрасные кадры Миягавы и партитура, в основу которой было положено «Болеро» Равеля, обеспечили этой картине в англосаксонских странах полный триумф (что весьма удивило самих японцев, поскольку в ней не было ни восхвалений войны, ни традиционных феодальных героев, ни самураев или бандитов).

Среди многочисленных фильмов «эзидайгэки», которые проникли за пределы Японии, следует особо отметить две картины Кэндзи Мидзогути (постановщика, ставшего известным после 1936 г. благодаря своим фильмам «Элегия Наивы» и «Сестры квартала Гион»): «Жизнь О'Хару, женщины легкого поведения» (1952) и «Сказки туманной луны после дождя» («Угетцу-моногатари», 1953). Эти рассказы из феодальных и легендарных времен, переданные с необычайной пластической утонченностью, выражают резкий протест против войны и подневольного положения женщины. Также выразил свое стремление к миру в фильме «Статуя Великого Будды» (1952) ветеран японского кино Тэйносукэ Кинугаса (постановщик фильма «Перекресток» — «Дзюдзиро»); искусство, с каким он владеет красками, придало известный интерес и довольно скучному сценарию из жизни самураев «Врата ада» («Дзигокумон», 1954). Кроме этих картин, отметим также фильмы Есимура «Гэндзи-моногатари» (1952) и особенно «Насилие» и «Сестры Нисидани», в которых постановщик успешно разработал современные сюжеты.

Увлекаясь современностью, японский неореализм создал по меньшей мере два шедевра: «Дети Хиросимы» (1953) и «Улица без солнца» (1954).

Первая из этих картин была поставлена Канэто Синдо, знаменитым автором ряда фильмов, сценаристом «Гэндзи-моногатари». В этом «путешествии в страну ужаса» рассказывается в церемонном и целомудренном стиле о посещении одной учительницей Хиросимы через восемь лет после разрушения этого города атомной бомбой. Перед ее потрясенным взором проходят мертвые, калеки, умирающие, больные. Начиная с 1945 г. атомные бомбы уносят в Хиросиме ежегодно десятки тысяч жертв.

Сознательно сдержанный тон Канэто Синдо представляет собой сильный контраст полному пароксизму тону повествования Хидэо Сэкигава

\* Имеется в виду настойчиво повторяемая Пираделло мысль, что иллюзии неотделимы от действительности, что действительность всегда такова, какой она кажется. — *Прим. ред.*

в его фильме «Хиросима» (1953), где он гневными, резкими штрихами рисует нам день 5 августа 1945 г. Столь же сильно передает он и другие сюжеты своих многочисленных фильмов из современной японской жизни: «Голоса с моря» (1950), «Раннее утро 15 августа 1945 года» (1952), «Дети смешанной крови» (или «Дети солдат оккупационных войск», 1953) и др. Вычурным и романтическим вкусом отмечена картина С. Ямамуры «Краболовы» (1953), экранизация романа Т. Кобаяси (убитого в 1933 г. военной полицией), рассказывающая о жизни рыбаков на борту плавучего консервного завода, по существу — плавучего концлагеря.

Фильм «Улица без солнца» (1954) также был сделан по одноименному японскому роману из жизни рабочих (1929), в котором писатель Токунэга описывает забастовку в одной большой типографии Токио. В этой картине мы встречаемся с огромным разнообразием эпизодов и действующих лиц. Постановщик ее С. Ямамото, выступивший впервые в 1938 г. с экранизацией «Пасторальной симфонии» Андре Жюда, после своего ухода из «Тохо» стал работать уже самостоятельно, поставив ряд фильмов: «Город насилия» (1950), «Мертвая зона» (1952) — обвинительная речь против японского милитаризма — и «Буря в горах Хакоидэ». Действие последней картины происходит в XVII в.; с документальной точностью фильм рассказывает о борьбе крестьян против феодалов, не желающих допустить орошения бесплодной долины. Сильные и уточненные фильмы Ямамото можно приравнять к лучшим фильмам Рима и Парижа.

Влияние итальянского неореализма проявилось в картине «Мы все-таки живем» (1951), в которой Тадаси Иман рисует жизнь одной семьи в Токио, доведенной безработицей до самоубийства. Постановщик картины обладает ярко выраженной индивидуальностью, которую он продемонстрировал как в этом фильме (положившем начало новому течению), так и в двух других «своих» фильмах: «Вашни молчания» (1952) — картина, посвященная школьникам, убитым в Окнаве, — и «Нигэруа» (1954) — картина, построенная на основе трех написанных в 1890 г. новелл, по своему стилю напоминающих некоторые рассказы Мопассана.

Фумио Камэи, пробывший в заключении во время войны за разоблачение милитаризма в своем документальном фильме «Шанхай», дал в фильме «Женщина идет по земле» (1952) горькое, правдивое описание жизни рабочих в угольных коях Хоккайдо с 1930 по 1950 г.

Кроме приведенных выше картин, следовало бы подробно рассказать еще о фильме «Мать» (1950), в котором Нарудзэ с нежностью описывает семейную жизнь бедных ремесленников, а также об интересных достижениях Х. Госэ («Там, где вздымаются трубы»), И. Одзу, М. Сибуй, Симадзу, К. Киносита («Наши современники») и многих других.

Под влиянием бедствий войны, картины забастовок, развалин, иностранной оккупации японский неореализм благодаря сохранению известной независимости кинопроизводства превратился в мощное течение. Но он проявлялся и в некоторых фильмах «пятерки великих». Изобилием своей продукции, богатством постановок и своим рвением новое японское кино, казалось, превзошло в 1954 г. итальянский неореализм.

Корейское кино располагает столь же старыми традициями и студиями, как и японское. Однако после 1935 г. борьба, разгоревшаяся в Корее в связи с японской оккупацией, прервала деятельность корейского кино. Эта деятельность возобновилась лишь в 1947 г., когда в Пхеньяне была открыта современная студия, поставившая несколько художественных фильмов, среди которых отметим «Моя родня» Хан Хон Сика, и ряд превосходных больших цветных документальных фильмов.

В 1951 г. американские бомбардировщики одновременно с разрушениями, нанесенными ими северокорейской столице, разрушили и ее студии. Однако правительство Ким Ир Сена все же сумело в крайне трудных условиях выпустить целый ряд документальных и несколько полнометражных постановочных фильмов, например «Юные партизаны» Юн Ен Гну, в котором играла знаменитая артистка Мун Е Пон. В 1954 г. студия в Пхеньяне была восстановлена и работа в ней возобновилась.

Касаясь развития кинопромышленности в других странах Азии, необходимо упомянуть о кинопродукции таких стран, как Таиланд (пять-шесть немых цветных узкоплечных картин в год), Бирма (25—40 немых или говорящих фильмов), демократическая республика Вьетнам (большой документальный фильм «Борющийся Вьетнам», 1952), английская колония Сингапур (незначительная и чисто коммерческая продукция, изготовляемая главным образом китайскими кинопромышленниками). Филиппины, стремясь стать Голливудом Дальнего Востока, выпускают довольно обильную продукцию чисто коммерческого характера, финансируемую отчасти Соединенными Штатами и пользующуюся известным успехом в Индонезии.

Молодое индонезийское кино, серийные фильмы которого производятся иммигрировавшими китайскими коммерсантами, вызывает наибольший интерес картинами полудокументального характера, например «Возвращение» (1953) Басуки Эффенди, «Роса» (1950) и «Безжалостное прощение» (1950) Усмара Исмаила и особенно «Калека» (1950) Котота Сукарда, который с захватывающей силой показывает судьбу покинутых детей, жертв бесконечных войн с японцами и голландцами.

Индийское кино по числу своих фильмов (более двухсот пятидесяти в год) опередил у японского кино второе место в мировой продукции. Однако нищета, которую принесла с собой война, и затем беспорядки, вызванные «разделением» и образованием из Пакистана самостоятельного мусульманского государства, задержали развитие индийского кино.

Большой заслугой наиболее выдающегося индийского постановщика В. Шантарамы является то, что в нескольких из своих многочисленных

фильмов он затрагивает интересные Индию социальные вопросы. К числу таких фильмов относятся: «Падосп» (1941), где он защищает брачные союзы между мусульманами и индийцами, «История д-ра Котинса» (1946), «Неприкасаемая» (1950), где он выступает против кастового режима, и др. Однако большая часть индийских фильмов изображает события из мира легенд и псевдофольклора или выдуманные любовные истории. Чрезмерная строгость английской колониальной цензуры и влияние Голливуда усиливали эту тенденцию уклонения от проблем современности.

Сюжетом картины К. А. Аббаса «Дети земли» (1943) был ужасающий голод в Бенгалии. В этом фильме постановщик показывает нам душераздирающую картину из жизни Индии того времени, с ее роскошными каретами, равнодушно проезжающими мимо ящиков для мусора, возле которых бедняки дерутся с бродячими собаками за отбросы и обеды.

Подобную силу изображения мы видим и в некоторых полных драматизма сценах из «Обездоленных» (1950) — на тему о «разделении» Индии — и в трогательном фильме «Бабли» (1952), в котором Аградоот с чувством глубокого волнения описывает жизнь бедной индийской семьи. Наряду с этими фильмами в картине «Калпана» (1948) перед нами танцовщик Удай Шанкар, воздвигающий огромный и своеобразно эгоцентрический памятник своему искусству; чистая пластика танцев сочетается здесь с голливудским пристрастием к сенсационным эффектам. В чисто коммерческих фильмах мы встречаемся со стремлением к грандиозным постановкам, часто в красках во вкусе Сесилия Б. де Милля («Ажипт», 1949; «Лана», 1953, и др.).

Большие перспективы открылись перед индийским кино картиной «Два брата земли» (1953). В этом фильме постановщик Бимал Рой с горестным волнением, хотя и не без некоторых условностей индийского кино, показывает нам жизнь крестьянина, которому пришлось стать кули в Калькутте. В индийских условиях этот фильм имел, по-видимому, столь же большое значение, как «Похитителя велосипедов» для Италии (картина, несомненно, оказавшая на Бимала Рою большое влияние).

На Цейлоне и в Пакистане кино делает пока еще только первые шаги. Иран с 1946 г. производит всего два-три фильма в год, причем эти фильмы очень примитивны.

В Турции в 1940 г. кинопродукция упала почти до нуля (с 1914 по 1929 г. в Турции было поставлено 14 немых фильмов и с 1930 по 1940 г. — 28 звуковых картин). После 1942 г. кинопроизводство возобновилось и после 1950 г. достигло выпуска 50–60 картин в год. Постановка турецких фильмов, распространение которых ограничивается внутренним рынком, связана с весьма незначительными расходами; фильмы довольно посредственными (несмотря на старания фирмы «Нисек»). Особенной лю-

бовью пользуются здесь исторические картины и идиллические пасторали. Из постановщиков можно упомянуть Баха Гелембеви («Барбаросса», «Волшебная флейта»), Айдина Аракона («Взятие Константинополя») и ветерана Эртогрула Мухсин-Бея.

Что касается поэта Назыма Хикмета (находящегося в настоящее время в изгнании), то после первого же своего фильма с марионетками («Карагёз») он был вынужден прекратить дальнейшую работу в качестве постановщика (1935). Однако он не отказался от кино, продолжая выступать (даже в течение долгих лет своего тюремного заключения) в качестве анонимного автора многих сценариев.

## АФРИКА

В Египте во время войны интересная работа была проделана Кемалем Селимом. В картину «Воля» («Эль Азима», 1940) он показал забастовку студентов; кроме того, им был инспирирован для арабского экрана ряд интернациональных сюжетов («Отверженные», 1944; «Ромео и Джульетта», 1945). К сожалению, преждевременная смерть прервала деятельность этого мужественного новатора. Камель Мурзи в своей постановке «Рабочий» (1942) и Камаль Эль Тельмисавни в постановке «Черный рынок» (1945) потерпели в коммерческом отношении неудачу, что и вынудило их перейти к работе над стандартной продукцией.

Развившийся после 1945 г. кризис промышленного роста сопровождался художественным упадком, обусловленным в значительной мере строгостью цензуры короля Фарука. Египетские постановщики замкнулись в мире пашей-миллионеров, мелодрам, типичных фильмов Дальнего Запада, перенесенных в обстановку пустыни и бурнусов, танцев, приключений, ограничивались переделкой некоторых англосаксонских фильмов.

Социальные волнения, возникшие в стране около 1950 г., оказали свое влияние на египетское кино. Многие из работавших в коммерческом кино постановщиков — Гуссейн Седки («Долой империализм», 1951), Анвар Вадки («Ключ Гоха», 1952), Ахмед Бадрахан («Мустафа Кемаль», 1952) — правда, без особого успеха, обратились к постановке патристических картин и фильмов, направленных против британского колониализма. Джаани Вернуччио, итальянец из Александрии, находившийся под влиянием неореализма, ставил фильмы из народной жизни. После свержения короля Фарука в египетском кино появились два интересных постановщика — юный Юсеф Шахин, вернувшийся из Голливуда, и Салах Абу Сейф, находившийся под влиянием англосаксонских детективных фильмов. И тот и другой оставили студии для работы на натуре. Заслугой их является то, что в своих картинах они сумели (хотя бы на втором плане) показать нищету феллахов и разоблачить (довольно мелодраматическим образом) феодальную тиранию пашей («Небеса ада», 1954; «Чудовище», 1954). Иногда египетское кино пыталось отойти от голливудской формулы, обращаясь (правда, робко) к национальной действительности.

В Марокко, Сирии, Ливане попытки отнять у Каира монополию на арабские фильмы носили случайный характер и не имели успеха.

В Тунисе и Алжире кинопостановки ограничились лишь несколькими фильмами, поставленными под руководством европейских режиссеров. Так же обстояло дело во французских, бельгийских и британских колониях в Африке.

В Южно-Африканском Союзе было поставлено всего два-три фильма о банту\*; роли в этих фильмах исполнялись черными актерами, говорящими на своем языке («Волшебный сад», 1950; «Песнь Африки», 1953), однако постановщиками были англичане. То же имело место и в США, где двадцать-тридцать фильмов из жизни негров, выпущенных в стиле Голливуда начиная с 1940 г. и предназначенных для кинозалов, обслуживающих цветных зрителей, были поставлены белыми. Таким образом, негры еще нигде не могли выразить себя в кино.

#### ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА

В мексиканских студиях в 1942 г. образовалась ставшая вскоре знаменитой творческая группа, состоявшая из режиссера Эмилио Фернандеса, оператора Фигероа и актеров Педро Амепдариса и Долорес дель Рио. Шедевром их совместной работы был фильм «Маленькая Канделария» (1943), в котором яркими красками изображается жизнь индейских племен — их нищета и угнетение.

Из других картин Эмилио Фернандеса следует отметить полную благородства «Рио Эскондидо» (1947) и волнующую лирическую картину «Энаморада» («Влюбленная», 1946) — идиллия, развивающаяся в обстановке условной мексиканской революции. К сожалению, несмотря на благотворное влияние монументальных фресок Диего Рибейры Ороско и мексиканских фильмов Эйзенштейна и Поля Странда, фильмы Фернандеса — Фигероа в большинстве своем или впадали в холодную декоративность («Жемчужина», «Сеть»), или же переходили в мелодраму («Бугамбилла», «Покинутые» и др.).

Продукция больших мексиканских студий была весьма обильной (до ста картин в год) и получила широкое распространение во всех странах, население которых говорит на испанском языке. Однако мексиканские и североамериканские финансисты, вкладывавшие свои капиталы в мексиканскую кинопромышленность, всецело пытались навязать мексиканскому национальному кино принципы, подобные принципам Голливуда. К середине XX в. мелодраматичность и условность пытаются заглушить самобытность народа, в большинстве своем состоящего из индейцев. Оди

\* Банту — общее название коренного населения Южной и Центральной Африки. — *Прим. ред.*

па индейских актеров, комик Кантинфлас, пользовался громадным успехом во всей Латинской Америке, создав тип цезона, озорного и хитрого.

Испанец Луис Бююэль, поселившийся в Мексике в 1945 г., конечно, тоже вынужден был подчиниться тенденциям кино этой страны. Однако, если пренебречь некоторыми коммерческими фильмами его мексиканского периода, можно сказать, что он весьма удачно сумел отразить свой юмор в картине «Поднятый на небо», благородство и чувство поэзии в «Робинзоне Крузо» (1953), страстное негодование в картине «Он» (1952). Его неоспоримым шедевром за период работы в Мексике были «Забытые» (1950) — жуткий и в то же время полный жалости и горячей нежности крик возмущения участью брошенных детей. По своему духу этот фильм был близок некоторым романам гватемальца Астуриаса и бразильца Амаду. И фильм и романы были вдохновлены одной и той же ужасной действительностью.

До 1940 г. аргентинское кино занимало господствующее положение в иберийском мире. Однако начатая Голливудом коммерческая война вызвала нехватку пленки, что сильно сократило производство Буэнос-Айреса. Картины таких продуктивных постановщиков, как Луис Сезаре Амадори и Луис Заславский, сохраняли прежний, космополитический характер и посяла на себе печать голливудских влияний. Марио Соффичи обратился к тем же национальным темам, что и Лукас Демаре в его (правда, удачных) картинах «Война гаучо» (1946) и «Островитяне» (1951) — фильме, рассказывающем о жизни бедной семьи на Рио Парана, и Тулио Демикели в его «Арабаллара» (1952) и «Южном доке» (1953), где он несколько анекдотично изображает бедные пригороды Буэнос-Айреса. В период 1949—1951 гг. аргентинская кинопромышленность достигла некоторого подъема, выпуская в среднем свыше 50 фильмов в год; однако после этого краткого периода экономического процветания вновь наступил кризис. Это способствовало усилению социальной тенденции, которая, несмотря на цензуру, становилась все более очевидной. Особенно проявилась она в лучшем аргентинском фильме, известном и в Европе, «Текут мутные воды» (1952), представляющем собой экранизацию одноименного романа писателя Варела (заключенного в то время в тюрьму по политическому делу) и поставленном актером Уго Дель Карриль. В этом фильме с большой силой (иногда даже с преувеличением) описывается жизнь людей, доведенных до почти рабского состояния на плантациях парагвайского чая. Если бы выраженная в этой картине тенденция получила дальнейшее развитие, Буэнос-Айрес быстро превзошел бы Мехико.

В Бразилии во время войны кинопромышленность ограничивалась главным образом выпуском фильмов, изображающих карнавал; однако Соломон Скляр в своих картинах «Северный восток» и «Южный путь» изображал и народную жизнь.

Стремясь к дальнейшему развитию национального кино, Бразилия в 1949 г. обратилась к Альберто Канальканти, вернувшемуся из Англии к себе на родину. Начав работу в качестве продюсера, он поручил постановку фильма «Земля есть всегда земля» Тому Пайну. «Найцель» (документальный фильм о живописи Портинари) — Лима Баррето, «Кайсара» — Адольфо Цели. Несмотря на несовершенство сценария и чрезмерную декоративность, последний фильм очень интересен.

Из других фильмов, поставленных в Бразилии, следует отметить: «Барышня» (1953), в котором Том Пайн рассказывает о восстаниях черных рабов в Бразилии в 1888 г. (особенно интересны здесь эпизоды, поставленные с участием цветных актеров); далее, получивший международное признание фильм «О, Конгасейро» (1952), которому его постановщик Лима Баррето сумел придать новый и весьма сильный национальный колорит, хотя восставшие крестьяне и кажутся здесь переодетыми в старые лохмотья североамериканских ковбойских фильмов; и, наконец, лучший фильм Канальканти «Песнь моря» (1953). В этом фильме бедное население побережья описано с тем волнением, какое свойственно лишь лучшим бразильским романам, и в первую очередь романам Жоржи Амаду. В дальнейшем расцвет кинопромышленности в Буэнос-Айресе и Сан-Паулу был прерван холодной войной, которую вел Голливуд против бразильского кино, и широко распространившимся экономическим кризисом.

Весьма перегулярно, в малом количестве и в крайне тяжелых условиях выпускают фильмы начиная с 1940 г. Колумбия, Уругвай, Чили, Куба, Перу и Венесуэла. Из постановок последней можно отметить лишь относительный успех фильма «Людка Изабеллы» (1951), поставленного по мелодраматическому сценарию в тонах дешевой живописности К. Г. Кристенсенем. Однако те волнения, которые постоянно всыхивают среди народов испано-американского континента, свидетельствуя об их постепенном пробуждении, позволяют надеяться на близкий и внезапный расцвет их киноискусства, в то время как кинематография Австралии и Новой Зеландии по-прежнему продолжает оставаться в полной зависимости от Голливуда и Лондона.

## ЕВРОПА

Параллельно с развитием киноискусства во Франции и Италии возникали интересные национальные школы и в странах народной демократии. Поочередно эти страны занимали первое место в происходившем между ними братском соревновании. Их кино имело между собой нечто общее: в 1950 г. их кинопромышленность перестала носить частный характер, чтобы стать государственным делом.

Новое венгерское кино, живо реагирующее на явления жизни и весьма разнообразное, создало интересную трилогию, посвященную жизни

крестьян. Поставлена она была Фридемом Баном и писателем Палом Сабо. Первая, лучшая часть трилогии «Индя земли» (1948), отличающаяся своей искренностью и прямотой обвинения, направленного против недавнего феодального гнета, намного превосходила в этом смысле фильм «Где-то в Европе» (1947) Гезы Радвани. Исполненная внутреннего благородства, эта новая версепя «Путевки в жизнь» пользовалась мировым успехом, несмотря на напыщенность некоторых эпизодов и условность развязки.

Кроме этой трилогии, венгерское кино выпустило несколько хороших исторических картин («Госпожа Дери» и др.) и дало ряд удачных и теплых описаний современной жизни страны, находящейся в периоде быстрого становления («Женщина направляется в путь», «Госпожа Сабо», «Честь и слава», «Боевое крещение», «Знак жизни» и др.).

Среди румынских постановок следует отметить прежде всего превосходный фильм «В нашей деревне», в котором Виктор Илпу экранизировал известный роман Михаила Садовяну «Митря Кокор», эпопею крестьянства, начиная с войны вплоть до освобождения и раздачи земель.

В Болгарии (как и в Румынии) киноискусство и кинопромышленность выступили почти на голом месте. И тем не менее «Данка» (1951; постановщики Фитшер, Борзанов и Илишев) оказалась очень удачной картиной. Захария Яндов после постановки весьма интересной картины «Тревога» (1951) перешел к работе над документальным фильмом, создав в картине «Сентябристы» (1954) историческую эпопею, жизненно выразительную и с художественной точки зрения очень пластичную. Следует отметить также многообещающий дебют молодого Б. Харалшева в «Песне о человеке» (1954).

В Польше все киностудии и почти все кинотеатры были разрушены гитлеровскими оккупантами. Однако их удалось быстро восстановить, и польская кинопромышленность заработала полным ходом. Первой картиной, выпущенной «Фильмом Польским», был шедевр «Последний этап». Эта картина, поставленная Валдой Якубовской, представляет собой, в сущности, трагический дневник страданий и героизма женщины, томившихся в лагере уничтожения в Аушвице. Большой талант Александра Форда нашел свое выражение в эпопее варшавского гетто «Пограничная улица» (1948) и в прекрасных романтических кадрах «Юности Шопена» (1950). Лучший фильм этого постановщика, «Пятеро с улицы Бареккой» (1954), посвящен юнам правонарушителям послевоенного периода. Третий талантливый постановщик Варшавы — Ежи Кавалерович, который в своем фильме «Целлюлоза» (1954) с большим воодушевлением и эпической силой рассказал о жизни польского рабочего в 1930 г.

Из числа чехословацких фильмов надо в первую очередь назвать трогательный и волнующий фильм «Сирена» Карела Стеклого, получивший первую премию в Венеции; далее, фильм «Немая баррикада» (1950), постановка которого была навеяна Оттокару Вавре освобожденным Прагой, и, наконец, «Встанут новые борцы» — лучший фильм Иржи Вейсеа (он получил подготовку у английских работников документального кино), в котором он с большим чувством воссоздает картину зарождения социализма в Чехии около 1890 г.

Что касается мультипликационных фильмов (рисунки, куклы), то чехословацкая кинематография в этом виде кино заняла одно из первых мест в мире. Это было тем более поразительно, что, в то время как американское мультипликационное кино в студиях Уолта Диснея постепенно приходило в упадок («Золушка», «Алиса в стране чудес», «Питер Пан» и др.), Уолтер Ланц, Кимби, Поль Терри и др. специализировались на изображении воюющих и гримасничающих чудовищ и жестоких сцен.

Фирма УПА, которой руководил продюсер Босустов, использовала для мультипликации стиль «модерн», давно уже принятый карикатуристами таких дорогих журналов, как «Нью-Йоркер» и «Харперс Вавар». Их остроумные и причудливые выдумки и острые пародии обеспечили успех таким фильмам, как «Джералд Мак Боинг Боинг», «Кристофер Краппетт», серия «Мистера Мегу» и др., поставленным Джоном Хеллем, Робертом Кенноном, Артом Беббитом. Однако всемогущий Уолт Дисней лишил эту группу ее лучших работников, натравив на них «Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности».

В Канаде в области мультипликации нужно назвать Нормана Мак-Ларена, который продолжал свои «авангардистские» опыты, рисуя непосредственно на пленке и разрабатывая проблему рисованного звука, рельефа и трюков в духе Мельеса или Коля. В Голландии Гарольд Мак сумел передать и оживить красоту восточных эстампов в фильме «Золотая рыбка».

Во Франции особого совершенства достиг Гримо в фильме «Маленький солдат» (1947); однако он не смог окончить многометражный фильм «Пастушка и трубочка» (1953). Неволимый и пострадавший экземпляр его включает в себе прекрасные фрагменты. Французскому мультипликатору пришлось в 1954 г. перейти на рекламные фильмы.

Особо следует отметить советскую мультипликационную школу, которая начиная с 1950 г. является первой в мире как по своим рисункам, хорошо отвечающим вкусам детей («Серая шейка», «Золотая рыбка», «Конек-горбунок»), так и по умению использовать литературные шедевры для своих фильмов («Каштанка» Цехановского по Чехову).

Что касается объемных (кукольных) мультипликаций, то Чехословакия после ее освобождения занимает в этом виде кино, по общему признанию, первое место, главным образом благодаря талантливому кукольнику

Трика. Впервые Трика дебютировал в 1947 г. с шедевром «Шпаличко», в котором легенды народного фольклора показываются им параллельно смене четырех времен года. Позднее, в фильмах «Принц Баян» и «Соловей императора» он усиливает холодную утонченность своих смелых декоративных концепций. Затем Трика ставит фильмы: «Старые чешские легенды» (1953) по материалам старых героических поэм и «Похождения бравого солдата Швейка» (1954—1955), в котором его тряпичные куклы живут полнокровной человеческой жизнью.

Однако нельзя ограничивать чешские мультипликационные работы Трики. Школа Злиш-Готвальдов обладает двумя замечательными художниками — наивная и очаровательная Тирлова и остроумный и популярный Карел Земан. Наконец, в Праге следует отметить интересные художественные работы Б. Поюра («Лишний стаканчик»), Е. Гофмана, В. Веджиха, И. Бречка («Дрижабль и любовь») и Э. Милера.

Германское кино (ранее занимавшее одно из первых мест в мире) очнулось не скоро после 1945 г. В западной части высокочисленный Хельмут Койтнер поставил в 1947 г. свой лучший фильм «В те дни», в котором он рассказывает историю одного автомобиля за последние годы истории Германии. Позднее от квазиреализма этого фильма он переходит к тяжелой манерности и картине «Яблоко упало», а затем впадает уже в явную растерянность в картине «Эпизод» (1950). Этот приключенческий космополитический роман с отзвуком метафизики явился ярким доказательством бессилия западного немецкого кино, продукция которого не выходила за рамки коммерческой посредственности.

Ни один из баварских постановщиков не получил в 1954 г. международного признания, за исключением Койтнера, «Последний мост» (1954) которого, снятый им в Австралии и Югославии и служивший пропаганде идеи новой Европы, все же обладал подлинной человечностью.

Иначе обстоит дело на востоке Германии, где можно было заметить явные признаки нового развития немецкого кино. В студиях ДЕФА (являющихся монополистами кинопромышленности Германской Демократической Республики) Гергард Лампрехт поставил фильм «Где-то в Берлине» (1947), а Георг Кларен — интересный фильм «Воцтек» по Георгу Бюхперу (1950). Кроме того, несколько фильмов было поставлено Вольфгангом Штаудте: «Убийцы среди нас» (1946) о жизни населения Берлина после разгрома фашизма, «Ротация», картина Берлина с 1932 по 1946 г., и «Верноподданный» (по Генриху Манну) — мощный сатира на «прекрасную» вильгельмовскую эпоху.

Далее, нужно отметить два фильма Златава Дудова: «Хлеб наш насущный» (1949), в котором он превзошел даже свою знаменитую картину «Холодные животы», и «Женские судьбы» (1952). — а также фильм «Мир победит» Пырьева и Йориса Ивенса, который был поставлен ими для фестиваля молодежи 1951 г., — один из самых прекрасных цветных документальных фильмов, о каком только можно мечтать.

Наконец, Курт Метциг, тонко чувствующий и оригинальный художник, с успехом выступил с фильмами «Брак в тени», «Пестроцветчатые» и особенно «Совет богов» (1950) по сценарию покойного Фридриха Вольфа, в котором разоблачалась монополистская роль фирмы «И. Г. Фирбен-индустри» в период фашизма и войны. Но высшим достижением Курта Метцига (а также и немецкого кино в течение многих лет) по простоте и силе тона и по непосредственности и популярности изложения социальной истории Германии за 1918—1923 гг. является его картина «Эрих Тельман» (1954).

Австрийская кинопродукция свелась в основном к возобновлению лейтмотивов и песен старых композиторов, великих и второстепенных, от Бетховена до Штрауса. Павет «донацифицировался» постановкой своего многословного фильма «Процесс», но затем в фильме «Бои в ночи» выступил в защиту «хороших нацистов». Один из этих нацистов, Вольфганг Либенейер (получивший в свое время звание профессора «honoris causa» от Геббельса), перешел все границы дурного вкуса в своем бредовом фильме «Вена в 2000 году».

Франкистская Испания (40—50 фильмов в год) долго ограничивалась фаalangистской пропагандой, поучительными рассказами и фильмами в дешевом «испанском» вкусе (бои быков, андалузские танцы, песни гитан, роскошные постановки исторических событий). Однако после 1950 г. здесь возникли новые течения, явно под влиянием итальянского неореализма.

Отстаивая официальный лозунг возвращения к земле, Х. А. Ниевес Конде в своем фильме «Ворозда» (1952) дал волнующую картину нищеты мадридских рабочих. Вместе с тем появились и новые таланты — Берлешуга и Бардем. Первый из них был постановщиком, второй — одним из авторов сценария фильма «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1953). Приняв за образец постановки Рене Клера, американскую комедию и итальянский неореалистический фильм, молодые художники дали в своем фильме блестящую и смелую сатиру, высмеивающую картины и испанском вкусе, «американскую помощь», жизнь в кастильских деревнях. Позднее Бардем поставил два фильма: меланхолический «Актеры» и фантастический «Счастливая пасха». В испанском кино сегодняшнего дня чувствуется тот же трепет, какой предшествовал в Италии расцвету неореализма.

В Португалии после картины «Гам вверх» (1941) — лебединой песни Летайо де Барроса — и интересного, но не имевшего своего продолжения фильма «Аники Бобо» (1942), который был поставлен в документальном стиле Мануэлем де Оливейро, ничего нового отметить нельзя.

В Бельгии и Голландии, экраны которых монополизированы Голливудом, постановка полнометражных фильмов (3—4 фильма в год) происходит весьма нерегулярно, и сами эти фильмы весьма посредственны. Однако обе страны ставят прекрасные документальные фильмы (бельгийские фильмы в области искусства — Сторка и Хазерта, голландские — Берта Хаастрта, Ван Ден Хорста и др.).

Сразу же после освобождения Дании в ней начался расцвет киноискусства, значительную роль в котором играли Бьярне Хеннинг-Ненсен и его жена Астрид. Вначале они работали в документальном кино, но затем поставили и несколько художественных фильмов: «Эти скверные мальчишки» и «Дитя, дитя человеческое» — превосходная экранизация одноименного романа Мартина Андерсена Никсе. Однако спустя некоторое время датское кино вновь было монополизировано Голливудом, кинопроизводство Дании попало в очень трудное положение, и дальнейшее его развитие прекратилось. В результате великому Карлу Дрейеру вновь пришлось вернуться к документальным фильмам.

Швеция не разивала художественных успехов, достигнутых ею во время войны. Стокгольм выпускает по-прежнему тщательно поставленные и хорошо снятые картины, в которых выступают производящие проповеди пасторы и обожженные женщины. Фильмы наиболее известного постановщика Альфа Шебергера полны мрачного, угрюмого пессимизма, о чем свидетельствует его фильм «Фрекен Юлия» (1950) по Августу Стриндбергу. В некоторых других фильмах Шебергера проявляется его всепомерное честолюбие («Барабас», 1953).

Руне Хагберг в картине «После сумерек наступает ночь» сочетает с безнадежным взглядом на жизнь трюки старого «Авангарда». Ингмар Бергман, Ханс Фаустман, Андерс Хендриксон, ветеран Густав Муландер и др. продолжают свои постановки, но тем не менее шведская школа явно приходит в упадок.

Бывший работник документального кино Иеста Верне выпускает плохие коммерческие фильмы. Гораздо удачнее документальные фильмы Арне Суксдорфа: «Разделенный мир» (1948), «Индийская заря» (1951) и особенно «Великое приключение» (1954) — зоологический фильм, по своим качествам приближающийся к замечательным фильмам советского постановщика Згуриди. Много свежести проявил Арне Магтсон в своем фильме «Она танцевала лишь одно лето» (1951), получившем мировую известность, чего нельзя сказать о другом его фильме, «Хлеб любви» (1954) — довольно унылой и бездарно выполненной картине.

В Норвегия кинопродукция вообще весьма незначительна как по количеству, так и по своей художественной ценности. Но более значи-

тельна она и в Финляндия, где в год ставится около двадцати картин. В фильме «Белый олень» (1950) перед нами выступают сказочные экзотические картины дальнего Севера. То же видим мы и в норвежском фильме «Айланга» (1943).

На юге Европы югославское кино выпускало лишь посредственные фильмы. Греческое кино, выпускающее много фильмов, которые оно ставит иногда в сотрудничестве с египетским, проявляет некоторые признаки пробуждения, но пока еще очень слабые.

Чтобы закончить обзор мирового кино к началу второй половины нашего века, нам необходимо ознакомиться еще с состоянием кинопромышленности в тех четырех европейских странах, где она особенно развита и восходит к наиболее давнему времени, — СССР, Англии, Франции и Италии.

#### СССР

В СССР после 1950 г. началась постановка серии биографий великих людей. Были поставлены фильмы из жизни композиторов — «Мусоргский» (1951) и «Римский-Корсаков» (1953) Ромшала, «Глинка» (1952) Григория Александрова — фильм, в котором Эдуард Тиссе в эпическом стиле снимал передвижку одной церкви и наводнение в Санкт-Петербурге; ученых — «Жуковский», сложный, но интересный опыт Пудовкина; флотоводцев — «Адмирал Ушаков» (1953) Михаила Ромма; путешественников — «Пржевальский» (1951) Юткенича. Последний в сотрудничестве с молодым албанским кино (это был первый албанский фильм) поставил картину, посвященную национальному албанскому герою Скапдербегу (1953) — монументальное, героическое произведение, в котором с большим лиризмом показаны албанские танцы и пейзажи.

Современная советская жизнь тоже дала ряд сюжетов для постановки, из которых отметим «Кавалера Золотой звезды» (1951) и «Возвращение Василия Бортникова» (1953). Эти фильмы были экранизацией двух романов из колхозной жизни — Семена Бабаевского (с тем же названием) и Галины Николаевой («Катва»).

В «Кавалере Золотой звезды» тон и рассказ сильно отличаются соответственно от «Кубанских казаков», хотя среда, эпоха и проблемы, которые ставятся обеими картинами, аналогичны. Из всех современных кинорежиссеров Райзман лучше других передает нежность любовных сцен. Тонкость его таланта и разнообразие его персонажей придают его картинам подлинную «романтическую насыщенность» — качество, в кино весьма редкое. Его герои — это типы, в которых находят свое выражение советское общество и его эволюция.

Тем же качествами обладает и «Возвращение Василия Бортникова», хотя стиль этих двух картин глубоко различен. Стремись к классицизму — в лучшем его выражении, — Пудовкин незадолго до смерти, последовав-

шей в июне 1953 г., создает свой последний шедевр. Исходя из довольно традиционного конфликта (женщина, сердце которой принадлежит двоим), он в напряженной и сдержанной форме развивает тему «возвращения» последовательно в трех планах: психологический конфликт, социальный анализ, лирический контрапункт. Сложность выполнения при кажущейся простоте сюжета сближает эту картину с первым крупным произведением Пудовкина «Мать».

Советская деревня была показана также в картинах «Сельский врач» — любопытное достижение Герасимова — и «Судьба Марини» Шмарука — прелестная комедия, в которой играли начинающие актеры. Жизнь украинских шахтеров вдохновила Лукова на создание интересного фильма «Донецкие шахтеры» (1951); им же была поставлена картина «Об этом забывать нельзя» (1954), в которой он правдиво рассказывает об одном конфликте в среде украинской интеллигенции.

Для постановки всех этих фильмов постановщикам выделялись значительные суммы, которые они расходовали весьма осторожно. Однако там, где это было нужно, они могли использовать все ресурсы для создания больших постановок, как, например, фильма «Садко» (1953) Птушко — экранизация одноименной оперы Римского-Корсакова. Но и в этой постановке автор ее для сохранения целостности впечатления несколько ограничил роль декораций и актеров, сообщив картине наивность и очарование старого Мельеса.

Одновременно с этим в СССР начали ставить фильмы-спектакли, предназначенные для ознакомления широких кругов населения с репертуаром государственных театров и крупными мастерами сцены («Большой концерт», «Московский цирк», «Мастера балета», «Ревизор» и др.). Снимались также большие документальные географические фильмы (из них особенно надо отметить фильм «Нижнее течение Волги») и фильмы о крупных социалистических стройках («Волга — Дон» и др.). В этой области, как и в других, не менее 90% продукция было посвящено темам мирного строительства, труду человека и жизни великих людей.

В последний период кино в СССР ориентировалось на большее разнообразие драматических жанров, па призы в кино молодых сценаристов и ежегодное увеличение производства фильмов (в 1953 г. поставлено 42 фильма).

Среди новых фильмов, поставленных молодыми, можно назвать «Школу мужества» (1954) Басова и Корчагина по рассказам Аркадия Гайдара, «Верные друзья» Колотозова — блестящую легкую комедию, имевшую такой же успех, как и «Веселые ребята» Александрова.

## АНГЛИЯ

Английское кинопроизводство начиная с 1950 г. стабилизировалось, выпуская примерно 80 фильмов в год. Развитию его препятствовали, в первую очередь, неослабевающая жестокая конкуренция со стороны Голливуда, а затем большие финансовые затруднения Ренка.

Карол Рид, в прошлом талантливый мастер, стал выпускать плохие картины, независимо от того, посвящал ли он свои работы экзотическим темам («Изгнанник островов») или занимался мрачной антикоммунистической пропагандой, повторяя свой фильм «Вышедший из игры» в фильме «Человек без места» (1953); Дэвид Лия в манере Киплинга восторженно восхвалял мощь королевских воздушных сил («Звуковой барьер», 1952); Хичкок, сдвигший за счет Голливуда на некоторое время в Лондон, ставил только инсценировки литературных боевиков («Троник Козерога»); Асквит ограничился постановкой, сделанной им со свойственным ему ироническим тщанием, старой комедии Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным». Что же касается Поуэлла и Прессбургера, то их грандиозный кинобалет «Красные башмачки» потерял подлинный художественный провал, особенно удивительный при наличии у них блестящих материальных возможностей. В этом фильме постановщики следовали посредственному американскому вкусу и своим смутным представлениям об экспрессионизме и о бывшем «Авангарде».

К современным темам английские постановщики подошли с такой чрезмерной осторожностью, которая помешала им правильно понять самое главное, сделать должный выбор сюжета и вывод. Так, например, Рой Боултинг для картины «Ультиматум» (1950) затронул тему атомной бомбы; Бервард Майлс, пытаясь разрешить социальный конфликт в фильме «Шанс на жпзль» (1950), восхвалял сотрудничество рабочих и хозяев.

Поскольку английский юмор высоко ценился на международном рынке, естественно, что этот жанр широко расцвел в кино после 1950 г. Лучшими специалистами его были Крайтон («Дорога в Тифльди») и Генри Корнелиус («Женевьева», 1953). Роберт Хэмер, который долгое время работал вне студии, хотя и добился известного успеха в фильме «Положение обязывает», не сумел, однако, сделать на том же уровне «Патера Брауна», где простонародный юмор сочетается с довольно шаблонным детективом. Лучшим фильмом «розовой серии» (в которой чаще всего играл Алекс Гивнес) был «Человек в белом костюме» — род философской сказки, в которой Маккендрик, иронически рассказывая об экономических потрясениях, вызванных изобретением сверхпрочной ткани, противопоставляет друг другу текстильные тресты и рабочие синдикаты. Позднее Маккендрик, продолжая свою карьеру сатирика, поставил «Виски и простофилю» и «Маджи» — фильм, в котором интересы шотландских кустарей сталкиваются с интересами американского миллиардера.

Наконец, английское кино часто возвращается к теме войны, описывая ее с гораздо большей достоверностью и большим чувством гуманности, чем Голливуд. Лучшей постановкой этого жанра (и, возможно, всей британской продукции начиная с 1950 г.) был фильм «Жестокое море» Чарльза Фрейда (автора ряда документальных фильмов, а также фильма «Скотт в Антарктике», 1949), который в экранизацию этого романа П. Моисара вложил очень много человечности и благородства.

## ФРАНЦИЯ

В Париже, как и в Лондоне, кино оказалось в состоянии длительной экономической кризиса. Причинами этого были: коммерческие привилегии Голливуда, чрезмерно возросшие налоги и сильный спад посещаемости кино. Все это привело Францию после 1950 г. к известному расширению финансового сотрудничества с Италией (и некоторыми другими странами). Однако Рене Клер и Витторио де Сика обвасались, что такое увеличение совместно изготавливаемой продукции может в некоторых случаях представлять угрозу национальному характеру фильмов, как это и показали некоторые большие постановки (типа «Лукреция Борджиа» и «Каприза дорогой Каролины») и попытки сотрудничества режиссеров разных национальностей («Голедский любовник»).

После 1950 г. количество «черных» фильмов во французском кино сильно сократилось и его прежние защитники стали переходить на сторону фильмов социального характера. К числу таких фильмов относится лучший фильм Анри Жоржа Клузо «Плата за страх» (1953) — одиссея грузовика, нагруженного нитроглицерином, который ведут «отчаянные парни» (Ив Монтан и Шарль Ванель). Этот страстный, захватывающий фильм не является простым «боевиком»: он дает правдивый анализ «среды» и методов работы нефтяных монополий. Однако другой фильм Клузо — «Поклонники Дьявола» (1955) — уже не выходит за рамки романа «черной серии».

В числе постановщиков послевоенного периода назовем прежде всего Пальеро, который после выпуска своего полного благородства фильма «Любовники с Мертвой реки» (1951) на жизни лодочников с большой смелостью и искренностью испенировал антираспетскую пьесу Сартра «Почтительная проститутка», а также Ива Аллегрэ, фильм которого «Чудеса случаются редко» (1951) представляет собой, в сущности, обвинительный акт, направленный против войны, разлучающей любящие сердца. Однако «лучшие сделанные» фильмы Пальеро «Молодая сумасшедшая» и «Гордецы» вносят во французское кино уже псевдоирландскую и псевдомексиканскую живописность.

Андре Кайатт, окончив работу над второстепенными фильмами, поставил замечательную трилогию на тему о современном судопроизводстве. Первый фильм этой трилогии — «Правосудие совершлось» (1951) — показывает нам психологию судей и самый механизм суда. Второй фильм — «Мы все убийцы» — ищкая обвинительная речь против смертной казни. И, наконец, в фильме «Перед потопом» (1954) Кайатт ставит перед нами проблему преступности молодежи в обстановке военного психоза, доведенного до предела событиями в Корее; этот самый смелый фильм трилогии вызвал гонение цензуры.

К противникам документализма принадлежит явсений экрана, влюбленный в совершенство и классику, — Роберт Брессон. Он поставил по Бернаноу искренний и правдивый фильм «Дневник деревенского кура».

Луи Дакен, вопреки спесу желанию работавший вне студии, поставил в 1951 г. фильм «Владика после бога» — психологическая драма, рассказывающая о волнующем случае с капитаном, который отказывается выдать Гитлеру своих пассажиров-евреев. Затем им же в 1954 г. убедительно и остроумно был поставлен в Вене фильм «Милый друг» (по Мопассану), образ которого, хотя и был близок образу, выведенному автором романа, перекликался с действительностью.

Клод Отан-Лара с успехом поставил путочную мелодраму «Красная гостиница» (1951) — сильную и остроумную сатиру в стиле Вольтера. Однако постановка эта вызвала большое недовольство, которое и вылилось позднее в яростную кампанию против его фильма «Хлеб на корню» (1954) — правдивой и смелой инсценировки известного романа Коlette. Далее Отан-Лара показал фильм «Красное и черное» (1954), являющийся одной из самых больших удач послевоенного французского кино и точно, насколько это возможно в XX в., передающий роман Стендалла.

Французская пылкость и юмор вдохновили французское кино на постановку целого ряда интересных комедий и комических фильмов. Сюда относятся прежде всего бравурная картина «Фанфан-Тюльпан» (1952), в которой Христиан Жак показывает нам нового д'Артаньяна — Жерара Филипа, — обнажающего шпагу, и плетет увлекательную интригу, навеянную старинными народными песнями. К этой же категории фильмов относится и фильм «Адрес неизвестен» (1951), в котором рассказывается о приключении молодой женщины и шофера такси. Жю Шануа (режиссер, создавший весьма интересный образ преподавателя в «Школе прогульщиков») рисует здесь прекрасную социальную картину современного Парижа.

Фильм «Кавякулы господина Юло» — острый, но вместе с тем добродушная сатира на мещанство — показывает, что Жак Тати является не только постановщиком этого фильма, но и самым большим комиком после Макса Линдера.

В фильме «Ночные красавицы» Рене Клер вновь обретает в начальных его эпизодах ритм своего «Антракта» и грациозность «Соломенной шляпки», но окончательно губит конец фильма, подчинившись честолюбивому желанию превратить этот фильм в комический вариант «Нетерпимости».

Марсель Карне после неудачного фильма «Жюльетта, или Ключ к снам» обнаруживает много смелости в инсценировке «Терезы Ракен» по Золя. Другая его благородная и сложная в ее кажущейся простоте картина «Воздух Парижа» (1954) указывает на решительный поворот в творчестве этого ведущего мастера французского кино.

Пластическая строгость Бенкера в фильме «Золотая маска» (1952) создает неправильное представление об одной истории из жизни нашей начала нашего века. То же можно сказать и о фильме «Не трогайте Гривби» (1954), содержание которого сводится к банальным счетам между гангстерами. Фильмы «Улица Пыток» и «Эдуард и Каролина» не выходят за рамки обычных легких комедий. Мощная форма этих фильмов не

оправдывает и не скрывает банальности и натянутости этих столь различных сюжетов.

Фильм «Господни Ридуа» (1954) Рене Клемана с первого взгляда можно отнести к легкому жанру; однако портрету этого распутника не хватает обобщения, которое делало особенно ценным фильм «Запрещенные игры» (1952). «Битва на рельсах» — лучший фильм данного постановщика. Бурный протест против войны, показанный здесь сквозь призму забудораженного сознания двух детей, полон несравненной поэзии и чувства.

В период с 1950 до 1954 г. французское кино создало многочисленные произведения высокого качества. Ни одна национальная школа не превзошла его разнообразием своих жанров. И только итальянское кино (находившееся в аналогичных производственных условиях), глубже и смелее уходившее в социальную реальность и современность, опередило в этом отношении парижскую школу.

### ИТАЛИЯ

В течение 1950—1954 гг., как и в предыдущие годы (1946—1950), много кричали о том, что итальянский неореализм скоро сойдет на нет. Однако это течение не только не заглохло, но и продолжало расширять свое международное влияние, разнообразить свои жанры, выявлять новые таланты.

Росселлини, который в своих фильмах предпочитал показывать интимные чувства и настроения, отказываясь (как это было и в послевоенные годы) от выражения общих, народных чаяний и надежд, утратил свое прежнее лицо «мирового глашатая». Несмотря на превосходный режиссерский почерк, его фильм «Европа 51-го года» не мог никого убедить в правдивости утопических и мелодраматических тезисов.

Де Сика по окончании в 1951 г. своей исключительной по силе телелогии, считающейся и в настоящее время крупнейшим произведением западного кино, приступил к работе над фильмом «Вокзал Термини» (выпущен в 1952 г.), в котором снимались двое голливудцев. Это была большая ошибка со стороны Де Сика, которой он в свое время избежал, отказавшись снимать Кери Гранта в фильме «Похитители велосипедов».

Висконти после не совсем удачного, по нашему мнению, фильма «Самая красивая» поставил фильм «Чувство» (1954), в котором он с большим волнением и благородством показывает драму из эпохи Рисоржименто\*.

Дзапаттини уже в силу своего твердого характера и убеждений никогда не поддавался влиянию неореализма. В качестве сценариста он вложил много души в изображение «Рима в 11 часов» (1951) — лучшего фильма Де Сантиса и самого смелого из всех итальянских фильмов, посвященных проблеме безработицы.

Человек могучего темперамента, Карло Лядзани проявил свою силу в «Бандите». Бывший критик и сценарист, он инсценировал роман Пра-

\* Рисоржименто — эпоха восстановления Италии. — Прим. ред.

толпы «Повесть о бедных влюбленных» (1954), показав в своем фильме полную пылу, искренности и тепла картину из жизни Флоренция в период господства «чернорубашечников». Это выдвинуло фильм в ряд лучших итальянских картин последних лет.

Среди представителей первого поколения неореалистов следует назвать: Альберто Латтуада, в своем фильме «Волчица» воскресившего сицилийскую пылкость вериста Джованни Верга и в «Шинели» (1953) — поэтическую фантазию Гоголя (в фильме «Пансионерка» он создал легкую и увлекательную сатиру); Марио Солдати, который после постановки «кассовых» развлекательных комедий выпустил полный глубокого чувства фильм «Провинциалка»; Пьетро Джерми, в творчестве которого отмечаются некоторые колебания: Дзампа, показавшего свое мастерство в «Легких годах» (1953) — сатире на демократическо-христианский и фашистский режим, и Луиджи Комеччини, одержавшего заслуженный успех в фильме «Хлеб, любовь и фантазия» (1954), где он воспроизводит, хотя и несколько поверхностно, нищету юга.

Трагическое обнищание неаполитанской деревни буквально продиктовало Реято Каstellани его сценарий «Два гроша надежды» (1952), из которого он сделал затем шедевр, одну из лучших итальянских картин; тонкий юмор, которым проникнут фильм, не может скрыть трагедии безработных крестьян. Искренность и известная чувствительность Каstellани помогли ему преодолеть тягу к анекдотам и внешней красноте. Более поздний его фильм «Ромео и Джульетта» (1954) обладает живописным великолепием «Кватроченто».

Неаполитанское остроумие Эдуардо де Филиппо, несколько парадоксальная чувствительность Лучано Эммера («Августовское воскресение»), пародийный юмор Стено и Моничелли («Полицейские и воры») представляют для итальянского кино куда более ценное достижение, чем большие театральные постановки («Спартак», «Мессалия», «Федра», «Нерон», «Разграбление Рима» и др.). Все эти роскошные боевики (совместно сделанные интернациональные фильмы) были столь же посредственны, как и грандиозная американская картина «Камо грядеши?», поставленная в Риме. «Чинс-Дитта» ничего не выиграл, став римским филиалом Голливуда.

Что касается Жака Ренуара, то международные финансовые комбинации только помешали постановке его фильма «Золотая повозка», который он просадом снял в Риме, возвращаясь из Голливуда в Европу. Ни воспитательная Маньяни, ни тонкое чувство цвета, ни присмы, заимствованные из итальянской народной комедии, ни тщательно сделанные мизансцены не были достаточны для того, чтобы возмизать этот созданный Ренуаром дивертисмент, лишенный к тому же остроумия Мерима, до уровня прежних постановок Ренуара.

После 1950 г., кроме Лидзани, в итальянском кино выдвинулось еще несколько постановщиков: самобытный, тонкий и умный Микельанджело Антонioni, поставивший колкий и оригинальный фильм «Хропка одной любви» из жизни крупной буржуазии и «Наши сны»

(1953; снят в Лондоне, Париже и Риме) — три довольно равноценных этюда на тему о преступности молодых людей из «хороших семейств», — и Феллини, особенно выдвинувшийся после своей пародии «Белый шейх» постановкой фильма «Вителлони» о бездельниках провинциальных городов. Горький, но не безнадежный тон этой картины местами близок Чехову. Кроме того, Феллини поставил глубоко поэтический фильм «Дорога» на тему о бродячих артистах, в котором он с полной силой проявил свою индивидуальность.

Быстрое развитие итальянского кино привело не к упадку неореализма, а к разнообразию и изобилию его форм. Несмотря на попытки колонизации итальянского кино Голливудом и преследования цензуры, Италия продолжала стоять во главе всего западного кино.

Начало второй половины XX в. было отмечено быстрым ростом многочисленных национальных школ и дальнейшим развитием большей части школ старых и давно всем известных. Внезапный расцвет китайского и японского кино компенсировал, можно сказать, упадок Голливуда, которому не удалось «скрыться» за новыми техническими усовершенствованиями. Надо было считаться с новыми тенденциями, идущими с Востока; вместе с тем большие надежды возлагались и на страны Латинской Америки. В двенадцати странах темой для многочисленных фильмов (в разных формах и зависимости от различных условий) стали народ и нация.

В 1955 г. развитие кино протекало весьма неровно, в зависимости от характера и степени цивилизации того или иного народа. «Цветные» еще только учились выражать свои мысли в фильмах; некоторые из них (например, черные) лишь мечтали о собственном кино. На трех четвертях земного шара для «нищих классов» всегда оказывался какой-нибудь запрещенный объект.

Тем не менее искусство XX в. доказало свои неограниченные возможности. Кто может утверждать, что этому искусству нечего больше сказать — то ли потому, что оно полностью овладело своим языком, то ли потому, что пользование этим языком невероятно затруднено новой техникой!

Наоборот, мы видим, что язык фильмов стал гораздо богаче, чем раньше. Достижения послевоенных десяти лет были более разнообразными и плодотворными, чем достижения первых десяти лет существования «звукового кино». Однако те, кто находится под гипнозом Голливуда, не видят этого богатства, сколь бы велико и значительно оно ни было. Многообразные языки различных национальностей, будучи перенесены на экраны, вызывают неминуемые технические преобразования, требующие некоторых усилий и отказа от рутинного мышления.

Кино — типичное искусство сегодняшнего дня с его бурным развитием и внезапными кризисами, с его неисчислимыми зрителями, коллективным творческим трудом и все увеличивающимся разнообразием. Мы не сомневаемся, что дальнейшая эволюция кино улучшит его и оно станет искусством завтрашнего дня.

## ХРОНОЛОГИЯ ОСНОВНЫХ ФИЛЬМОВ \*

(1892—1954)

### 1892

ФРАНЦИЯ. *Рейно*: «Хорошая кружка пива», «Бедный Пьеро»; *Дементи*: «Да здравствует Франция», «*Je vous aime*»

### 1893

США. *Диксон*: «Анна Окленд», «В аубовричском кресле», «Члканно Фреда Отта», «Табел Ашабаллы», «Кузнецы» и др.

### 1895

ФРАНЦИЯ. *Люмьер*: «Выход с завода», «Завтрак младенца», «Прибытие поезда», «Поляный полпальца», «Нокарико», «Разрушение стены» и др.; *Рейно*: «Вокруг кабины».

США. *Литам*: «Матч Тиффлс — Барнет».

### 1896

ФРАНЦИЯ. *Промио*: «Виды Венеции», «Купанье Дианы в Милане»; *Перриго и Дубаис*: «Коронация Николая II»; *Лар*: «Туалет ценобратной»; *Патэ*: «Прибытие вилсенянского поезда» и др.; *Мельес*: «Игра в карты», «Похощенные дамы», «Шесть дьявола» и др.

АНГЛИЯ. *Пол*: «Волнующееся море у Дувра», «Дорби в Эпсоме».

США. *Диксон*: «Государственный экспресс».

ГЕРМАНИЯ. *Складановский*: «Виды Берлина».

### 1897

ФРАНЦИЯ. *Мельес*: «Покойный Паульс», «Война в Греции», «Фауст и Маргарита», «Последние пятомы»; *Патэ*: «Танец смерти», «Иветта ложится в постель», «Пьереза ложится в постель»; *Люмьер*: «Страсти», «Фауст», «Убийство герцога Гиза» и др.; *Лар*: «Страсти».

АНГЛИЯ. *Пол*: «Ухаживание солдата»; *Уильямсон*: «Клоуи-парикмахер».

США. *Тилден и Ректор*: «Матч Корбетт — Фитсиммонс»; *Блэтон*: «Грabitель на крыше»; *Вайограф*: «Купанье маленького негра», «Битва подумками».

### 1898

ФРАНЦИЯ. *Мельес*: «Броненосец Мэн», «Вильгельм Телль», «Мечты артистки»; *Патэ*: «Жиголо и Жиголетт», «Сон пальцы»; *Гомон*: «Страсти».

АНГЛИЯ. *Пол*: «Наша поля горничная», «Дезертир», «Казнь моряков»; *Смит*: «Золушка», «Корсиканские братья», «Фауст».

\* Перевод В. И. Божовича и Е. И. Крцемой.

США. *Винсент и Папи*: «Страсти»; *Блектон*: «Уничтожим испанское знамя»; *Спур*: «Морской бой на Кубе».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Малостранский*: «Расклейщик вفش», «Свидание на мельнице».

## 1899

ФРАНЦИЯ. *Мелес*: «Дьявол в монастыре», «Христос, идущий по воде», «Дело Дрейфуса», «Золушка», «Человек-Прутей»; *Ватэ*: «Дело Дрейфуса», «Красавица и зверь»; *Ги*: «Несчастные приключения телечей головы».

АНГЛИЯ. *Пол*: «Судьба вгрона», «Последние дни Помпеи»; *Уильямсон*: «Парусные гонки в Хевли»; *Смит*: «Бабушка, вдевающая петку в иголку»; *Хелуорт*: «Английский солдат, срывающий бурское знамя», «Состязание едоков манаро».

## 1900

ФРАНЦИЯ. *Мелес*: «Жанна д'Арк», «Рождественский сон», «Коппелия», «Семь смертных грехов»; *Шатэ*: «Аладин», «Мальчик-с-пальчик»; *Морис*: «Гамлет», «Свирино» и др.

АНГЛИЯ. *Смит*: «Маленький доктор», «Бабушкина лупа», «Авто на Пикадилли-Серкус», «Крюгер мечтает об империи»; *Хелуорт*: «Бур и предсказатель»; *Уильямсон*: «Нападение на миссию в Китае».

## 1901

ФРАНЦИЯ. *Мелес*: «Красная шапочка», «Омнибус сумасшедших», «Человек с розиновой головой», «Чудо мадонны»; *Зекка*: «История одного преступлениа», «Камо грядеши?», «Завоевание воздуха», «Убийство Мак-Кивли».

АНГЛИЯ. *Уильямсон*: «Большой глоток», «Остановите вора», «По телефону», «Немыслимое купанье»; *Смит*: «Что видно в телескоп»; *Пол*: «Необычайное разделение», «Ребенок, о котором слишком заботятся»; *Хелуорт*: «Кошмар обжоры», «Британский флот».

## 1902

ФРАНЦИЯ. *Мелес*: «Путешествие на луну», «Коровакнп Эдуарда VII», «Извержение Мон-Пелье», «Приключения Гулливера»; *Зекка*: «Чудесная курица», «Жертвы алкоголизма», «Что видно в телескоп»; *Зекка и Нонсе*: «Страсти» (начало).

АНГЛИЯ. *Пол*: «Вытащенный из огня», «Волшебный меч»; *Смит*: «Этот противный зуб»; *Уильямсон*: «Пожар», «Возвращение солдата»; *Хелуорт*: «Почетный мир»; *Смит*: «В Альпах».

США. *Портер*: «Жизнь американского пожарного»; *Блектон*: «Французский джентльмен».

## 1903

ФРАНЦИЯ. *Мелес*: «Царство фей», «Адский кекуок», «Меложан»; *Зекка*: «Жизнь вгрона»; *Нонсе*: «Страсти» (продолжение), «Дон-Кихот», «Кот в сапогах».

АНГЛИЯ. *Коллинг*: «Бран беглецов, или Свадьба в автомобиле», «Кармзиник», «Браконтьеры»; *Уильямсон*: «Запасной до и после войны», «Дезертир», «Маленькая продавщица свичей»; *Розенталь*: «Гайавата»; *Дункан*: «Невидимый мир»; *Моттершоу*: «Ограбление дилжанса»; *Хелуорт*: «Алиса в стране чудес»; *Портер*: «Большое ограбление поезда», «Хижина дяди Тома».

ИСПАНИЯ. *Де Шомон*: «Бандиты парка».

## 1904

- ФРАНЦИЯ.** *Мелес:* «Фауст», «Чудесный жинной веер», «Севильский цирюльник», «Агасфер», «Путешествие через невозможное»; *Велль:* «Метаморфозы короля пика», «Чемодан Барнума»; *Эйзбронн:* «Любовный роман», «Царствование Людовика XIV»; *Зекка (?)*: «Стачка», «Ослиный шкура».
- АНГЛИЯ.** *Коллина:* «Ужасный взрыв в шахте», «Эта трудолюбивая пчелка»; *Монтериоу:* «Роман солдата»; *Пола:* «Жизнь шахтера»; *Гаррисон:* «Мария Марген».
- США.** *Мак-Катчен:* «Свадьба по объявлению», «Русско-японская война»; *Портер:* «Смелое ограбление банка».

## 1905

- ФРАНЦИЯ.** *Мелес:* «Дворец тысячи в одной ночи», «Путешествие на автомобиле из Парижа в Монте-Карло за два часа», «Рим Ван Уинкл», «Поджигатели»; *Жассе (?)*: «Измерялка»; *Зекка:* «В черной стране», «Тото-поваренок»; *Ионге:* «Восстание на броненосце Потемкина»; *Эге:* «Похинитель волосопедово»; *Патт:* «Десять жем на одного мужа», «Маленькие бродяги», «На каторге», «Парижские апаши».
- АНГЛИЯ.** *Хассар:* «Жизнь Чарльза-Писа»; *Кларендон:* «День получения», «Обреченный ребенок»; *Монтериоу:* «Жизнь Чарльза-Писа»; *Хелурт:* «Спасенный Ровером», «Вторжение чужестранцев», «Смерть Нельсона»; *Баркер:* «Охота на кита».
- США.** *Блектон:* «Раффла, вломщик-любитель»; *Мак-Катчен:* «Потерянный ребенок», «20 000 лье под водой», «Гонимая истинной любви».
- ИТАЛИЯ.** *Амберини:* «Разграбление Рима».

## 1906

- ФРАНЦИЯ.** *Велль:* «Путешествие вокруг звезды», «Курица, несущая золотые яйца», «Невидимые»; *Лепик:* «Сын львола»; *Эге:* «Собаки-контрабандисты», «Счастливые билеты»; *Дид:* серия «Пляница»; *Линдер:* «Повешенный»; *Жассе:* «Жизнь Христа», «Грезы курильщика опума»; *Мелес:* «Жан-трубочник», «Четыреста проделок дьявола», «Фей Карабоссе».
- АНГЛИЯ.** *Хелурт:* «Ошибка аптекаря», «Дизяод игры в дерби»; *Пола:* «Влюбленный в сумасшедшего», «Дилемма священника».
- США.** *Портер:* «Сон поклонника Раробита», «Бывший наторжник», «Клептоманка», «Рождественская ночь»; *Блектон:* «Магическая самопишущая ручка».
- ИТАЛИЯ.** *Амберини:* «Влюбленный Пьеро»; *Амброзио:* «Адская кавалерия»; *Велль:* «Путешествие на звезду».

## 1907

- ФРАНЦИЯ.** *Бозетти:* «Намагниченный человек», «Слишком хорошо подкованный почтальон», «Да здравствует саботаж!», «Бегая теши»; *Линдер:* «Дебит конькобежца»; *Дид:* серия «Обучение Буар», серия «Буар»; *Мелес:* «20 000 лье под водой», «Туннель под Ла-Маншем», «Бедный Джек».
- США.** *Портер:* «Спасенный из орляного гисада»; *Блектон:* «Гостиница с привидениями».
- ИТАЛИЯ.** *Амброзио:* «Марк Лишний»; *Де Лизуро (?)* «Граф Уголино».
- ДАНИИ.** *Ларсен:* «Охота на льва», «Доевшие белки».

## 1908

- ФРАНЦИЯ.** *Калметт и Ле Баржи:* «Убийство герцога Гиза»; *Жассе:* «Корсиканская душа», «Ник Картер», «Риффл Балл»; *Коло:* «Драма у кукол», «Кошмар марионетки», «Ожившая газета», «Братья Чурбанчики» и др.; *Копеллани:* «Человек в больших портянках»; *Мелес:* «Скупой», «Фей Либеллауль», «Рейд Парж — Нью-Йорк».
- ИТАЛИЯ.** *Амброзио:* «Последние дни Помпеи»; *Пастроне (?)*: «Джордано Бруно», «Ромео и Джульетта», «Герои Вальми», серия «Кретианетто».

США. *Гриффит*: «Приключении Долли», «Песня о рубашке»; *Блектон*: «Саломея», «Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Жизнь как она есть» (начало).  
РОССИЯ. *Ромашков*: «Стенка Разина»; *Гинчаров*: «Русская свадьба в XVI столетии».

## 1909

ФРАНЦИЯ. *Капеллани*: «Западная»; *Коль*: «Веселые микробы», «Фосфорические очки» и др.; *Дюран*: серия «Калины»; *Кальметт*: «Арлезианка», «Тоска», «Нельская башня» и др.; *Линдер*: «Амертпакский брак», «Малецкая пройдоха», «Малец-воздухоплаватель» и др.

США. *Гриффит*: «Эдгар По», «Скупка пишицы», «Однорякая вилла», «Пина проходит» и др.; *Блектон*: «Наполеон», «Жизнь Моисея» и др.; *Блектон* (с Бейкером, Ван-Дайком, Бруксом, Юнгом и др.): «Жизнь как она есть» (продолжение).

ИТАЛИЯ. *Казерини*: «Три мушкетера»; *Де Лицуро*: «Ада», «Марино Фальеро».

ДАНИЯ. *Блом*: «Революционная свадьба».

РОССИЯ. *Гончаров*: «Мазепа»; *Гамсен* и *Гончаров*: «Петр Великий».

## 1910

ФРАНЦИЯ. *Капеллани*: «Две спрятки», «Аталлия», «Отступленки» и др.; *Фейад*: «Валтасиров пир», «Христан — льва» и др.; *Андреани*: «Продавщица картинок», «Фауст», «Моисей, спасенный из воды»; *Кальметт*: «Макбет», «Скупой», «Гельмо габала»; *Коль*: «Малышевский Фауст», «Переделывающий мозги» и др.

США. *Гриффит*: «Рамова», «Дети гетто», «Простое милосердие» и др.; *Блектон*: «Новая стенографистка» и др.

ИТАЛИЯ. *Майжи* (?): «Гренадер Ролланд»; *Гулицони*: «Освобожденный Иерусалим», «Рабрабление Рима», «Мессалина»; *Де Лицуро*: «Сардашала», «Король Лир», «Лир Борджиа»; *Настроне*: «Шаденне Троя».

ДАНИЯ. *Блом*: «Бури жизни», «Робинзон Крузо», «Гамлет», «Ожерелье мертвеца».

РОССИЯ. *Метр* и *Гамсен*: «Кипящая Тараканова», «Дуэль»; *Метр*: «Тарас Бульба»; *Чардыни*: «Идиот», «Маскарад»; *Протазанов*: «Майская ночь, или Утопленница».

## 1911

ФРАНЦИЯ. *Капеллани*: «Собор Парижской Богоматери», «Парижские тайны», «Роман бедного молодого человека» и др.; *Жассе*: «Эпгомар», «В страхе мрана»; *Буржуа*: «Жертвы алкоголизма»; *Фейад*: «Жизнь как она есть»; *Бозетти* и *Роллин*: комическая серия «Малышский Морис»; *Андреани*: «Осада Кале»; *Пуктал*: «Дама с камелиями»; *Линдер*: «Макс и хина».

США. *Гриффит*: «Лондейльская телеграфистка», «Дюна Арден», «Битва»; *Ино*: «Их первая размолвка», «Новый повар».

ИТАЛИЯ. *Де Лицуро*: «Оддесея» и др.; *Казерини*: «Лукреция Борджиа», *Маскули*: «Спартак», «Шнокино».

ДАНИЯ. *Гад*: «Бедня», «Испанская любовь», «Горячая кровь»; *Блом*: «У видит тюрьмы», «Балерина»; *Сорсен*: «Мельница в огне», «Доктор Гар-эль-Гама»; *Динесен*: «Четыре дьявола».

РОССИЯ. *Метр*: «Анна Каренина»; *Гончаров*: «Оборона Севастополя»; *Чардыни*: «Крейцера соната».

## 1912

ФРАНЦИЯ. *Капеллани*: «Отверженные»; *Жассе*: «Эпгомар против Инка Картера», *Мерканти*: «Королева Елизавета»; *Линдер*: «Макс-женит», «Макс женат», «О женщины»; «Плеллял на ферме», «Упорная любовь» и др.; *Монка*: серия «Ригаден»; *Мелес*: «На завоевание полуса».

США. *Гриффит*: «Реаня», «Мухометеры свинной аллея», «Нью-Йоркская шляпка»; *Инс*: «Через прерия»; *Сеннетт*: «Козы в Конии Айленд».

ИТАЛИЯ. *Амброзио*: «Корабль», «Джироконда»; *Казерини*: «Эдгар», «Парсифаль», «Мадемуазель Нитуш»; *Оксидия*: «Скачка смерти», «Последнее обаяние»; *Гуацони*: «Камо грядеши?».

ДАНИЯ. *Блом*: «Черный капюшон», «Дочь пролетария»; *Гад*: «Пляска смерти», «Грустные Мечты».

РОССИЯ. *Гончаров*, *Гансен* и *Уральский*: «1812-й год».

ПОЛЬША. *Герц*: «Мейер Юзофович», «Супруга», «Фанатизм».

## 1913

ФРАНЦИЯ. *Фейлд*: «Фантомас», «Жив против Фантомаса», «Убивающая смерть» в др.; *Перре*: «Омар», «Теос хочет похудеть» в др.; *Линдер*: «Дуэль», «Каникулы», «Макс-торевдор»; *Жассе*: «Протез», «Балаи», «Неудовольствие Зигмар».

АНГЛИЯ. *Понтин*: «Экспедиция Скотта на Южный полюс».

США. *Гриффит*: «Нефть в вода», «Материнская любовь», «Марион смерти»; *Оконтт*: «От ясли до креста»; *Де Милль*: «Муж индианки», «Битва при Геттисбурге».

ИТАЛИЯ. *Гуацони*: «Камо грядеши?»; *Казерини*: «Последние дни Помпеи»; *Оксидия*: «Смы победы», «Прощай, молодость», «Жанна д'Арк».

ДАНИЯ. *Блом*: «Атлантида», «Власть прессы», «Большая игра»; *Мадсен*: «Спириты», «Сила любви»; *Кристенсен*: «Таинственный Х»; *Глюкштадт*: «Остров мертвых».

РОССИЯ. *Уральский* и *Ларин*: «Трехсотлетие царствования дома Романовых»; *Старевич*: «Стрекоза и муравей»; *Протазанов*: «Как хороши, как свежи были розы»; *Бауэр*: «Страшная месть горбуна К», «Кровавая слава», «Преступная страсть».

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Ингеборг Холм».

ГЕРМАНИЯ. *Рийе*: «Пражский студент»; *Мак*: «Другой».

## 1914

ФРАНЦИЯ. *Фейлд*: «Фантомас против Фантомаса», «Фальшивый чиновник»; *Машем*: «Да будет проклята война»; *Линдер*: «Макс-орденоносца», «Макс — коллекционер обуви», «Макс-метрлотель», «2 августа 1914 года» в др.

США. *Гриффит*: «Юдифь из Бетулия», «Совесть-мститель»; *Лерман*: «Зарабатывая на жизнь»; *Сеннетт*: «Прерванный роман Тилли»; *Инс*: «Гнев богов», «Тайфун».

ИТАЛИЯ. *Марталио*: «Затерянные во мраке»; *Неарони*: «Наследство ненависти»; *Пастроне*: «Кабирья».

ДАНИЯ. *Мадсен*: «Сон курильщика ошума», «Евангелист»; *Блом*: «Революционная свадьба», «За родину».

ГЕРМАНИЯ. *Веемер*: «Голем»; *Рейнгардт*: «Венецианская ночь», «Остров блаженных».

РОССИЯ. *Бауэр*: «Жизнь в смерти»; *Касьяков*: «Драма в кабаре футуристов № 13».

## 1915

ФРАНЦИЯ. *Фейлд*: «Вампиры»; *Пукатье*: «Долг ненависти», «Дочь Боша» в др.

США. *Гриффит*: «Рождение нации»; *Де Милль*: «Вероломство», «Кармен»; *Чаллин*: «Боксер», «Работа» и др.; *Кебени*: «Ягненок».

ИТАЛИЯ. *Антоноро*: «Христос»; *Пастроне*: «Огонь»; *Марталио*: «Тереза Ракен»; *Неарони*: «Дама с камелиями»; *Гионе*: «Девочка Нелли», «Мою жизнь за твою».

ДАНИЯ. *Мадсен*: «Дочь спекулянта зерном», «Триумф милосердия»; *Блом*: «Возлюбленный ближнего твоего», «Дочь рыбака».

РОССИЯ. *Туржанский*: «Братья Карамазовы», «Великий Магараз»; *Чардынин*: «Война в мире», «Инвалиды духа».

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Сребреник Иуды»; *Штиллер*: «Мадам де Тебе».

## 1916

ФРАНЦИЯ. *Фейад*: «Жюдекс»; *Дюлак*: «Сестры-враги».

США. *Гриффит*: «Нетерпимость»; *Ине*: «Цивилизация», «Арнец», «Дивиденды и др.»; *Чаллик*: «Пожарный», «Бродяга», «Сеудная лавка» и др.; *Эмерсон*: «Американец».

ИТАЛИЯ. *Бразалья*: «Вероломные чары»; *Д'Амбра*: «Король, башня и сумасшедшие»; *Мари*: «Пепел».

ДАНИЯ. *Зандберг*: «Клоун»; *Мадсен*: «Вечный мир»; *Динсен*: «Любимая жена мага-раджа».

РОССИЯ. *Бауэр*: «Жизнь за жизнь», «Королева экрана»; *Протазанов*: «Пиковая дама», «Мысль», «Плоская смерть», «Суд божий».

ГЕРМАНИЯ. *Рипперт*: «Гомункулус».

## 1917

ФРАНЦИЯ. *Антуан*: «Корсиканские братья»; *Ганс*: «Мать скорбящая», «Зона смерти»; *Пукталь*: «Монте-Кристо».

США. *Чаллик*: «Иммигранты», «Спокойная улица», «Лечение», «Авалтюрист»; *Де Милля*: «Женщина Жянина», «Маленькая американка»; *Эмерсон*: «Дикий и лохматый», «Путешествие на луну»; *Турнер*: «Бедная маленькая богачка», «Сияние птицы».

ИТАЛИЯ. *Гуациони*: «Освобожденный Иерусалим», «Фабриола», «Макбет»; *Мари*: «Аттила»; *Де Лигуоро*: «Федра».

ДАНИЯ. *Грегер*: «Цыганская принцесса», «Жемчужина короны»; *Шиндлер-Соренсен*: «Клуб женщин», «Телефонистки».

РОССИЯ. *Протазанов*: «Андрей Кожухов», «Сатана лжующий», «Прокурор»; *Бауэр*: «Революционер», «Нябать», «Ложь», «За счастье».

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Горный Эйвинд и его жена», «Дочь болота»; *Штиллер*: «Лучший фильм Томаса Гравля».

## 1918

ФРАНЦИЯ. *Ганс*: «Десятая симфония»; *Антуан*: «Труженики моря».

США. *Чаллик*: «Собачья жизнь», «На плечо»; *Гриффит*: «Сердце мира»; *Капелани*: «Из тумана»; *Дуэн*: «Современный мушкетер».

ИТАЛИЯ. *Д'Амбра*: «Карусель однадцати уланов»; *Галлоне*: «Марин-Антуанетта», «Мария Магдалина»; *Мари*: «Фавн».

ДАНИЯ. *Мадсен*: «Небесный корабль».

РСФСР. *Протазанов*: «Отец Сергей»; *Слазинский*: «Барышня и хулиган».

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Сыновья Игмара»; *Штиллер*: «Песня о багрово-красном цветке», «Лучший ребенок Томаса Граалля»; *Бруниус*: «Кот в сапогах».

ГЕРМАНИЯ. *Любич*: «Кармен»; *Мэй*: «Истина побеждает».

## 1919

ФРАНЦИЯ. *Ганс*: «Я обвиняю»; *Дюлак* и *Деллюк*: «Испанский праздник»; *Пукталь*: «Труд»; *Бернар*: «Маленькое кафе».

США. *Гриффит*: «Словянные побиты»; *Чаллик*: «Солнечная сторона», «Удовольствия дня»; *Штросейм*: «Слепые мужья».

ИТАЛИЯ. *Карлуччи*: «Федра»; *Пастроне*: «Телнобола», «Гедда Габлер».

РСФСР. *Чардинин*: «Власть тьмы»; *Гардин*: «Железная ппта».

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Карри, Ингмарова дочь», «Сандомпрский монастырь»; *Штиллер*: «Деньги господина Арице»; *Хедквист*: «Птенцы»; *Бруниус*: «Сюжетка из Солбакена».

ГЕРМАНИЯ. *Любич*: «Мадам Дюбарри», «Принцесса устриц»; *Ланг*: «Пауки».

## 1920

ФРАНЦИЯ. *Л'Эрбе*: «Человек открытого моря»; *Пуарте*: «Мыслитель».

США. *Гриффит*: «Далеко на востоке»; *Нибло*: «Знак Зорро».

ИТАЛИЯ. *Гуациони*: «Разграбление Рима», «Цезарь Борджиа»; *Негрони*: «Другая опасность».

ДАНИЯ. *Дрейер*: «Президент», «Страшцы из книги дьявола».

РСФСР. *Разумный*: «Мать», «Ноликушка».

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Призрачная тележка»; *Штиллер*: «Эротикоп», «Иоганн»; *Бруниус*: «Блуждающий рыцарь».

ГЕРМАНИЯ. *Вине*: «Кабинет доктора Калагарло»; *Везенер*: «Как Голем пришел в мир».

## 1921

ФРАНЦИЯ. *Деллюк*: «Лихорадка»; *Л'Эрбе*: «Эльдорадо», «Вилла Сульба»; *Фейдер*: «Атлантида»; *Антуан*: «Земля».

США. *Чаплин*: «Малыш»; *Штрогейм*: «Глупые жены»; *Кимэ*: «Кроткий Дэвид»; *Гриффит*: «Улица грез»; *Инграм*: «Четыре всадника Апокалипсиса».

ИТАЛИЯ. *Гионе*: «За ла Морт прогва За ла Морт».

РСФСР. *Гардин* и *Пудсовик*: «Голод! Голод! Голод!»

ШВЕЦИЯ. *Шестром*: «Кто судит?»; *Кристенсен*: «Ведьма»; *Дрейер*: «Вдова пастора».

ГЕРМАНИЯ. *Ланг*: «Усталая смерть»; *Пик*: «Осколки»; *Несснер* и *Лени*: «Черная лестница».

## 1922

ФРАНЦИЯ. *Деллюк*: «Жепшина ввоткуда»; *Антуан*: «Арлезианка»; *Л'Эрбе*: «Дон-Жуан и Фауст».

США. *Чаплин*: «День получения»; *Флаерти*: «Навук с севера»; *Гриффит*: «Две спротки»; *Нибло*: «Три мушкетера»; *Дузи*: «Робин Гуд».

РСФСР. *Вертов*: первые номера «Киноправды».

ШВЕЦИЯ. *Штиллер*: «Сага о Гупнаре Хееде»; *Шестром*: «Осажденный дом», «Огонь на борту».

ГЕРМАНИЯ. *Мурнау*: «Носферату», «Пылающая земля»; *Ланг*: «Доктор Мабузе — игрок»; *Герлах*: «Ванна».

## 1923

ФРАНЦИЯ. *Ганс*: «Колесо»; *Дюлак*: «Улыбающаяся мадам Бёде»; *Элиштейн*: «Верноо сердце»; *Фейдер*: «Кренкебилль»; *Клер*: «Париж уснул».

США. *Штрогейм*: «Алчность»; *Чаплин*: «Пиллигрим», «Парижанка»; *Кроуз*: «Крытый фургон».

СССР. *Перестиани*: «Красные дынолито».

ГЕРМАНИЯ. *Пик*: «Ночь под Новый год»; *Груне*: «Улица»; *Дюпон*: «Старый закон».

ШВЕЦИЯ. *Штиллер*: «Сага об Иесте Берлинге».

## 1924

- ФРАНЦИЯ. *Клар*: «Автракт»; *Леже* и *Мерфи*: «Механический балет»; *Кирсанов*: «Миниль-монтав».
- США. *Шедрак* и *Купер*: «Травя»; *Де Милья*: «Десять заповедей»; *Крюке*: «Нищий в седле фортуны»; *Крисп*: «Навигатор».
- СССР. *Кулешов*: «Необычайные приключения мистера Песта в стране большевиков»; *Козинцев* и *Трауберг*: «Похождения Октябрины»; *Протазанов*: «Аалита»; *Эйзенштейн*: «Стачка».
- ГЕРМАНИЯ. *Мурнау*: «Последний человек»; *Ланг*: «Нибелунги»; *Лемь*: «Кабинет восковых фигур».

## 1925

- ФРАНЦИЯ. *Фейдер*: «Детские лица»; *Л'Эрбие*: «Покойный Матياس Паскаль»; *Элштейн*: «Лев Моголов».
- США. *Чаплин*: «Золотая лихорадка»; *Штернберг*: «Охотники за спасенной душой»; *Льюбиш*: «Веер леди Виадермир»; *Штросгейм*: «Веселая вдова».
- СССР. *Эйзенштейн*: «Броненосец Потемкин»; *Кулешов*: «Луч смерти»; *Висковский*: «9-е января»; *Желтубужский*: «Коллежский регистратор».
- ДАНИЯ. *Дрейер*: «Уважайте свою жену».
- ГЕРМАНИЯ. *Пабст*: «Безрадостный переулочек»; *Дюлок*: «Варьете»; *Мурнау*: «Господин Тартюф»; *Лампрезт*: «Отверженные».

## 1926

- ФРАНЦИЯ. *Фейдер*: «Портрет», «Грибши», «Кармен»; *Кавальканти*: «Только время»; *Ренуар*: «Нана».
- США. *Флаерти*: «Моява»; *Шестром*: «Алая буква»; *Нибло*: «Бен Гур»; *Капра*: «Сильный человек», «Длинные штаны»; *Кроссланд*: «Дов-Жуан».
- СССР. *Пудовкин*: «Мать»; *Кулешов*: «По закову»; *Вертов*: «Шостая часть мира».
- ГЕРМАНИЯ. *Ланг*: «Метрополис»; *Мурнау*: «Фауст»; *Пабст*: «Тайны одной души»; *Галсен*: «Пражский студент».

## 1927

- ФРАНЦИЯ. *Клар*: «Соломенная шляпка»; *Гамс*: «Наполсеп»; *Рэй* и *Деснос*: «Морская звезда»; *Кавальканти*: «В пуги», «Иветта», «Маленькая Лида».
- АНГЛИЯ. *Хичкок*: «Жилец»; *Уилкокс*: «Заря».
- США. *Кроссланд*: «Певец джиза»; *Штернберг*: «Подполье»; *Штросгейм*: «Свадебный марш»; *Мурнау*: «Восход солнца»; *Лени*: «Кит и канарейка»; *Браун*: «Плоть и дышло»; *Хоукс*: «Девушка в каждом порту».
- СССР. *Пудовкин*: «Конец Санкт-Петербурга»; *Преображенская*: «Бабы рязанские»; *Барнет*: «Девушка с коробкой»; *Козинцев* и *Трауберг*: «С. Н. Д.».
- ГЕРМАНИЯ. *Руттман*: «Берлин, симфония большого города»; *Ран*: «Трагедия проститутки».
- ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Мазатый*: «Эротиков».

## 1928

- ФРАНЦИЯ. *Дрейер*: «Страсти Жанвы д'Арки»; *Бюньель*: «Андалузская собака»; *Грейном*: «Мальдон».
- США. *Чаплин*: «Царь»; *Шестром*: «Ветер»; *Штернберг*: «Доки Нью-Йорка»; *Фейом*: «Одновещество»; *Флаерти* и *Ван-Даик*: «Белые тени южных морей»; *Видор*: «Толпа».

ИТАЛИЯ. *Блазетти*: «Солнце».

СССР. *Пудовкин*: «Потомок Чингисхана»; *Эйзенштейн* и *Александров*: «Октябрь»;  
*Вертов*: «Одиннадцатый»; *Доженко*: «Звенигора»; *Эрмлер*: «Парижский сапожник».

ГЕРМАНИЯ. *Фейдер*: «Тереза Ракш»; *Лам*: «Женщина на луно»; *Май*: «Возвращение».

ГОЛЛАНДИЯ. *Ивено*: «Дождь», «Мост».

## 1929

ФРАНЦИЯ. *Фейдер*: «Новые господа»; *Гремийон*: «Страж малка»; *Пенлосе*: «Спруть»,  
«Краб»; *Лакомб*: «Зона».

АНГЛИЯ. *Гривсон*: «Рыбачья судя»; *Хичкок*: «Шантаж».

США. *Видор*: «Адильуйя»; *Борзэдж*: «Река»; *Любич*: «Парад любви»; *Штрогейм*: «Королева Коллиз».

ИТАЛИЯ. *Камерини*: «Рельсы».

СССР. *Доженко*: «Арсенал»; *Эйзенштейн*: «Старое и новое»; *Вертов*: «Человек с кино-аппаратом»; *Козинцев* и *Траубер*: «Новый Вавилон»; *Турин* и *Арон*: «Турксиб»;  
*И. Траубер*: «Голубой экспресс».

ГЕРМАНИЯ. *Пабст*: «Двешики на шей»; *Юнганс*: «Такова жизнь»; *Слобмак* и др.:  
«Люди воскресенья»; *Рихтер*: «Утренняя привидение», «Госочван симфония».

## 1930

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «Под крышами Парижа»; *Виво*: «По поводу Ниццы»; *Пенлосе*: «Рак-отшельник».

АНГЛИЯ. *Аскит*: «Коттедж в Дартмурс».

США. *Майлстоун*: «На запальном фронте без перемеш»; *Хилл*: «Тюрьма»; *Браун*:  
«Анна Кристиа»; *Мак-Леод*: «Обезьяний бизнес».

СССР. *Доженко*: «Земля»; *Козинцев* и *Траубер*: «Одна»; *Кауфман*: «Весна»; *Пудовкин*:  
«Простой случай».

ГЕРМАНИЯ. *Штернберг*: «Голубой ангел»; *Пабст*: «Западный фронт 1918 года»;  
*Рутльман*: «Мелодия мира»; *Тиле*: «Дорога в рай».

ИТАЛИЯ. *Блазетти*: «Мать-земля».

## 1931

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «Миллон»; *Бюнтель*: «Золотой век»; *Ремшар*: «Сука»; *Дрейер*:  
«Вампир».

АНГЛИЯ. *Аскит* и *Баркас*: «Говори, Англия».

США. *Мамулян*: «Городские улицы»; *Чаплин*: «Огни большого города»; *Мурнау* и  
*Флаэрти*: «Табун»; *Майлстоун*: «Заглавная страница»; *Ле-Рой*: «Маленький Цезарь».

СССР. *Экк*: «Путевка в жизнь»; *Юткевич*: «Златые горы»; *Райман*: «Земли жаждет».

ГЕРМАНИЯ. *Пабст*: «Трехгрошовая опера», «Трагедия шахты»; *Зиган*: «Девушки в униформе»; *Лампрехт*: «Эмшель и детективы»; *Чарелл*: «Конгресс танцует».

## 1932

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «Свободу нам!»; *Виво*: «Ноль за поведение»; *Бенуа-Леви*: «Прямота».

ИТАЛИЯ. *Камерини*: «Люди, что за морды!»

США. *Ле-Рой*: «Я беглый каторжник»; *Хоукс*: «Липо со шрамом»; *Мамулян*: «Доктор Джокль и мистер Хайде».

СССР. *Юткевич и Эрмлер*: «Встречный»; *Довженко*: «Иван».  
ГЕРМАНИЯ. *Ланг*: «У»; *Дудов*: «Холодные животы»; *Рифеншталь*: «Голубой свет».  
ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Махатый*: «Экстаз».

### 1933

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «14-е июля»; *Пабст*: «Дон-Кихот».  
США. *Лессер* и др.: «Бура над Мексикой» (по Эйзенштайну); *Борзедж*: «Твердыня человека»; *Ле-Рой*: «Золотоскательницы 1933 г.»; *Комуэй*: «Да здравствует Вилья!»; *Ллойд*: «Кавалькада»; *Дисней*: «Три поросенка».  
АНГЛИЯ. *Корда*: «Частная жизнь Гевриха VIII».  
ИТАЛИЯ. *Валлетти*: «1860»; *Фортано*: «Черная рубашка»; *Руттман*: «Сталь».  
СССР. *Пудовкин*: «Дезертир»; *Барнет*: «Окраина».  
ГЕРМАНИЯ. *Ланг*: «Завешание доктора Мабузе»; *Штейнхоф*: «Молодой гитлеровец Квекс».  
ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Ровенский*: «Река».  
ИСПАНИЯ. *Бьюнелк*: «Земля без хлеба».

### 1934

ФРАНЦИЯ. *Фейдер*: «Большая игра»; *Визо*: «Аталанта»; *Клер*: «Последний миллиардер»; *Паньяль*: «Анжела», «Жофруа»; *Пемассе*: «Морской конек».  
АНГЛИЯ. *Корда*: «Частная жизнь Дон-Жуана».  
США. *Капра*: «Это случилось однажды ночью»; *Форд*: «Потерянный патруль»; *Борзедж*: «Маленький человек, что же дальше?»; *Выбор*: «Хлеб наш насущный»; *Хект* и *Артур*: «Преступление без страсти»; *Лоукс*: «XX век».  
СССР. *Васильевы*: «Чапаев»; *Вертов*: «Три песни о Ленине»; *Александров*: «Веселые ребята»; *Цискалов*: «Восстание рыбаков».  
ГОЛЛАНДИЯ. *Нисен*: «Зюдерзее»; *Руттен*: «Мертвые воды».  
АВСТРИЯ. *Форст*: «Маскарда».

### 1935

ФРАНЦИЯ. *Фейдер*: «Шалсон Мимоза», «Героическая Кермесса»; *Ренуар*: «Тоня»; *Дюпилье*: «Знамя».  
АНГЛИЯ. *Хичкок*: «39 шагов», «Человек, который вывал слишком много»; *Райт*: «Песни Цейлона».  
США. *Форд*: «Осведомитель», «Весь город говорит»; *Мамулли*: «Бикки Шарп»; *Хеттлеуэй*: «Петер Ниббетсон».  
СССР. *Ковицес* и *Траубер*: «Юность Максима»; *Эрмлер*: «Крестьянцы»; *Довженко*: «Аэроград».  
ГЕРМАНИЯ. *Рифеншталь*: «Триумф воли».  
МЕКСИКА. *Стренд* и *Циннеман*: «Сеть».

### 1936

ФРАНЦИЯ. *Ренуар*: «Преступление господина Лаижа»; *Дюпилье*: «Славная компания»; *Карне*: «Жювья».  
АНГЛИЯ. *Клер*: «Призрачные едут на запад»; *Хичкок*: «Диверсал»; *Уотт* и *Райт*: «Ночная почта».

США. *Чарли*: «Новые времена»; *Капра*: «Мистер Дядя переезжает в город»; *Ланг*: «Ярость»; *Уайлер*: «Эти трое».

СССР. *Дзиган*: «Мы из Крошнштадта»; *Экк*: «Соловей-соловушка»; *Трауберг*: «Сын Мовш-голив»; *Александров*: «Цырк».

### 1937

ФРАНЦИЯ. *Ренуар*: «Великая иплузия»; *Дювиге*: «Пепе ле Моко», «Бальная записная книжка»; *Карне*: «Странная драма».

АНГЛИЯ. *Флаерти и Золтан Корда*: «Маленький погощик слонов»; *Поуэлл*: «Край мира».

США. *Ланг*: «Вы живете только один раз»; *Уайлер*: «Туника»; *Дитерле*: «Живань Эмили Золя».

ИТАЛИЯ. *Галлоне*: «Спящий Африканский».

СССР. *Козинцев и Трауберг*: «Возвращение Максима»; *Райзман*: «Последняя ночь»; *Легошин*: «Белеет парус одинокий»; *Петров*: «Петр Первый»; *Ромм*: «Ленин в Октябре».

ГЕРМАНИЯ. *Рифеншталь*: «Олимпия».

### 1938

ФРАНЦИЯ. *Ренуар*: «Марсельеза», «Человек-зверь»; *Карне*: «Набережная туманов»; *Памьоль*: «Жена булочника»; *Гремишон*: «Странный господин Виктор»; *Жак*: «Исчезнувшие из Сент-Ажяля».

АНГЛИЯ. *Асквит и Хусард*: «Нималлов»; *Рид*: «Выходной день в банке»; *Видор*: «Цитадель».

США. *Уайлер*: «Незавель»; *Капра*: «Вам этого с собой не унести»; *Дисней*: «Белоснежка и семь гномов».

СССР. *Эйзенштейн*: «Александр Невский»; *Эрлер*: «Великий гражданин» (ч. I); *Донской*: «Детство»; *Минкин и Раппапорт*: «Профессор Мамлок».

### 1939

ФРАНЦИЯ. *Ренуар*: «Правила игры»; *Карне*: «День начинается»; *Дювиге*: «Конец дня».

АНГЛИЯ. *Рид*: «Звезды смотрят вниз».

США. *Форд*: «Диллинджер»; *Капра*: «Мистер Смит переезжает в Вашингтон»; *Уайлер*: «Грозной перевал»; *Хукс*: «Только у ангелов есть крылья»; *Флеминг*: «Унесенные ветром»; *Вуд*: «Прощайте, мистер Чипс».

СССР. *Доженко*: «Щорс»; *Эрлер*: «Великий гражданин» (ч. II); *Козинцев и Трауберг*: «Выборгская сторона»; *Иудовкин и Доллер*: «Мини и Пожарский»; *Донской*: «В людях».

ГЕРМАНИЯ. *Форст*: «Мялый друг».

ИТАЛИЯ. *Дженина*: «Осада Альказара».

### 1940

ФРАНЦИЯ. *Дювиге*: «Такой-то отец и сын»; *Памьоль*: «Дочь мусорщика».

АНГЛИЯ. *Дикинсон*: «Газовый свет»; *Темисон*: «Гордая долина»; *Дженнингс*: «Свободное время».

США. *Чарли*: «Великий диктатор»; *Форд*: «Гроздь гнева», «Долгий путь домой»; *Стерджис*: «Великий Мак-Гинти»; *Дисней*: «Фантазия», «Пьяноклю».

ИТАЛИЯ. *Де Сика*: «Пурпурные розы».

СССР. *Кармен* и др.: «День нового мира»; *Донской*: «Мои университеты»; *Юткенич*: «Яков Свердлов».

ГЕРМАНИЯ. *Гарлан*: «Еврей Эксс»; *Койтмер*: «Одежда делает людей».

## 1941

ФРАНЦИЯ. *Дакен*: «Мы, дети»; *Гремийон*: «Буксир».

АНГЛИЯ. *Рид*: «Киппс».

США. *Уэллес*: «Гражданин Кейси»; *Стерджес*: «Путешествия Салливана»; *Уайлер*: «Лисички»; *Хичкок*: «Подозритель»; *Хьюстон*: «Мальтийский сокол»; *Форд*: «Как зелена была моя долина».

ИТАЛИЯ. *Де Робертис*: «Люди глубины»; *Солдати*: «Маленький английский мир»; *Блазетти*: «Железная корона».

СССР. *Пудовкин* и *Доллер*: «Суворов»; *Герасимов*: «Маскарады»; *Савченко*: «Богдан Хмельницкий». Первый сеанс стереокино.

ГЕРМАНИЯ. *Штейнгоф*: «Дядюшка Крюгер».

## 1942

ФРАНЦИЯ. *Карне*: «Вечерние посетители»; *Л'Эрбье*: «Фантастическая ночь».

АНГЛИЯ. *Коуард* и *Лин*: «... в котором мы служим»; *Поуэлл*: «Одни из наших самолетов не вернулись».

США. *Уайлер*: «Миссис Миннвер»; *Капра* и *Литвак*: «За что мы воюем».

ИТАЛИЯ. *Росселини*: «Белый корабль»; *Кастеллани*: «Пистолетный выстрел».

СССР. *Кармен* и др.: «День войны», «Ленинград в борьбе»; *Варламов* и *Копалин*: «Разгром немецких войск под Москвой»; *Васильев*: «Оборона Царицына».

ШВЕЦИЯ. *Шеберг*: «Дорога, которая ведет на небо».

## 1943

ФРАНЦИЯ. *Беккер*: «Гупи красные руки»; *Гремийон*: «Летний свет»; *Брессон*: «Ангелы греха»; *Клауз*: «Норон»; *Делануа-Кокто*: «Вечное возвращение»; *Отан-Лара*: «Дус».

АНГЛИЯ. *Френд*: «Святой Деметрио — Лондон»; *Боулинг*: «Победа в пустыне».

США. *Уэллес*: «Великолепные Амберсоны»; *Хичкок*: «Тень сомнения»; *Уэлмен*: «Инцидент в Окс Боу».

ИТАЛИЯ. *Висконти*: «Наваждение»; *Де Сика*: «Робитышки смотрят на вас»; *Блазетти*: «Четыре шага в облаках».

СССР. *Варламов*: «Сталинград»; *Степанова* и *Гиков*: «Битва под Орлом»; *Эрмлер*: «Она защищает Родину».

ГЕРМАНИЯ. *Бахи*: «Мюххаузен»; *Койтмер*: «Романс в миноре».

ШВЕЦИЯ. *Муландер*: «Слова».

МЕКСИКА. *Фернандес*: «Лесной цветок», «Мария Кавделария».

ИНДИЯ. *Аббас*: «Дети земля».

## 1944

ФРАНЦИЯ. *Гремийон*: «Небо принадлежит вам».

АНГЛИЯ. *Олмот*: «Герих Ч»; *Лин*: «Счастливые смертные»; *Джексон*: «Западные подступы».

США. *Хичкок*: «Спасательная лодка»; *Уальдер*: «Двойная страховка»; *Стерджес*: «Чудо Моргана Крика».

ИТАЛИЯ. *Де Сика*: «Небесные врата».

СССР. *Донской*: «Радуга»; *Арнштам*: «Зоя»; *Ромм*: «Человек 217»; *Дэйссмонт*: «Жила была девочка».

ШВЕЦИЯ. *Шеберг*: «Беспокойство».

## 1945

ФРАНЦИЯ. *Карне*: «Дети райка»; *Брессон*: «Дамы Буловского леса»; *Малло*: «Надежда».

АНГЛИЯ. *Лин*: «Короткая встреча»; *Асквит*: «Путь к звездам»; *Кавальканти*, *Дирден*, *Крайтон*, *Хэмер*: «Глубокой ночью».

США. *Уалдер*: «Потерянный выходной день»; *Ренуар*: «Человек с мячом».

ИТАЛИЯ. *Росселлини*: «Рим, открытый город».

СССР. *Райzman*: «Берлин»; *Эрмлер*: «Великий перелом».

ШВЕЙЦАРИЯ. *Линдберг*: «Последний шаг».

МЕКСИКА. *Фернандес*: «Бугамбилья».

## 1946

ФРАНЦИЯ. *Клеман*: «Битва на рельсах»; *Ренуар*: «Загородная прогулка».

АНГЛИЯ. *Уотт*: «Горы»; *Лин*: «Большое ожидание»; *Поулл* и *Прессбургер*: «Вопрос жизни и смерти».

США. *Уайлер*: «Лучшие годы нашей жизни»; *Видор*: «Джильда».

ИТАЛИЯ. *Росселлини*: «Паиза»; *Де Сика*: «Шуша»; *Вергамо*: «Солнце еще взойдет».

СССР. *Чаурели*: «Клятва»; *Райzman*: «Поезд идет на восток»; *Зархи* и *Хейфиц*: «Вояж жизни».

ГЕРМАНИЯ. *Штаудте*: «Убийцы среди нас».

МЕКСИКА. *Фернандес*: «Любимая».

## 1947

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «Молчание — золото»; *Беккер*: «Антуан и Антуанетта»; *Рукс*: «Фарребики»; *Отан-Лара*: «Воплощенный дьявол»; *Карне*: «Двери ночи».

АНГЛИЯ. *Рид*: «Вышедший из игры»; *Крайтон*: «Неустово».

США. *Чаплин*: «Мсье Верду»; *Дмитрик*: «Перекрестный огонь»; *Хеттгейз*: «Улица Маллен, 13»; *Казан*: «Бумеранг».

ИТАЛИЯ. *Де Сиктис*: «Трагическая охота»; *Дэмава*: «Жить и мять», «Почтенная Ашкелли».

СССР. *Савченко*: «Третий удар»; *Пудовкин*: «Адмирал Нахимов».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Стекль*: «Сирена».

ДАНИЯ. *Ненсен*: «Дитте, дитя человеческое».

ШВЕЦИЯ. *Сукдорф*: «Ритмы города»; *Вернер*: «Поезд».

ГЕРМАНИЯ. *Койтнер*: «В то время».

ЯПОНИЯ. *Курасава*: «Пыльный ангел»; *Камэи Ямamoto*: «Война и мир».

## 1948

ФРАНЦИЯ. *Ведри*: «Шарж, 1900»; *Дакен*: «Братья Буканканы»; *Дресилья* и *Поль-Ноль*: «Спотыкач».

АНГЛИЯ. *Оливер*: «Гамлет»; *Лин*: «Оливер Твист»; *Рид*: «Первое разочарование».

США. *Флаерти*: «Луизианская повесть»; *Личкок*: «Веревка»; *Уэллес*: «Леди из Шанхая», «Макбет»; *Дассен*: «Нагой город»; *Уэлмен*: «Железный завывес».

ИТАЛИЯ. *Висконти*: «Земля дрожит»; *Де Сика*: «Похитители велосипедов».

СССР. *Герасимов*: «Молодая гвардия»; *Доженко*: «Жизнь в цвету»; *Петров*: «Сталинградская битва».

ВЕНГРИЯ. *Раваши*: «Где-то в Европе».

ПОЛЬША. *Якубовская*: «Последний этап».

## 1949

ФРАНЦИЯ. *Дакен*: «Рассвет»; *Клауз*: «Манон»; *Аллегр*: «Такой хороший пляж»; *Тати*: «Праздник».

АНГЛИЯ. *Рид*: «Третьй человек»; *Хэмер*: «Благородство облизывает»; *Дмитрик*: «Даждь нам дыню»; *Корнелиус*: «Припуск в Пимлико».

США. *Дуэн*: «Иво Джинна»; *Робсон*: «Чемпион», «Дом храбреца»; *Браун*: «Незваный гость в пыли».

ИТАЛИЯ. *Де Сантис*: «Горький рис»; *Кастеллани*: «Весна»; *Лантуада*: «Мельница на По».

СССР. *Чиатурели*: «Падение Берлина»; *Рошаль*: «Академик Павлов»; *Столлер*: «Повесть о настоящем человеке».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Трна*: «Соловей императора».

ВЕНГРИЯ. *Ван*: «Пядь земли».

ГЕРМАНИЯ. *Метци*: «Пестроклотчатые»; *Штаудте*: «Ротация»; *Дудов*: «Хлеб напашушный».

## 1950

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «Красота дьявола»; *Кайатт*: «Правосудие совершилось».

АНГЛИЯ. *Поулл* и *Прессбургер*: «Сказки Гофмана».

СПА. *Уальдер*: «Бульвар Сансет»; *Майстоун*: «Окинава»; *Хьюстон*: «Асфальтированные джунгли».

ИТАЛИЯ. *Де Сика*: «Чудо в Милане»; *Джерми*: «Дорога надежды».

СССР. *Пырьев*: «Кубанские казаки»; *Юдин*: «Смелые люди»; *Калатошов*: «Заговор оброченных»; *Герасимов*: «Освобожденный Китай».

ШВЕЦИЯ. *Шеберг*: «Фрекен Юли».

ГЕРМАНИЯ. *Метци*: «Совет богов»; *Койтнер*: «Эшялог».

МЕКСИКА. *Бюнюель*: «Забвение».

КИТАЙ. *Лин Цзы-фын* и *Чжай Цян*: «Дочери Китая»; *Ши Хуэй*: «Жизнь одного полицейского агента из Пекина»; *Ша Мэн*: «Чжао Н-мань».

ЯПОНИЯ. *Сэкигана*: «Голоса с моря».

## 1951

ФРАНЦИЯ. *Де Шануа*: «Адрес неизвестен»; *Брессон*: «Дневник деревенского кюре»; *Дакен*: «Владыка после бога»; *Отан-Тара*: «Красная гостиница».

АНГЛИЯ. *Асквит*: «Тень человека»; *Кричтон*: «Золото в брусках».

США. *Казан*: «Трамвай под названием «Желание»; *Хьюстон*: «Африканская королева», «Алый знак доблести»; *Ле Рой*: «Камо грядеши?»; *Циммелман*: «Терза».

ИТАЛИЯ. *Антониони*: «Хроника одной любви»; *Де Сика*: «Умберто Д.»; *Росселлини*: «Европа 51»; *Де Сантис*: «Рим в 11 часов».

СССР. *Рошаль*: «Мусоргский»; *Саоченко*: «Гварс Шевченко»; *Райzman*: «Кавалер Золотой звезды»; *Луков*: «Донецкие шахтеры».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. *Вайсс*: «Встанут новые бойцы».

КИТАЙ. *Ши Дун-шань*: «Новые герои и героини»; *Ван Бинь* и *Шуй Хуа*: «Седая девушка»; *Чан Инь*: «Стальной солдат».

ИНДОНЕЗИЯ. *Сукарди*: «Калена»; *Исмаил*: «Роса».

ЯПОНИЯ. *Куросата*: «Гасёмон»; *Ямамото*: «Город насыпал»; *Имаи*: «А все же мы живем», «Башни молчания».

## 1952

ФРАНЦИЯ. *Клер*: «Ночные красавицы»; *Жак*: «Фанфал-Тюльпан»; *Клеман*: «Запрошенные игроки»; *Пальеро*: «Почтительная проститутка».

АНГЛИЯ. *Лин*: «Звуковой барьер»; *Маккендрик*: «Человек в белом».

США. *Чапман*: «Отныне рамы»; *Казан*: «Да здравствует Запата!»; *Хьюстон*: «Мулен-Руж»; *Форд*: «Спокойный человек»; *Циннеман*: «Высокий карлик»; *Обомер*: «Бвана-черт»; *Дмитрик*: «Обманищик».

ИТАЛИЯ. *Кастеллани*: «Два гроша наложды»; *Франчелини*: «Здравствуй, слон!»; *Ренуар*: «Золотой повозка»; *Де Сика*: «Вокзал Термпино».

СССР. *Александров*: «Композитор Глинка»; *Герасимов*: «Сельский врач»; *Чижаурели*: «Незбываемый 1919»; *Петров*: «Ревизор».

БРАЗИЛИЯ. *Баррети*: «О, Кангасейро».

ЯПОНИЯ. *Ямамото*: «Бури в горах Хакоме», «Мертвая зоя»; *Камси*: «Женщина одна идет по земле»; *Мидзогучи*: «Жизнь Охэру»; *Есимура*: «Гендай-мовогатарэ»; *Нарудэ*: «Окадзан»; *Имаи*: «Школа эхо».

КИТАЙ. *Чжао Мин*: «Это есть наш последний...»; *Шо Мен* и *Чжан Кэ*: «Концлагерь в Шан Жао»; *Чан Чунь-си*: «Красное знамя на зеленой скале».

ИНДИЯ. *Аградут*: «Бабла»; *Калур*: «Бродяга».

## 1953

ФРАНЦИЯ. *Клузо*: «Плата за страх»; *Карне*: «Тереза Ракец»; *Гримо*: «Паступка п трубочист»; *Гати*: «Канюкы господиня Кюло».

АНГЛИЯ. *Рид*: «Человек из Берлина»; *Френд*: «Жестокое море»; *Корнелиус*: «Кеновлева»; *Кричтон*: «Тортияр против Тайтфяда»; *Асквит*: «Как важно быть серьезным».

США. *Эшли* и *Энджел*: «Маленький беглец»; *Циннеман*: «Отсюда в вечность»; *Кистер*: «Багряница»; *Уайлер*: «Отдых в Риме»; *Уалдер*: «Концлагерь № 17»; *Личкок*: «Я признаюсь»; *Стивенс*: «Шейна».

ИТАЛИЯ. *Феллини*: «Вителлони»; *Дэмпта*: «Легкие годы»; *Де Филиппо*: «Неаполитанцы в Милано»; *Солдаты*: «Провинциалка».

СССР. *Пудовкин*: «Возвращение Василия Бортникова»; *Птушко*: «Садко»; *Ромм*: «Адмирал Ушаков»; *Рошаль*: «Рижский-Корсаков»; *Юткевич*: «Великий воин Албания Скандерберг».

ИСПАНИЯ. *Барден* и *Берменгуа*: «Добро пожаловать, мистер Маршалл».

БРАЗИЛИЯ. *Касакантти*: «Песни моря», «Том Нейн», «Сина Моса».

МЕКСИКА. *Вьююель*: «Робинзон Крузо», «Оне»; *Фернандез*: «Ла Ред».

АРГЕНТИНА. *Карриаль*: «Текут мутные воды»; *Де Мигели*: «Аррабелара».

ЯПОНИЯ. *Синдо*: «Дети Хирисумы»; *Ямамура*: «Краболов»; *Сэкисава*: «Хиросима»; *Мидзогучи*: «Сказка туманной луны после дождя».

ИНДИЯ. *Рой*: «Два бига земля».

КИТАЙ. *Чан Ху* и *Чжуан Ша*: «Любовь Лян Шань-бо и Чжу Ни-тай».

- ФРАНЦИЯ.** *Отан-Лара:* «Хлеб на корню», «Красное и черное»; *Карне:* «Воздух Парижа»; *Кайятт:* «Перед потопом»; *Гремийон:* «Любовь женщины».
- АНГИЯ.** *Маккендрик:* «Мэгги»; *Ним и Брайан:* «Человек с миллионом»; *Стердженс:* «Миллионеры».
- США.** *Дмитрик:* «Митеж на Кавне»; *Казан:* «На набережной»; *Хичкок:* «В случае убийства выбирайте М»; *Хьюстон:* «Сильнее дьявола».
- ИТАЛИЯ.** *Лидвани:* «Повесть о бедных влюбленных»; *Феллини:* «Дорога»; *Висконти:* «Чувство»; *Кастеллани:* «Ромео и Джульетта».
- ГЕРМАНИЯ.** *Метци:* «Эрнст Тельман»; *Койтнер:* «Последний мост».
- ПОЛЬША.** *Александр Форд:* «Питеро с улицы Барской»; *Кавалерович:* «Целлюлоза».
- БОЛГАРИЯ.** *Жандов:* «Герои сентября»; *Шаралиев:* «Песня о человеке».
- ЧЕХОСЛОВАКИЯ.** *Трнка:* «Похождения бравого солдата Швейка».
- ЕГИПЕТ.** *Юсеф Шаин:* «Небо ада»; *Сала Абу Сейиф:* «Чудовище».
- ЯПОНИЯ.** *Ямамото:* «Улица без солнца», «Конец восходящего солнца»; *Имаи:* «Мутные воды»; *Кимура:* «Врата ада».
- СССР.** *Калатов:* «Верные друзья»; *Луков:* «Об этом забывать нельзя»; *Басов и Корчагин:* «Школа мужества».

## СТО КИНОДЕЯТЕЛЕЙ И ИХ ОСНОВНЫЕ ПОСТАНОВКИ\*

### Александров Григорий

Родился в Екатеринбурге (ныне Свердловск) 23/II 1903 г. Ассистент Эйзенштейна в фильмах «Стачка» и «Броненосец Потемкин». Его сотрудник и работе над сценарием и при постановках до 1933 г. С 1933 г. самостоятельно ставит фильмы.

- 1927: «Октябрь».
- 1926—1929: «Генеральная линия».
- 1933: «Интернационал».
- 1934: «Веселые ребята».
- 1939: «Цирк».
- 1938: «Волга-Волга».
- 1940: «Светлый путь».
- 1947: «Весна».
- 1949: «Встреча на Эльбе».
- 1952: «Композитор Глинка».

### Асквиг Антони

Родился в Лондоне в 1902 г. Сын премьер-министра лорда Асквита.

- 1927: [совместно с Брамблом] «Падучие звезды» (Shooting stars).
- 1929: «Коттедж в Дартмуре» (A cottage on Dartmoor).
- 1938: [совместно с Говардом] «Пигмалион» (Pygmalion).
- 1939: «Француз без слез» (French without tears).
- 1942: «Мы погружаемся на рассвете» (We dive at dawn).
- 1943: «Полурай» (The demiparadise).
- 1945: «Путь к звездам» (The way to the stars).
- 1948: «Отпрыск семьи Винслоу» (The Winslow boy).
- 1953: «Как важно быть серьезным» (The importance of being earnest).

### Барнет Борис

Родился в Москве 16/VI 1902 г.

- 1927: «Довушка с коробкой».
- 1928: «Дом на Трубиной».
- 1933: «Окраина».
- 1939: «Ночь в сентябре».
- 1949: «Подвиг разведчика».
- 1951: «Щедрое лето».

### Беккер Жак

Французский кинорежиссер. Родился в 1908 г. Ассистент Ренуара.

- 1939: «Золото Кристобалла» (L'or du Cristobal).
- 1942: «Последний кошмар» (Dernier atout).

\* Перевод В. И. Божовича и Е. Н. Карцевой.

- 1943: «Гули красные руки» (Gouri mains rouges).  
 1945: «Дамские моды» (Falbalas).  
 1947: «Антуан и Антуанетта» (Antoine et Antoinette).  
 1949: «Июльское рандеву» (Rendez-vous de juillet).  
 1951: «Эдуард и Каролина» (Edouard et Caroline).  
 1952: «Золотой шлем» (Casque d'or).  
 1954: «Не трогайте» (Touchez pas au Crisbi), «Али Баба» (Ali Baba).

### Блектон Стюарт

- Родился в Англии в 187(?) г.; умер в США в 193(?) г. Основал в Нью-Йорке в 1896 г. фирму «Вайтаграф», где и режиссировал ряд фильмов.  
 1897: «Грабитель на крыше» (The burglar on the roof).  
 1898: «Уничтожим испанское знамя» (Tearing down the spanish flag).  
 1905: «Раффиз, виллоцик-любитель» (Raffles the amateur cracksmen).  
 1906: «Комические выражения смешного лица» (Comic expressions of a funny face).  
 1907: «Магическая самопопиная ручка» (The magic fountain pen), «Гостиница с привидениями» (Haunted hotel).  
 1908: «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet).  
 1909: «Хижина дяди Тома» (Uncle Tom's cabin).  
 1908—1912: серия «Жизнь как она есть».  
 1915: «Боевой клич мира» (The battle cry of peace).  
 1922: (Англия) «Славное приключение» (The glorious adventure).

### Блом Август

- Родился в Дании 26/III 1869 г.; умер в 1942 г.(?). Сначала актер, затем режиссер.  
 1906: «Монокль» (Monoclen).  
 1910: «Робинзон Крузо» (Robinson Crusoe), «Бури жизни» (Livets storm), «Гамлет» (Hamlet).  
 1911: «У ворот тюрьмы» (Ved faengslets port), «Актер и жена журналиста» (Flyveret af journalistens hustru), «Балерина» (Ballet danserinden), «Невеста смерти» (Dødens brud).  
 1912: «Дочь губернатора» (Gubernorens datter), «Черный канцлер» (Den sorte kansker).  
 1913: «Власть прессы» (Pressens magt), «Ночь любви» (Af elskovs paaude), «Атлантида» (Atlantis).  
 1914: «Благоденствие труда» (Arbejdet aller), «Революционная свадьба» (Revolutions bryllup).  
 1915: «Дочь греха» (Syndens datter).  
 1916: «Конец мира» (Verdens undergang).  
 1918: «Любимая жена магараджи» (Maharajaens yndlings hustru), «Честь графиня» (Grevindens ære), «Крестный путь» (Via crucis).  
 1919: «Прометей» (Prométhéus).  
 1920: «Его бог — гений» (Hans gode genius).  
 1925: «Великая сила» (Store magt).

### Борзедж Фрэнк

- Родился в Солт-Лейк-Сити (США) 23/IV 1893 г. в шведской семье. Актер, ученик Инсва, с 1913 г. — режиссер.  
 1919: «Юмореска» (Humoresque).  
 1927: «Седьмое небо» (The seventh heaven).  
 1929: «Река» (The river).  
 1932: «Прощай, оружие!» (Farewell to arms).  
 1933: «Твердыня человека» (Man's castle).

- 1934: «Маленький человек, что же дальше?» (Little man — what now?).  
 1935: «Нет большей славы» (No greater glory).  
 1936: «Желание» (Desire).

### Браун Кларенс

- Американский кинорежиссер. Ассистент Мораса Турнера с 1915 г.  
 1922: «Свет в темноте» (The light in the dark).  
 1925: «Кики» (Kiki).  
 1927: «Плоть и дьявол» (Flesh and the devil).  
 1930: «Анна Кристи» (Anna Christie).  
 1935: «Анна Каренина» (Anna Karenina).  
 1939: «Дожди наступили» (The rains came).  
 1940: «Эдисон — человек» (Edison the man).  
 1945: «Человеческая комедия» (The human comedy).  
 1947: «Годовалый» (The yearling).  
 1949: «Незванный гость в пыли» (Intruder in the dust).

### Бьюкель Луис

Родился в Каладе (Арагон) 22/II 1900 г. С 1938 по 1945 г. в США, с 1946 г. в Мексике.

- 1926: «Андалузская собака» (Un chien andalou).  
 1930: «Золотой век» (L'age d'or).  
 1932: «Земля без хлеба».  
 1950: «Забвенные» (Los olvidados).  
 1951: «Вознесенный на небо» (Subido al cielo).  
 1953: «Он» (El).  
 1954: «Робинзон Крузо» (Robinson Crusoe).

### Бертов Динга

Родился 1/1 1897 г., сын писателя, учился на врача. С 1918 г. стал оператором кинохронки, участвовал вместе с Тиссе в рейсах ленинских агитпоездов. После 1921 г. основал группу «Кинопова». С июня по ноябрь 1922 г. руководил периодическим выпуском киножурнала «Киноправда» (12 номеров). В 1924 г. выпустил манифест «Киноглаз»; редактировал киножурнал «Киноглаз», или «Жизнь как она есть».

- 1925: «Год без Ленина».  
 1926: «Шагай, Совет», «Шестая часть мира».  
 1928: «Одиннадцатый».  
 1929: «Человек с киноаппаратом».  
 1931: «Симфония Довбасса».  
 1934: «Три песни о Ленине».  
 1937: «Колыбельная песня».

### Виго Жан

Французский кинорежиссер. Родился в 1904 г., умер в 1934 г. Сын аварриста Альмерейда.

- 1929: «По поводу Ниццы» (A propos de Nice).  
 1932: «Ноль за поведение» (Zéro de conduite), «Тарис» (Taris).  
 1934: «Аталанта» (L'Atalante).

### Видор Кинг

Родился 8/II 1894 г. в Галвестоне (Техас). Дебютировал в Голливуде в 1915 г. Работал с Нисом и Грэффитом.

- 1918: «Поворот дороги» (The turn of the road).  
 1919: «Бедные родственники» (Poor relations).  
 1920: «Семейная честь» (The family honor).  
 1921: «Воздушный пилот» (The sky pilot).  
 1922: «Душка Петти» (Peg of my heart).  
 1923: «Три мудрых дурака» (Three wise fools).  
 1924: «Дикие апельсины» (Wild oranges).  
 1925: «Большой парад» (The big parade).  
 1926: «Богема» (La bohème), «Барделяс Великолепный» (Bardelys the Magnificent).  
 1928: «Толпа» (The crowd), «Патси» (Patsy), «Актеры» (Show people).  
 1929: «Аллулуйя» (Hallelujah).  
 1930: «Не так глуп» (Not so dumb), «Райская птица» (Bird of paradise).  
 1933: «Возвращение незнакомца» (The stranger's return).  
 1934: «Хлеб наш насущный» (Our daily bread).  
 1935: «Брачная ночь» (The wedding night), «Так алела роза» (So red the rose).  
 1936: «Техасские рейнджеры» (Texas rangers).  
 1937: «Стелла Даллас» (Stella Dallas).  
 1938: «Цитадель» (Citadel).  
 1940: «Северо-западный проход» (Northwest passage).  
 1941: «Товарищ X» (Comrade X).  
 1944: «Американский роман» (An american romance).  
 1945: «Дуэль на солнце» (Duel in the sun).  
 1949: «Первоисточник» (Fountainhead).  
 1952: «Японская военная невеста» (Japanese war bride).

### Вине Роберт

Немецкий кинорежиссер. Родился в 1881 г. в Саксонии (по происхождению чех), умер в Париже 17/VII 1938 г.

- 1914: «Консервная невеста» (Konservenbraut).  
 1915: «Человек в зеркале» (Mann im Spiegel).  
 1916: «Блуждающий огонек» (Wandernde Licht).  
 1920: «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari).  
 1922: «Раскольниковы» (Raskolnikows).  
 1923: «Иисус Назарянин Царь Иудейский» (I. N. R. I.).  
 1924: (Австрия) «Руки Орлака» (Orlack's Hände).  
 1925: (Австрия) «Кавалер роз» (Rosenkavalier).  
 1928: «Великая авантюристка» (Grosse Abenteuerin).  
 1930: «Другой» (Der Andere).  
 1934: «Уголовное дело 909» (Polizeiakte 909).  
 1938: (Франция) «Ультиматум» (Ultimatum).

### Гад Урбан

Родился в Копенгагене в 1879 г. Драматический актер. Муж Асты Нильсен, режиссером и сценаристом которой он был до 1919 г. Накануне войны Гад и Аста Нильсен переезжают в Берлин.

- 1911: «Беадна» (Afgjunden), «Испанская любовь» (Spanak elskov), «Горячая кровь» (Det bøde blod).  
 1912: «Когда спадают маски» (Naar masken falder), «Пляска смерти» (Dødedansen), «Дочь пролетария» (Proletarpiggen), «Материнство».  
 1913: «Комедиантка» (Komediantin), «Суфражистка» (Suffragette).  
 1914: (Германия) «Банда Занаты» (Zapeta's Bande).

- 1915: (Германия) «Вечная ночь» (Ewige Nacht).  
 1921: (Германия) «Христиан Ваишаффе» (Christian Wahnschaffe).  
 1926: «Колесо счастья» (Lykkehjulet).

### Ганс Абель

Родился в Париже 25/X 1889 г. Поэт, писатель, философ, актер.

1912: [сценарист у Пата] «Грестуление пса» (Le crime de grand-père), «Лупый свет при Ришелье» (Un clair de lune sous Richelieu); [режиссер] «Маска ужаса» (Le masque d'horreur), «Трагическая любовь Моники Лизы» (Le tragique amour de Monna Lisa).

1915: [режиссер] «Драма в замке Акре» (Un drame au château d'Acree), «Безумие доктора Туба» (La folie du dr. Tube), «Загадка десяти часов» (Enigme de 10 heures), «Источник красоты» (Source de beauté), «Сумасшедший из Ла Фалэз» (Le fou de la Falaise), «Перископ» (Le périscope), «О чем рассказывают волны» (Ce que les flots racontent).

1916: «Героизм Пади» (L'héroïsme de Paddy), «Штрасс и К°» (Strass et Cie), «Восток развалин» (La fleur des ruines), «Барбаросса» (Barbarousse), «Смертельные газы» (Les gaz mortels), «Право на жизнь» (Le droit à la vie), «Зона смерти» (La zone de la mort).

1917: «Мать скорбящая» (Mater dolorosa).

1918: «Десятая симфония» (La dixième symphonie).

1919: «Я обвиняю» (J'accuse).

1923: «Колесо» (La roue).

1927: «Наполеон» (Napoléon).

1931: «Конец мира» (La fin du monde).

1932: «Мать скорбящая» (Mater dolorosa).

1935: «Лукреция Борджиа» (Lucrèce Borgia), «Жером Перро» (Jérôme Perrot).

1936: «Великая любовь Бетховена» (Un grand amour de Beethoven).

1937: «Я обвиняю» (J'accuse), «Похищение женщин» (Le voleur des femmes).

1939: «Луиза» (Louise).

1940: «Потерянный рай» (Le paradis perdu).

1941: «Слепая Венера» (La Vénus aveugle).

1943: «Капитан Фракасс» (Le capitaine Fracasse).

### Гремишон Жан

Французский кинорежиссер. Родился в 1902 г. Музыкант.

1924—1925: 15 документальных фильмов и один авангардистский фильм — «Механическая фотогения» (Photogénie mécanique).

1927: «Башни в открытом море» (Tour au large).

1928: «Мальдона» (Maldone).

1929: «Стражи маяка» (Gardiens de phare).

1930: «Маленькая Лиза» (La petite Lise).

1931—1936: ряд коммерческих фильмов.

1935: (Испания) «Долороза» (La Dolorosa).

1937: (Германия) «Сердце» (Gueule d'amour).

1938: (Германия) «Странный господин Виктор» (L'étrange Mr. Victor).

1939—1941: «Буксиры» (Remorques).

1942: «Летний свет» (Lumière d'été).

1944: «Небо принадлежит вам» (Le ciel est à vous).

1944—1946: «6-го июля, на рассвете» (Le 6 juin à l'aube).

1949: «Белые лапки» (Pattes blanches).

1951: «Странная мадам X» (L'étrange madame X).

1954: «Любовь женщины» (L'amour d'une femme).

### Грирсон Джон

Родился в Дентоне (Шотландия) в 1898 г. Режиссер и продюсер документальных фильмов. В 1930—1933 гг. был директором кинематографического объединения по

покупке и продаже фильмов (Е. М. В.), объединил вокруг себя Базилья Райта, Артура Элтона, Эптона Лейга, Поля Рота, Джона Тейлора, Гарри Уотта, Доналда Тейлора, Эдгара Эпсти и др.; пригласил в Англию Флаерти. В 1937 г. руководил рекламной кинообъединением Р.Т.Т. и С.Р.О. и вовлек в ряды объединения Альберто Кавальканти. Поставил (как продюсер) ряд фильмов для фирмы С.Р.О., а также для многих других коммерческих фирм и общественных организаций. В 1939—1945 гг. руководил «Провинцием национальной кинематографии», затем обосновался в Канаде, где был продюсером картины Нормана Мак-Ларена (мультипликация), Стенли Джексона, Сидней Ньюмана, Джамса Бевериджа, Грэхема Мак-Иннеса, Лауры Болтон и др. В ЮНЕСКО с 1946 по 1950 г., затем продюсер в Великобритании. Главная заслуга его состоит в том, что он был продюсером и вдохновителем школы английских режиссеров-документалистов.

1929: «Рыбачья суда» (Drifters).

1932: [совместно с Флаерти] «Индустриальная Британия» (Industrial Britain).

1934: [совместно с Эпсти] «Грантон Траулер» (Granton Trawler).

1935: «Песня Цейлона» (Song of Ceylan), режиссер В. Райт.

1938: «Ночная почта» (Night mail), режиссеры В. Райт и Г. Уотт; «Жилищные проблемы» (Housing problems), режиссер Э. Эпсти; «Цветная шкатулка» (Colour box), «Танец радуги» (Rainbow dance), «Достаточно еды» (Enough to eat), режиссер Э. Эпсти.

1937: «Мы живем в двух мирах» (We live in two worlds), режиссер А. Кавальканти.

1938: «Северное море» (North sea), режиссер Г. Уотт.

### Гриффит Дэвид Уорк

Родился в Ла-Грейвдже (Кентукки) 22/1 1875 г. в семье южанина, разоренного гражданской войной; умер в Голливуде в июле 1948 г. Перепробовав различные профессии, стал страстнолюбимым актером. В 1907—1908 гг. работал в качестве актера и сценариста у Эдисона и в фирме «Байограф», в 1908—1913 гг. был главным режиссером фирмы «Байограф». За период с 1908 по 1913 г. Гриффит воспитал в «Байографе» многочисленных актеров: Ливуду Арндсон (его жена), Марлон Леонард, Фрэнк Поуэлл, Флоренс Лоуренс, Мака Сеннетта, Оуэна Мура, Мэри Пикфорд, Роберта Харрола, Джамса Кирквуда, Генри Уолтхолла, Мейбл Норман, Доналда Криспа, Бланш Султ, Лайонела Барримора и др. Фрэнк Вудс и Джордж Тревиллиджер были его сценаристами. В 1913 г. Гриффит ушел из «Байографа». В 1915—1918 гг. руководил постановкой 40 фильмов для «Трайонгл», которые ставили Алан Дуэи, Поль Поуэлл, Кристи Колбени, Джон Эмерсон, Эдуард Диллон, Сидней Франклин, Диск Ковуэв и др. Написал несколько сценариев, среди них «Ягненок» (The lamb).

1908: 47 фильмов, среди которых «Приключения Долли» (The adventures of Dollie), «Из любви к золоту» (For love of gold), «Спусти много лет» (After many years).

1909: 138 фильмов, среди которых «Нить судьбы» (Thread of the destiny).

1910: «Рамона» (Ramona).

1911: 67 фильмов, среди которых «Лондейлская телеграфистка» (The Lonesdale operator), «Энох Арден» (Enoch Arden), «Последняя капля воды» (The last drop of water), «Битва» (The battle).

1912: 60 фильмов, среди которых «Происхождение человека» (Man's genesis), «Пески Дея» (The sands of Dee), «Невидимый враг» (An unseen enemy), «Мушкетеры свинной аллеи» (The musqueteers of pig alley), «Нью-Йоркская шляпа» (The new york hat), «Резня» (The massacre).

1913: 17 фильмов, среди которых «Материнская любовь» (Mother love), «Нефть и вода» (Oil and water), «Двое мужчин в пустыне» (Two men on a desert).

1914: «Примитивный человек» (Primitive man), «Юдифь из Ветулии» (Judith of Bethulia), «Битва полов» (The battle of the sexes), «Побег» (The escape), «Родина, милая родина» (Home sweet home), «Совесть-мститель» (The avenging conscience).

1915: «Рождение нации» (Birth of a nation).

1916: «Нетерпимость» (Intolerance).

1918: «Сердце мира» (Hearts of the world), «Величайшая вещь в жизни» (The greatest thing in the life).

- 1919: «Роман счастливой долины» (A romance of happy valley), «Верное сердце Сузи» (True heart Suzie), «Сломанные побеги» (Broken blossoms).  
 1920: «Танцующий идол» (The idol dancer), «Цветок любви» (Love flower), «Путь на восток» (Way down east).  
 1921: «Улица грёзы» (Dream street).  
 1922: «Сиротки бури» (Orphans of the storm).  
 1923: «Волнующая ночь» (One exciting night), «Белая роза» (The white rose).  
 1924: «Америка» (America).  
 1925: «Разве жизнь не чудесна?» (Isn't life wonderful?), «Салли из опилок» (Sally of sawdust).  
 1926: «Печали сатаны» (The sorrows of satan).  
 1928: «Фанфары любви» (Drums of love).  
 1929: «Битва полов» (The battle of the sexes), «Дама с тротуара» (Lady of the pavements).  
 1930: «Авраам Линкольн» (Abraham Lincoln).  
 1931: «Борьба» (The struggle).

### Гуациони Энрико

- Итальянский режиссер.  
 1909: «Макиавел» (Macchabei).  
 1910: «Освобожденный Иерусалим» (Gerusalemo deliberata), «Мессалина» (Messalina), «Разграбление Рима» (Sacco di Roma).  
 1911: «Брут» (Brutus).  
 1913: «Камо грядеши?» (Quo vadis?), «Марк Антоний и Клеопатра» (Marcoantonio e Cleopatra).  
 1914: «Юлий Цезарь» (Julio Cesare).  
 1916: «Мадам Таллиен» (Madame Tallien).  
 1917: «Освобожденный Иерусалим» (Gerusalemo deliberata).  
 1920: «Разграбление Рима» (Sacco di Roma).  
 1922: «Мессалина» (Messalina).  
 1935: «Король-насмешник» (Re burlone).

### Де Милль Сесиль Блаунт

- Родилась в Апфилде (Massachusetts) 12/VIII 1881 г. Анкер, драматург.  
 1913: «Муж индианки» (The squaw man), «Виргиниец» (The virginian).  
 1914: «Роза из ранчо» (Rose of the ranch).  
 1915: «Воролжство» (The cheat), «Кармен» (Carmen).  
 1916: «Мария Роза» (Marie Rosa).  
 1917: «Жанна, женщина» (Join the woman), «Дьявольский камень» (The devil stone), «Маленькая амеркканка» (The little american), «Забитая богом женщина» (The woman god forgot).  
 1918: «Шепчущий хор» (Whispering chorus).  
 1919: «Муж индианки» (The squaw man), «На радость и на горе» (For better for worse), «Не меняйте вашего мужа» (Don't change your husband), «Самец и самка» (Male and female).  
 1920: «Зачем менять жену» (Why change your wife).  
 1921: «Запретный плод» (Forbidden fruit), «Похлодский Анатоли» (The affair of Anatoli).  
 1922: «Субботняя ночь» (Saturday night).  
 1923: «Десять заповедей» (The ten commandments).  
 1925: «Золотая кроватка» (Golden bud).  
 1926: «Волжские бурлаки» (Volga boatmen).  
 1927: «Царь царей» (King of kings).  
 1929: «Безбожница» (Godless girl).  
 1930: «Мадам Сатана» (Madame Satan).

- 1932: «Знак креста» (Sign of the cross).  
 1934: «Клеопатра» (Cleopatra).  
 1935: «Крестовые походы» (Crusades).  
 1936: «Житель равнины» (The plainsman).  
 1939: «Юнион пасифик» (Union pacific).  
 1940: «Северо-западная конная полиция» (North West mounted police).  
 1944: «Повесть о докторе Весселе» (Story of dr. Wassel).  
 1948: «Непобежденные» (Unconquered).  
 1951: «Самсон и Далила» (Samson and Dalila).  
 1952: «Величайшее зрелище на земле» (The greatest show on the earth).

### Де Сика Витторио

- Родился в Италии в 1902 г., актер с 1917 г., режиссер с 1940 г.  
 1940: «Пурпурные розы» (Rose scarlatte), «Маддалена, ноль за поведение» (Madalena, zero in condotta).  
 1941: «Тереза Венерди» (Teresa Venerdì).  
 1942: «Гарибальдици в монастыре» (Un garibaldino in convento).  
 1943: «Ребенок смотрит на вас» (I bambini ci guardano).  
 1944: «Небесные врата» (La porta del cielo).  
 1946: «Шуша» (Sciucia).  
 1948: «Похитители велосипедов» (Ladri di biciclette).  
 1950: «Чудо в Милане» (Miracolo a Milano).  
 1951: «Умберто Д.» (Umberto D.).  
 1952: «Вокзал Термини» (Stazione Termini).  
 1955: «Золото Неаполя» (L'oro di Napoli).  
 1956: «Крыша» (Le tetto).

### Деллюк Луи

Родился в Дордони в 1890 г., умер в Париже в 1934 г. Журналист, писатель, драматург: «У Макса» (Chez le Max), «Человек из бара» (L'homme des bars), «Господин из Берлина» (Monsieur de Berlin), «В джунглях кинематографа» (La jungle du cinéma). Автор сценариев:

- 1919: «Испанский праздник» (La fête espagnole), «Черный дым» (Fumée noire).  
 1920: «Молчание» (Le silence).  
 1921: «Лихорадка» (Fièvre).  
 1922: «Женщина ниоткуда» (La femme de nulle part).  
 1924: «Наводнение» (L'inondation).

### Диксон Уильям Кеннеди Лаури

Родился в Мппихе на Рансе в 1860 г. в английской семье, умер около 1935 г. в Англии. В 1880 г. эмигрировал в США, где жил почти до 1900 г. С 1880 г. — электрик у Эдисона. С 1887 г. руководил лабораторией живых фотографий в Вест-Оранже. В 1889—1892 гг. установил вместе с Эдисоном стандарт перфорации современного фильма. В 1893—1894 гг. режиссировал в привативной студии «Черная Мария» (построена в январе 1893 г.) примерно в 60 фильмах по 17 минут, в которых был оператором.

Среди них: «Боксирующие кошки» (Boxing cats), «Кальсео» (Calceolo), «Дилетант» (Layman), «Анни Окли» (Annie Oakley), «Топек и Стюл» (Topack and Steele), «Цена спасения из огня» (Fire rescue scene), «Танец Аннабеллы» (Annabelle's dance), «В зубо-врачебном кресле» (In the dentist chair), «Новая парикмахерская» (New barbershop), «Буффало Билл» (Buffalo Bill), «Индийский танец призраков» (Sioux ghost dance), «Профессор Сандоу» (Professor Sandow), «Новый бар» (New bar room), «Новая кузница» (New Blacksmith shop), «Матч Хорнбэкер — Мерфи» (Match Hornbacker — Murphy).

В 1895 г. основал фирму «Байограф», для которой поставил в 1896 г. «Надливот Мак-Кинли принимает делегатов», «Империю» (The empire), «Государственный экспресс» (State express).

В 1899—1900 гг. снимал в Трансваале сцены войны с бурами. Особенно известен фильмом «Английский флаг, поднятый над Преторией».

## Дисней Уолт

Родился в Чикаго 5/XII 1901 г.

1922—1923: 7 мультипликаций, среди которых «Красная шапочка» (Little red hood).

1923—1926: сериал «Алиса» — «Алиса в картонной стране» (Alice in cartoonland) и др.

1926—1927: «Освальд — счастливый кролик» (Oswald the lucky rabbit) — 26 мультипликаций.

1927—1928: [совместно с Юбом Айверксом] сериал «Микки».

1928: первые звуковые фильмы из сериал «Микки» — «Вилли с парохода» (Steinboat Willie), «Без ума от самолетов» (Plane crazy).

1929: первые фильмы из сериал «Глухие симфонии» — «Танец скелетов» (Skeleton dance).

1932: первые цветные фильмы из сериал «Глухие симфонии» — «Цветы и деревья» (Flowers and trees).

1933: «Три поросенка» (Three little pigs).

1934: «Микки-Гулливер» (Gulliver Mickey), «Стрекоза и муравей» (The grasshopper and the ant), «Зани и черепаха» (Tortoise and the hare), первые фильмы с утенком Доналдом.

1936: «Три волчонка» (Three little wolves), «Опера Микки» (Mickey's grand opera).

[С 1937 г. Дисней выпускает и полнометражные фильмы.]

1938: «Белоснежка и семь гномов» (Snow white and the seven dwarfs).

1939: «Большой парад Уолта Диснея» (Great parade of Walt Disney).

1940: «Пиннокио» (Pinocchio).

1941: «Упрямый дракон» (The reluctant dragon), «Дамбо» (Dumbo).

1942: «Фантазия» (Fantasia), «Бэмби» (Bambi).

1943: «Победа с помощью военно-воздушных сил» (Victory through the air power).

1944: «Три caballeros» (The three caballeros).

1946: «Сочиняй музыку» (Make mine music).

1947: «Песни юга» (Song of the south).

1948: «Без смеха и фантазии» (Fun and fancy free).

1950: «Золушка» (Cinderella).

1951: «Алиса в стране чудес» (Alice in Wonderland).

1953: «Питер Пан» (Peter Pan).

## Довженко Александр

Родился в Соснцах (Украина) в 1894 г., умер в 1956 г. Учитель, секретарь консульства, карикатурист, затем сценарист.

1926: «Васил-реформатор», «Ягодки любви».

1927: «Сумка диктатора».

1928: «Звенигора».

1929: «Арсенал».

1930: «Земля».

1932: «Иван».

1935: «Аэроград».

1939: «Щорс».

1940: «Освобожденке».

- 1943: «Битва за советскую Украину».  
 1945: «Украина в огне».  
 1949: «Жизнь в цвету».

### Донской Марк

Родился в Одессе в 1897 г.

- 1927: [совместно с Авербахом] «В большом городе».  
 1928: [тоже] «Цена человека».  
 1929: [тоже] «Нижок».  
 1930: «Чужой берег», «Огонь».  
 1934: [совместно с Леготинным] «Песня о счастье».  
 1938: «Детство Горького», «В людях».  
 1939: «Моя университеты».  
 1941: «Романтик».  
 1942: «Как закалялась сталь».  
 1944: «Радуга».  
 1946: «Непокоренные».  
 1948: «Сельская учительница».  
 1955: «Мать».

### Дрейер Карл

Родился в Копенгагене 3/II 1889 г. Журналист. В 1912 г. пишет свой первый сценарий «Дочь пивовара» (Bryggerens datter) и в 1913—1918 гг. сценарии для Хольгера Мадсена, Августа Блома, Роберта Динсена и др. В 1920 г. становится режиссером.

- 1920: (Дания) «Президент» (Præsidenten).  
 1921: (Швеция) «Вдова пастора» (Præstenken) и (Дания) «Страница из коллегьялова» (Blade af solens bog).  
 1922: (Германия) «Отпенденцы» (Die Gezeichneten) и (Дания) «И случилось однажды...» (Der var engang).  
 1924: (Германия) «Михаэль» (Michael).  
 1925: (Дания) «Почитай свою жену» (Dukalacre din hustru).  
 1926: (Норвегия) «Невеста из Гломдала» (Glomsdalsbruden).  
 1928: (Франция) «Страсти Жанны д'Арк» (La passion de Jeanne d'Arc).  
 1930: «Вампир» (Vampyr).  
 1940: (Дания) «День гнева» (Dens irae).  
 1945: (Швеция) «Два человека» (Två människor).  
 1946: (Дания) ряд документальных фильмов.

### Дювинье Жюльен

Родился в Лилле 8/X 1896 г. Режиссер в Олеоне, потом сценарист Анри Эссевана. После 1920 г. ставит много немых фильмов.

- 1924: «Трагедия Лурда» (La tragédie de Lourdes) и [совместно с Лепажем] «Машинка, которая переделает жизнь» (La machine à refaire la vie).  
 1925: «Рыжик» (Poil de carotte).  
 1928: «Чудесная жизнь Терезы Мартэн» (La vie miraculeuse de Thérèse Martin).  
 1930: «Давид Гольдер» (David Golder).  
 1931: «Пять проклятых джентльменов» (Cinq gentlemen maudits).  
 1933: «Рыжик» (Poil de carotte), «Голова человека» (La tête d'un homme).  
 1934: «Мария Шамделен» (Marie Chapdelaine).  
 1935: «Голгофа» (Golgotha), «Бандера» (La bandera).  
 1936: «Славная компания» (La belle équipe), «Папа ле Мокко» (Père le Moine).  
 1937: «Большая записная книжка» (Carnet de bal).  
 1938: (США) «Большой вальс» (The great waltz).  
 1939: «Конец дня» (La fin du jour).  
 1940: «Такой-то отец и сын» (Un tel père et fils).

- 1940—1944: (Голливуд) «Лидия» (Lydia), «Обманщик» (The impostor), «Плоть и фантазия» (Flesh and fantasy).  
 1945: «Паника» (Panic).  
 1948: (Англия) «Анна Каренина» (Anna Karenina).  
 1951: «Под небом Парижа» (Sous le ciel de Paris).  
 1952: (Италия) «Мирок донна Камилло» (Piccolo mondo di don Camillo).

### Дюлак Жермена

Родилась в Анжере в 1882 г., умерла в Париже в 1942 г. Театральный критик; начала работать в кино около 1914 г. После 1930 и 1940 гг. руководила кинохроникой «Шато-Журнал».

- 1915: «Сестры-враги» (Sœurs ennemies).  
 1916: «Таинственный Жез» (Géo le mystérieux), «Ураган жизни» (L'ouragan de la vie).  
 1917: «Души безумцев» (Âmes de fous).  
 1919: «Испанский праздник» (La fête espagnole).  
 1921: «Смерть солнца» (La mort du soleil).  
 1923: «Улыбающаяся мадам Бедо» (La souriante madame Beudet).  
 1924: «Дьявол в городе» (Le diable dans la ville).  
 1925: «Душа артистки» (Âme d'artiste).  
 1927: «Раковина и священник» (La coquille et le clerc), «Приглашение путешествовать» (L'invitation au voyage).  
 1929: «Пластинка 927» (Disque 927), «Арабески» (Arabesque).  
 1930: «Темы и вариации» (Thèmes et variations).

### Дюпон Эвальд Андре

Родился в Цейпе (Саксония) 25/XII 1891 г. Журналист в Берлине, затем критик. В 1950 г. эмигрировал в Голливуде.

- 1918: «Европа, до востребования» (Europa postlagernd).  
 1919: «Алаши» (Arachen).  
 1920: «Дерби» (Derby), «Душитель мира» (Würger der Welt).  
 1922: «Коршун Валле» (Geyerwally), «Она и трое» (Sie und die drei).  
 1923: «Старый закон» (Das alte Gesetz).  
 1925: «Варьете» (Variété).  
 1926: (Голливуд) «Люби меня, и мир будет мой» (Love me and the world is mine).  
 1927—1930: (Англия) «Мулен-Руж» (Moulin-Rouge), «Атлантик» (Atlantic), «Пикадилли» (Picadilly).  
 1931: (Германия) «Сальто-мортале» (Salto mortale).  
 1935—1940: несколько фильмов, поставленных в Америке.  
 1953: «Стальная леди» (Steel lady).

### Жассе Викторин

Родился в Фюме (Арденны) в 1862 г., умер в Париже в 1913 г. Художник, расплывавший весла, скульптор, костюмер; с 1900 г. директор пантомим в театре «Ипподром».

- 1905: «Ревы курильщика опиума» (Rêves d'un fumeur d'opium), «Эсмеральда» (La Esmeralda).  
 1906: «Жизнь Христа» (La vie du Christ).  
 1907: фильмы, снятые в Марселе в сотрудничестве с Жоржем Ато.  
 1908: «Корсиканская душа» (Âme corse), «Риффл Билл» (Riffle Bill).  
 1909: «Мескаль-контрабандист» (Mescal le contrebandier), «Коршун из Сврия» (Le vautour de la Sria), «Драгонады при Людовике XIV» (Les dragonnades sous Louis XIV).  
 1910: «Морган-пират» (Morgan le pirate).  
 1911: «Зигомар» (Zigomar), «Конец Дон-Жуана» (La fin de Don Juan), «Курильщик опиума» (Fumeur d'opium).

1912: «Зигомар против Ника Картера» (Zigomar contre Nick Carter), «Стеклянный гроб» (Le cercueil de verre), «Искушение» (Rédemption), «Крик в ночи» (Un cri dans la nuit), серия «Битвы жизни» (Les batailles de la vie), «Завещание» (Le testament), «Земля» (La terre), «Саботажник» (Le saboteur), «Кампания в печати» (Une campagne de presse).

1913: «Зигомар» (Zigomar), «Кожа угри» (Peau d'anguille), «Балао» (Balao), «Протеа» (Protea) — ч. 1.

### Зекка Фердинанд

Родился и умер в Париже (1864—1947). Сын привратника театра Амбю, астрад-ный актер. Играл в 1899 г. в «Немом меломане». В 1914 руководит филиалом фирмы «Патэ» в США, а после 1920 г. — отделением «Патэ бэби».

1901: «7 замков дьявола» (Les 7 châteaux du diable), «История одного преступления» (L'histoire d'un crime), «Блудный сын» (L'enfant prodigue), «Убийство Мак-Кинлея» (Assassinat de Mac Kinley), «Бури в спальне» (Tempête dans une chambre à coucher), «Идиллия в туннеле» (Idylle sous un tunnel), «Завоевание воздуха» (La conquête de l'air).

1902: «Жертвы алкоголизма» (Les victimes de l'alcoolisme), «Страсти» (La passion), «Катастрофа на Мартинике» (La catastrophe de la Martinique), «Чудесная курица» (La poule merveilleuse).

1903: «Жизнь игрока» (La vie d'un joueur).

1904: «Стачка» (La grève).

1905: «В черной стране» (Au pays noir), [совместно с Веллем] «Сон на луне» (Rêve à la lune), «Того-поваренок» (Toto gâte-sauce).

1907: «Метампсихоз» (Métampsychose), «Легенда полшиньелло» (La légende de polichinelle).

### Ивене Норис

Голландский кинорежиссер. Родился в Немеге в 1898 г.

1928: «Мост» (De brug).

1929: [совместно с Френкеном] «Дождь», «Прибой» (Branding).

1930: «Мы строим».

1931: (Франция) «Индустриальная симфония» (Symphonie industrielle) и [совместно с Древиллем] «Креозот» (Creosote).

1932: (СССР) «Песни героев».

1933: (Голландия) «Зюдерзее» (Zuidersee).

1935: [совместно со Сторкюм] (Бельгия) «Боренаж» (Borinage).

1937: (США) «Испанская земля» (Spanish earth).

1939: (Китай) «400 миллионов» (400 millions).

1940: (США) «Энергия и земля» (The power and the land).

1942: (Италия) «Тревога» (Alarm).

1945: (Индонезия) «Индонезия зовет» (Indonesia calling).

1947—1949: полнометражный документальный фильм о Польше, Чехословакии, Болгарии «Первые годы».

1951: [совместно с Пырьевым] «Мир победит».

1954: «Песня великих рек».

### Инс Томас Гарпер

Родился 6/XI 1880 г., умер в 1924 г. Актер; режиссер с 1910 г. В 1915 вошел в «Трайэнгл». С этого времени он перестал быть режиссером и стал продюсером фильмов, которые режиссировали Реджинальд Баркер, Раймонд Уэст, Виктор Шерингтон, Генри Кинг и др. Но он утверждал режиссерские сценарии фильмов, чаще всего ставившиеся по литературным сценариям Гарднера Салливена, и осуществлял монтаж.

1910: «Их первая размолвка» (Their first misunderstanding).

1911: «Новый повар» (New cook).

1912: фильмы о Дальнем Западе в студии «Билтон 101» — «Через прерии» (Across the plains).

1913: «Битва при Геттисбурге» (The battle of Gettysburg).

1914: «Тайфун» (Typhoon), «Итальянец» (The Italian).

1915: «Железное племя» (The iron grain).

1916: «Арпец» (The aruan), «Цивилизация» (Civilization).

1917: «Кармен из Клондайка» (Carmen of Klondyke).

1918: «Загадочный Гауно» (Riddle Gawn).

1923: «Анна Кристи» (Anna Christie).

### Кавальканти Альберто

Родился в Рио-де-Жанейро (Бразилия) 6/11 1897 г. Художник-декоратор в фильмах Л'Эрбье. Режиссер с 1926 г. В 1930—1932 гг. ставит французские варьеты голливудских фильмов. В 1932 г. приезжает в Лондон и руководит производством С. Р. У. Ставит документальные фильмы. С 1943 г. режиссер студии «Нинига». С 1949 г. в Бразилии.

1926: «Только время» (Rien que les heures).

1927: «Маленькая Лилия» (La petite Lillie), «Безглазый поезд» (Le train sans yeux).

1928: «В путь» (En route).

1929: «Красная шапочка» (Le petit chaperon rouge).

1930: (Англия) «Липо, запачканное углем» (Coalface).

1944: «Шампанский Чарли» (Champagne Charlie).

1945: [в сотрудничестве с четырьмя другими режиссерами] «Глубокой ночью» (Dead of night).

1946: «Николас Никльби» (Nicholas Nickleby).

1947: «Они сделали меня беглецом» (They made me a fugitive).

1953: (Бразилия) «Песня моря» (O canto do mar).

### Кальметт Андре

Актер театра «Одеон». Французский кинорежиссер.

1908: [совместно с Ле Баржи] «Убийство герцога Гиза» (L'assassinat de Duc de Guise), «Возвращение Улисса» (Le retour d'Ulysse).

1909—1913: многочисленные фильмы, среди которых: «Дуэль при Ришелье» (Un duel sous Richelieu), «Колос» (L'épi), «Проклятый из Аосты» (Le lépreux de la cité d'Aoste), «Горняк-водник» (Le maître de forges), «Рыбий мужик» (Le poisson jaloux), «Соперник своего отца» (Rival de son père), «Феррагус» (Ferragus).

### Капеллан Альбер

Бывший администратор «Альгамбры». Ставит фильмы у Патэ начиная с 1905 г. В 1908 г. — художественный руководитель S.C.A.G.L. В 1917—1920 гг. — в США, где ставит фильмы с Аллой Назимовой.

1906: «Заботы Талиона» (La reine du Talion), «Аладин» (Aladin).

1907: «Дон-Жуан» (Don Juan), «Золушка» (Cendrillon).

1908: «Кот в сапогах» (Le chat botté), «Ослепшая шкура» (Peau d'âne), «Канна д'Арк» (Jeanne d'Arc), «Человек в белых перчатках» (L'homme aux gants blancs).

1909: «Западня» (L'assommoir).

1910: «Аталья» (Athalie), «Две сиротки» (Les deux orphelines).

1911: «Собор Парижской Богоматери» (Notre-Dame de Paris), «Парижские тайны» (Les mystères de Paris).

1912: «Отверженные» (Les misérables).

1913: «Магнит» (La glu).

1914: «Керминаль» (Germain), «Десятью третей год» (Quatre-vingt-treize) (был запрещен цензурой во время войны и вышел на экраны в 1920 г.).

- 1916: «Обломки любви» (Les épreuves de l'amour), «Запретная мечта» (Le rêve interdit).  
 1918: (США) «Око за око» (Eye for eye), «Красный фонарь» (The red lantern).  
 1919: (США) «Из тумана» (Out of the fog).

### Капра Фрэнк

Родился в Палермо (Италия) 19/V 1897 г. Сочинял «геги» для продюсера комических фильмов Хала Роуза; был режиссером фильмов серии «Наша банда» (Our gang). Затем режиссировал фильмы Гарри Леондова.

- 1921: «Моментальные снимки» (Screen snapshots).  
 1926: «Топ, топ, топ» (Tramp, tramp, tramp), «Сильный человек» (The strong man), «Длинные штаны» (Long pants).  
 1928: «Подводная лодка» (Submarine).  
 1930: «Праздничные дамы» (Ladies of leisure).  
 1931: «Дирижабль» (Dirigible), «Чудесная женщина» (Miracle woman), «Платиновая блондинка» (Platinum blonde), «Запретное» (Forbidden).  
 1932: «Американское безумие» (American madness).  
 1933: «Леди на день» (Lady for a day).  
 1934: «Это случилось однажды ночью» (It happened one night), «Бродвей Билл» (Broadway Bill).  
 1936: «Мистер Дилс переезжает в город» (Mr. Deeds goes to town).  
 1937: «Потерянный горизонт» (Lost horizon).  
 1938: «Вам этого с собой не увезти» (You can't take it with you).  
 1939: «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith goes to Washington).  
 1940: «Познакомьтесь с Джоном Доу» (Meet John Doe).  
 1942: «Мышь и старое вино» (Arsenic and old lace).  
 1942—1944: [совместно с А. Литваком, Хэстоном и др.] «Почему мы воюем» (Why we fight) — шесть пропагандистских фильмов.  
 1946: «Это чудесная жизнь» (It's a wonderful life).  
 1948: «Штат союза» (State of the union).

### Карне Марсель

Родился в Париже 18/VIII 1903 г. Журналист, затем ассистент Рене Клера и Фейдера.

- 1930: «Ножан, воскресное Эльдorado» (Nogent, Eldorado du dimanche).  
 1936: «Женни» (Jenny).  
 1937: «Странная драма» (Drôle de drame).  
 1938: «Набережная туманов» (Quai des brumes).  
 1939: «День начинается» (Le jour se lève).  
 1942: «Вечерние посетители» (Les visiteurs du soir).  
 1945: «Дети райки» (Les enfants du paradis).  
 1946: «Двери ночи» (Les portes de la nuit).  
 1949: «Портовая Мария» (La Marie du port).  
 1951: «Жюльетта, или Ключ к снам» (Juliette ou la clef des songes).  
 1953: «Тереза Ракин» (Thérèse Raquin).  
 1954: «Воздух Парижа» (L'air de Paris).

### Клиг Генри

Родился в Кристиансберге (Виргиния) 24/I 1896 г. Актер, затем режиссер (под руководством Томаса Г. Инса).

- 1921: «Кроткий Давид» (Tol'able David).  
 1922: «Снынок» (Sonny).  
 1923: «Ярость» (Fury), «Белая сестра» (The white sister).

- 1924: «Ромола» (Romola).  
 1926: «Стелла Даллас» (Stella Dallas).  
 1927: «Магическое пламя» (Magic flame).  
 1933: «Государственная ярмарка» (State fair).  
 1934: «Мария Галанте» (Marie Galante).  
 1936: «Сельский врач» (The country doctor), «Ллойдс из Лондона» (Lloyds of London).  
 1937: «Седьмое небо» (Seventh heaven).  
 1938: «В старом Чикаго» (In old Chicago), «Регтайм банд Александра» (Alexander's Ragtime Band).  
 1939: «Джессси Джеймс» (Jesse James).  
 1940: «Маленький старый Нью-Йорк» (Little old New-York).  
 1943: «Песня Бернадетты» (The song of Bernadette).  
 1944: «Вильсон» (Wilson).  
 1945: «Колокол для Адамо» (A bell for Adamo).  
 1948: «Капитан из Кастилии» (Captain from Castle).  
 1949: «Принц лесов» (Prince of foxes).  
 1950: «Двенадцать часов ночи» (Twelve o'clock night).  
 1951: «Давид и Вирсавия» (David et Bethsabée).  
 1952: «Снега Килиманджаро» (Snow of Kilimandjaro).

### Клер Рене

Псевдоним Рене Шометта. Родился в Париже 11/XI 1898 г., Журналист в 1919 г., затем актер у Фейяда и ассистент Жака де Варонселли. Режиссер с 1923 г.

- 1923: «Париж уснул» (Paris qui dort).  
 1924: «Антракт» (Entr'acte).  
 1925: «Призрак на Мулен-Руж» (Le fantôme du Moulin-Rouge), «Воображаемое путешествие» (Le voyage imaginaire).  
 1926: «Добыча ветра» (La proie de vent).  
 1927: «Соломенная шляпка» (Un chapeau de paille d'Italie).  
 1928: «Двое робких» (Les deux timides).  
 1930: «Под крышами Парижа» (Sous les toits de Paris).  
 1931: «Миллион» (Le million).  
 1932: «Свободу — нам!» (A nous la liberté!).  
 1933: «14 июля» (14 juillet).  
 1935: «Последний миллионер» (Le dernier milliardaire).  
 1936: (Англия) «Призрак идет на запад» (The ghost goes west).  
 1938: (Англия) «Ошеломляйте новостями» (Break the news).  
 1941: (США) «Нью-орлеанский огонек» (The flame of New Orleans).  
 1942: (США) «Я женился на ведьме» (I married a witch).  
 1944: (США) «Это случилось завтра» (It happened tomorrow).  
 1945: (США) «И потом ничего не осталось» (And then there were none).  
 1947: «Молчание — золото» (Le silence est d'or).  
 1950: «Красота дьявола» (La beauté du diable).  
 1952: «Ночные красавицы» (Belles de nuit).

### Клузо Лури Жорж

Сначала сценарист и автор диалогов, впоследствии режиссер.

- 1942: «Убийца живет в № 21» (L'assassin habite au 21).  
 1943: «Ворон» (Le corbeau).  
 1947: «Набережная ювелиров» (Quai des orfèvres).  
 1949: «Манон» (Manon).  
 1950: «Мишетта и ее мать» (Miquette et sa mère).  
 1953: «Плата за страх» (Le salaire de la peur).  
 1955: «Поклонники дьявола» (Les diaboliques).

## Козинцев Григорий и Трауберг Леонид

Г. М. Козинцев родился в 189 (?) г., Л. З. Трауберг — в 189 (?) г. (не следует смешивать последнего с его братом, автором «Голубого экспресса», 1930, и «Сыча Монголии», 1936). Козинцев и Трауберг работали совместно начиная с 1922 г., когда вместе с Юткевичем основали в Петрограде «ФЭКС» (Фабрику экцентрического актера).

- 1924: «Похождения Октябрина».
- 1926: «Чергово колесо», «Шпильсо».
- 1927: «Братшка», «СВД, или Союз великого дела».
- 1928: «Новый Вавилон».
- 1930—1931: «Одна».
- 1935: «Юность Максима».
- 1937: «Возвращение Максима».
- 1939: «Выборская сторона».
- 1950: «Широгов» (Козинцев).

## Коллинз Альфред

Английский актер и режиссер, старый мюзик-холльный актер; один из первых в фирме «Гомон Британш», применивший монтаж в его современной форме.

- 1903—1905: (?) «Брак беглецов, или Свадьба в автомобиле» (A runaway match or marriage by motor), «Скрылся — случай на скачках» (Welshed a derby day accident), «Карманник» (The pickpocket).
- 1906: «Эта трудолюбивая пчелка» (That busy bee), «Выселение» (The eviction), «Ужасный взрыв в шахте» (Terrible explosion in a coalmine).
- 1905: «Чуждый вопрос» (The alien question), «Восстание на русском броненосце» (Mutiny on a russian battleship).

## Коль Эмиль

Псевдоним Э. Куртэ. Родился в Париже 4/1 1857 г., умер в Париже в 1938 г. Художник с 1878 г., ученик Андре Жидля. Карикатурист. В 1907 г. — сценарист и режиссер у Гомона.

- 1908: первая французская мультипликация «Фантазматория» (Fantasmagorie), «Кошмар у петрушки» (Le cauchemar du fantoche), «Живые спички» (Les allumettes vivantes), «Драма у петрушек» (Un drame chez les fantoches), «Братья Чурбанчики» (Les frères boutdebols).
- 1909: «Превращение» (Transfiguration), «Бегущая лампа» (La lampe qui file), «Живилье по соседству» (Les locataires d'à-côté), «Веселые микробы» (Les joyeux microbes), «Вихреное белье» (Le linge turbulent).
- 1910: «Художник-неоимпрессионист» (Le peintre néo-impressionniste), «Маленький Фауст» (Le tout petit Faust), «Передельывающий мозг» (Le relapcur de cervelles).
- 1911—1912: «Для человека нет ничего невозможного» (Rien n'est impossible à l'homme), «Приключения клочка бумаги» (Aventures d'un bout de papier).
- 1912—1914: (США) серия «Снукум» (Snookum).
- 1918: «Никелированные ноги» (Les pieds nickelés).

## Корда Александр

Родился в Турневе (Венгрия) 16/IX 1893 г. В 1915 г. дебютировал в будапештской студии.

- 1922: (Вена) «Ее лучшая роль» (Seine beste Rolle).
- 1923: (Берлин) «Неизвестное завтра» (Der unbekannte Morgen).
- 1927: (Голливуд) «Частная жизнь Елены Троянской» (The private life of Helen of Troy).
- 1930: (Голливуд) «Полевые лилии» (Lilies of the fields).
- 1931: (Франция) «Мариус» (Marius).

- 1932: (Франция) «Дама от Максима» (La dame de chez Maxim's).  
 1933: (Англия) «Частная жизнь Генриха VIII» (The private life of Henry VIII).  
 1934: (Англия) «Частная жизнь Дон-Жуана» (Private life of Don Juan).  
 1936: «Рембрандт» (Rembrandt).  
 1940: (Голливуд) «Эта женщина — Гамильтон» (That Hamilton woman).

### Кристенсен Бенжамен

- Родился в Дании в 1879 г. Актер, затем постановщик.  
 1913: «Тайнственный X» (Det hemmelighedsfulde X).  
 1916: «Ночь мести» (Hævniens nat).  
 1920: (Швеция) «Ведьма» (Hexan).  
 1923: (Германия) «Его жена-незнакомка» (Seine Frau, die unbekannte).  
 1925: «Дьявольский груз» (The devil's cargo).  
 1927: «Посмешище» (Mockery).  
 1928: «Дом с привидениями» (Haunted house).  
 1939: «Дети развода» (Skilsmisens børn).

### Крюзе Джамс

Родился в 1884 г. в штате Юта в датской семье, умер в 1942 г. С 1911 г. — актер; выдвинулся в серийном фильме (1914) «Тайна миллиона долларов» (Million dollars mystery). С 1915 г. — режиссер.

- 1919: «Долина гигантов» (The valley of the giants).  
 1920: «Мания женитьбы» (Crazy to marry).  
 1923: «Крытый фургон» (The covered wagon), «Голливуд» (Hollywood).  
 1925: «Нищий в седле фортуны» (Beggan on horseback).  
 1929: «Великий Габбо» (The great Gabbo).

### Кулсхов Лес

Родился в 1899 г. Становится режиссером в 1916 г., проработав некоторое время с Евгением Баузером. В 1917 г. руководит постановками «Проект инженера Прайта», «Песнь любви непопаяна». В 1918—1919 гг. снимает Красную Армию.

- 1920: «На красном фронте».  
 1923: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».  
 1926: «По закону».  
 1927: «Ваша знакомая».  
 1929: «Веселая канарейка».  
 1930: «2 Бульды 2».  
 1931: «Сорок сердец».  
 1933: «Великий утешитель».  
 1940: «Сибиряки».  
 1942: «Клятва Тимура».

### Кьюкор Джордж

Родился в Нью-Йорке. С 1920 по 1930 г. был театральным режиссером. 1930: диалог к фильму Майлстона «На западном фронте без перемен» (All quiet on the western front).

- 1932: «Обед в 8 часов» (Dinner at eight).  
 1933: «Маленькие женщины» (Little women).  
 1935: «Давид Копперфильд» (David Copperfield).  
 1936: «Камелия» (Camille).  
 1938: «Праздник» (Holiday).  
 1941: «Филадельфийская повесть» (The Philadelphia story).  
 1942: «Хранитель огня» (Keeper of the flame).

- 1944: «Газовый свет» (Gaslight).  
 1948: «Двойная жизнь» (A double life).  
 1950: «Родившийся вчера» (Born yesterday).  
 1952: «Пат и Майк» (Pat and Mike).

### Ланг Фриц

- Родился 5/III 1890 г. в Вене. Архитектор, затем солдат. Будучи ранен, написал для Дж. Ман несколько сценариев: «Гильда Уоррен и смерть» (Hilde Warren und die Tod) и др. С 1919 г. — режиссер. С 1936 г. работает в США.
- 1919: «Полукровка» (Halbblut), «Пауки» (Die Spinnen), «Харакири» (Harakiri).  
 1921: «Усталая смерть» (Der müde Tod).  
 1922: «Доктор Мабузе игрок» (Dr. Mabuse der Spieler).  
 1924: «Нибелунги» (Die Nibelungen).  
 1926: «Метрополис» (Metropolis).  
 1928: «Шпионы» (Spione).  
 1929: «Женщина на луне» (Frau am Mond).  
 1930: «У.» (M.).  
 1933: «Завещание доктора Мабузе» (Das Testament des Dr. Mabuse), два варианта — немецкий и французский.  
 1933: (Франция) «Лилиом» (Liliom).  
 1936: (США) «Ярость» (Fury).  
 1937: «Вы живете только один раз» (You only live once).  
 1938: «Вы и я» (You and me).  
 1940: «Возвращение Фрэнка Джеймса» (The return of Frank James).  
 1941: «Среднезападный» (Western union), «Охота на человека» (Man hunt).  
 1942: «Палачи тоже умирают» (Hangmen also die).  
 1943: «Министерство страха» (The ministry of fear).  
 1944: «Женщина в окне» (Woman in the window).  
 1945: «Кровавая улица» (Scarlet street).  
 1947: «Плащ и кинжалы» (Cloak and daggers).  
 1948: «Секрет за дверью» (The secret behind the door).  
 1950: «Американские партизаны на Филиппинах» (American guerillas in the Philippines).  
 1951: «Ранчо, пользующееся дурной славой» (Rancho notorious), «Столкновение в полночь» (Clash by night).  
 1953: «Голубая гардения» (Blue gardenia), «Сильная жара» (Big heat).

### Лени Пауль

- Родился в Германии в 1885 г., умер в Америке в 1929 г. Художник. Ученик Рейнгардта.
- 1918: «Спящая красавица» (Dornröschen).  
 1921: «Заговор в Генуе» (Verschwörung zu Genua) и [совместно с Несснером] «Черный ход» (Hintertreppe).  
 1924: «Кабинет восковых фигур» (Wachsfigurenkabinett).  
 1927: (США) «Кот и канарейка» (The cat and the canary).  
 1928: «Китайский попугай» (Chinese parrot), «Человек, который смеется» (Man who laughs).  
 1929: «Последнее предупреждение» (Last warning).

### Лин Дэвид

- Родился 25/III 1908 г. в Кройдоне (Англия). Оператор, монтажёр. В 1928 г. ассистент Аскипта в постановке «Пигмалиона» (Pygmalion).  
 1942: [совместно с Ноэлем Коуардом] «...в котором мы служим» (In which we serve), «Эта счастливая порода» (This happy breed).

- 1943: «Благословенный дух» (Blythe spirit).  
 1945: «Короткая встреча» (Brief encounter).  
 1946: «Большие ожидания» (Great expectations).  
 1947: «Оливер Твист» (Oliver Twist).  
 1948: «Страстные друзья» (The passionate friends).  
 1950: «Мадлен» (Madeleine).  
 1952: «Звуковой барьер» (The sound barrier).

## Линдер Макс

Псевдоним Габриэля Левьела. Родился 16/XII 1883 г. в Сен-Лубесе (Живонда), умер 30/X 1925 г. в Париже, в несчастливском припадке покончив с собой. Лауреат консерватории в Бордо в 1902 г. Актер на выходные роли в Париже. Выступает в театре «Амьенно»: «Две сиротки» (Les deux orphelines), «Преступление сына» (Le crime d'un fils) и др., затем в «Варьете»: «Микетта и ее мать» (Miquette et sa mère) (1906) и «Король» (Le roi) (1908). Снимает свой первый фильм у Пата в июле 1905 г., а затем в течение трех лет выступает в этой фирме в мелких трагических и комических ролях, не оставляя театра. После отъезда Андре Дидо в Италию (1908) подписывает контракт с Пата и окончательно покидает театр. В 1913 г. посещает Россию. Линдер сам пишет свои сценарии и изобретает себе псевдоним, исходя, видимо, из имен двух своих знаменитых собратьев по «Варьете» — Макса Дирли и Марсели Линдера.

- 1905: «Первый выход» (La première sortie).  
 1907: «Мысли янша» (Idées d'arache), «Легенда полишвиеля» (La légende de polichinelle), «Дебют конькобежца» (Les débuts d'un patineur).  
 1908—1909: «Непредвиденная встреча» (Rencontre imprévue), «Макс-воздухоплаватель (Макс аэроплате)», «Молодой человек» (Le petit jeune homme), «Завоевание» (Une conquête), «Американский брак» (Un mariage américain).  
 1910: «Как бомба» (En bombe), «Маленькая пройдоха» (La petite rosse), «Представление в кинематографе» (Représentation au cinématographe), «Романтическая девушка» (Jeune fille romanesque), «Побежденная застенчивость» (La timidité vaincue), «Все хорошо, что хорошо кончается» (Tout est bien qui finit bien), «Хитроумное покушение» (Ingénieux attentat), «Кирелор, бандит из любви» (Kyrelor bandit par amour), «Мне бы хотелось иметь ребенка» (Je voudrais un enfant), «Макс занимается лыжным спортом» (Max fait du ski), «Макс рассеян» (Max est distrait), «Макс ошибается этакими» (Max se trompe d'étage), «Слишком любимая» (Trop aimée), «Женитьба в Пюазле» (Mariage au Puzle), «Волшебная флейта» (La Flûte merveilleuse), «Чудак со спортивными соревнованиями» (Cross country original), «Чемпион по боксу» (Champion de boxe), «Моя собака доносит» (Mon chien rapporte), «Дебют в кинематографе» (Débuts au cinématographe), «Канов убийца» (Quel est l'assassin?), «Слишком маленький башмак» (Le soulier trop petit), «Макс купается» (Max prend un bain).  
 1911: «Макс ищет невесту» (Max cherche une fiancée), «Макс-гипнотизер» (Max hypnotise), «Макс выпускает богатую невесту» (Max tanque un riche mariage), «Макс женится» (Max se marie), «Макс и теща» (Max et la belle-mère), «Сосед-соседка» (Voisin voisine), «Макс среди семьи» (Max dans sa famille), «Макс дерется на дуэли» (Max a un duel), «Макс в хина» (Max et le quinquina).  
 1912: «Макс и Джен хотят выступать в театре» (Max et Jane veulent faire du théâtre), «Макс — законодатель мод» (Max lance la mode), «Макс и его собака Дик» (Max et son chien Dick), «Макс Линдер против Ника Винтера» (Max Linder contre Nick Winter), «Что с ним такое?» (Que peut-il avoir?), «Успех преследования» (Le succès de la présiditation), «Бурная ночь» (Une nuit agitée), «О женщинах!» (Où Les femmes!), «Пляжи на ферме» (Idylle à la ferme), «Необыкновенное пари» (Un pari original), «Художник от любви» (Peintre par amour), «Макс и прилуга за все» (Max et la bonne à tout faire), «Упорная любовь» (Amour tenace), «Брачное путешествие» (Le voyage de nocce), «Боксер от любви» (Boxeur par amour), «Соперник Тартарена» (Émule de Tartarin), «Сердечное согласие» (Entente cordiale), «Макс хочет расти» (Max veut grandir), «Ма-

ленький роман» (Petit roman), «Похищение на гидроплане» (Enlèvement par hydro-aérogéplane), «Женитоба по телефону» (Mariage au téléphone).

1913: «Боязнь воды» (La peur de l'eau), «Макс и открытие памятника» (Max et l'inauguration de la statue), «Рандеву» (Le rendez-vous), «Юккей от любви» (Jockey par amour), «Непредвиденная женитьба» (Mariage imprévu), «Макс занимается всеми видами спорта» (Max pratique tous les sports), «Макс-торедор» (Max toréador), «Соперничество» (Rivalité), «Дуэль Макса» (Le duel de Max), «Макс на каникулах» (Max en vacances), «Макс и блины» (Max et les crêpes), «Макс не любит конек» (Max n'aime pas les chats), «Любовное письмо» (Le billet doux), «Шляпка Макса» (Le chapeau de Max), «Макс-виртуоз» (Max virtuose), «Макс одерживает победы» (Max fait des conquêtes), «Макс занимается фотографией» (Max fait de la photo), «Каникулы Макса» (Les vacances de Max).

1914: «Медаль за спасение утопающих» (Médaille de sauvetage), «Макс-иллюзионист» (Max illusionniste), «Как Макс говорит по-английски» (L'anglais tel que Max le parle), «Не целуйте свою служанку» (N'embrassez pas votre bonne), «Макс-педикюр» (Max pédicure), «Макс-орлевоносец» (Max décoré), «Макс-мэтротель» (Max maître d'hôtel), «Макс ревнует» (Max jaloux), «Макс и докторша» (Max et la doctoresse), «5 августа 1914 г.» (Le 5 août 1914).

1915: «Макс и удрушающая рука» (Max et la main qui étreint), «Макс между двух огней» (Max entre deux feux).

1917: (США) «Макс идет напролом» (Max comes across), «Макс и его такси» (Max et son taxi).

1919: «Маленькое кафе» (Le petit café).

1921: (США) «Будь моей женой» (Be my wife), «Семь лет бедствий» (Seven years bad luck).

1922: «Три пройдохи» (Three must get here).

1924: «На помощь» (Au secours).

1925: (Австрия) «Король цирка» (Zirkuskönig).

### Л'Эрбе Марсель

Родился в Париже 23/IV 1890 г. Сначала поэт («В саду тайных игр») и драматург («Рождение смерти», 1919). Мобилизованный во время войны для киноработы в армии, становится сценаристом. В 1918 г. пишет сценарии: «Поток» (Le torrent), «Железко» (Bouclette). Оба эти сценария поставлены Меркаптопом и Эрвием.

1917: «Фантазмы» (Phantasmes), экспериментальный фильм с употреблением микрофокусной съемки.

1919: «Роз Франс» (Rose France).

1920: «Карнавал истины» (Le carnaval des vérités), «Человек открытого моря» (L'homme du large).

1921: «Прометей-банкир» (Prométhée banquier), «Вилла Судьбы» (Villa destin), «Эльдорадо» (Eldorado).

1922: «Дон-Жуан в Фауст» (Don Juan et Faust).

1923: «Бесчеловечная» (L'inhumaine).

1925: «Покойный Матис Паскаль» (Feu Mathias Pascal).

1926: «Головокружение» (Le vertige).

1927: «Дьявол в сердце» (Le diable au cœur).

1928: «Деньги» (L'argent).

1929: «Княжеские ночи» (Nuits des princes).

1930: «Дитя любви» (L'enfant d'amour).

1931: «Аромат дамы в черном» (Le parfum de la dame en noir), «Тайна желтой комнаты» (Le mystère de la chambre jaune).

1935: «Вооруженная стража» (Veille d'armes).

1937: «Цитадель молчания» (La citadelle du silence).

1942: «Комедия счастья» (La comédie du bonheur), «Фантастическая ночь» (La nuit fantastique).

1943: «Добротельная Катерина» (L'honorable Catherine).

1951: (Италия) «Последние дни Помпеи» (Ultimi giorni di Pompeii).

## Любич Эрнст

Родился 28/1 1892 г. в Берлине, умер в 1948 г. в Голливуде. Как актер работал с Рейнгардтом, играл в комических фильмах. С 1923 г. в Голливуде.

- 1916: «Салон обуви Пинкуса» (Schuhpalast Pincus).
- 1918: «Глаза мумии Ма» (Die Augen der Mumie Ma), «Кармен» (Carmen).
- 1919: «Мадам Дюбарри» (Madame Dubarry), «Принцесса Устриц» (Die Austernprinzessin), «Ромео и Джульетта в снегу» (Romeo und Julia im Schnee), «Кучка» (Die Puppe), «Дурман» (Rausch).
- 1920: «Дочери Кохлхизля» (Kohlhiesl's Töchter), «Сумурун» (Sumurun), «Анна Болойн» (Anne Bolwyn).
- 1921: «Горная кошка» (Die Bergkatze), «Жена фараона» (Das Weib des Pharaos).
- 1923: «Росита» (Rosita).
- 1924: «Брачный круг» (The marriage circle), «Три женщины» (Three women), «Запретный рай» (Forbidden paradise).
- 1925: «Поцелуй меня еще раз» (Kiss me again), «Ввер леди Виндермир» (Lady Windermere's fan).
- 1926: «Таков Париж» (So this is Paris).
- 1927: «Принц-студент» (The student prince).
- 1928: «Патриот» (The patriot).
- 1929: «Вечная любовь» (Eternal love).
- 1930: «Парад любви» (Love parade), «Монте-Карло» (Monte-Carlo).
- 1931: «Улыбающийся лейтенант» (The smiling lieutenant).
- 1932: «Прерванная колыбельная песня» (Broken lullaby), «Одия час с тобой» (One hour with you), «Смятенно в раю» (Trouble in paradise), «Если бы у меня был миллион» (If I had a million).
- 1933: «План жизни» (Design for living).
- 1934: «Веселая вдова» (The merry widow).
- 1937: «Ангел» (Angel).
- 1938: «Восьмая жена Синей Бороды» (Bluebeards eight wife).
- 1939: «Нинюшка» (Ninotchka).
- 1940: «Магазин за углом» (The shop around the corner).
- 1941: «Это неопределенное чувство» (That uncertain feeling).
- 1942: «Быть или не быть» (To be or not to be), «Небо может подождать» (Heaven must wait).
- 1945: «Королевский скандал» (Royal scandal).
- 1946: «Кланы Браун» (Cluny Brown).
- 1948: «Леди в собольях» (Lady in bermine).

## Люмьер Луи

Родился в Безансоне 5/X 1864 г., умер в Бандале в 1948 г. Изобретатель кинематографа. Первый фильм — «Выход с завода» (La sortie des usines). В 1895 г. выпускает около сорока фильмов, среди которых: «Пертищиеся тарелки» (Assiettes tournantes), «Мастерские Ла Смота» (Ateliers de la Ciotat), «Аквариум» (Aquarium), «Индийка» (Autruches), «Прибытие в экипаже» (Arrivée en voiture), «Барка, выходящая из порта» (Barque sortant du port), «Купание в море» (Baignade en mer), «Разрушение стены» (Démolition du mur), «Завтрак кошки» (Déjeuner du chat), «Дети с игрушками» (Enfants aux jouets), «Кузнецы» (Forgerons), «Буранная погода на море» (Grand temps en mer), «Спуск корабля» (Lancement d'un navire), «Коваль» (Marschal-ferrant), «Игра в шары» (Partie de boules), «Партия в экарте» (Partie d'écarté), «Партия в тринарко» (Partie de trictac), «Пожарные» (Pompiers), «Детский спор» (Querelle enfantine), «Перемена в школе Мартиньер» (Régénération à la Martinière), «Завтрак владения» (Repas de bébé), «Одних в семье» (Repas on famille), «Полный похвальник» (Arroseur arrosé), «Шляпа с превращениями» (Chapeau à transformations), «Механический колбасный» (Charcuterie mécanique), «Беговые состязания в мешках» (Course en sacs), «Фотограф» (Photographe), «Вольтижировка кавалеристов» (Voltage de cavalerie).

«Площадь кордельеров в Лионе» (Place des cordeliers à Lyon), «Площадь Белькур» (Place Bellecour), «Прибытие поезда» (Arrivée d'un train), «Мнимый калена» (Le faux cul-de-jatte).

### Майер Карл

Родился в Граце (Австрия) в 189(?) г., умер в Лондоне в 1944 г. Кинорежиссер.

1920: [совместно с Гансом Яновичем] «Кабинет доктора Каллигари» (Cabinet des Dr. Caligari), режиссер Винс; «Горбун в тапцовщица» (Der Bucklige und die Tänzerin), режиссер Мурнау; «Путь в ночь» (Gang in die Nacht), режиссер Мурнау; «Генуине» (Genuine), режиссер Винс.

1921: «Черная лестница» (Hintertreppe), режиссеры Лени и Несснер; «Осколки» (Scherben), режиссер Пик; «Замок Фогелод» (Schloss Vogelöd), режиссер Мурнау; «Торгус» (Torgus), режиссер Кобе.

1922: «Ванина» (Vanina), режиссер Герлах; «Дух земли» (Erdgeist), режиссер Несснер.

1923: «Ночь под Новый год» (Sylvester), режиссер Пик; «Кукольный мастер из Кьян-Нинга» (Puppenmacher von Kian-Ning), режиссер Винс.

1924: «Последний человек» (Der letzte Mann), режиссер Мурнау.

1925: «Господин Тартюф» (Herr Tartuff), режиссер Мурнау.

1927: (США) «Восход солнца» (Sunrise), режиссер Мурнау.

1929: (США) «Четыре черта» (Four devils), режиссер Мурнау.

1930: (Франция) «Ариана» (Ariane), режиссер Циннер.

1931: «Человек, который убил» (Der Mann, der den Mord beging), режиссер Бергардт.

1932: «Мечтательные уста» (Der träumende Mund), режиссер Циннер.

### Мамулян Рубен

Родился 8/X 1898 г. в Тбилиси. Изучал право в Париже и Москве. Выступал в театре в Лондоне, затем руководил по просьбе Джорджа Истмена оперой в Рочестере. После дебюта на бродвейской сцене был приглашен в Голливуд.

1930: «Аплодисменты» (Applause).

1931: «Городские улицы» (City streets).

1932: «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), «Люби меня сегодня ночью» (Love me to night).

1933: «Песнь песней» (Song of songs), «Королева Христина» (Queen Christina).

1934: «Мы живем вновь» (We live again).

1935: «Бекки Шарп» (Becky Sharp).

1936: «Веселый бандит» (The gay desperado).

1937: «Высоко, просторно и прекрасно» (High, wide and handsome).

1939: «Золотой мальчик» (Golden boy).

1940: «Знак Зорро» (The mark of Zorro).

1941: «Кровь и песок» (Blood and sand).

1942: «Кольца на ее пальце» (Rings on her finger).

1948: «Летний отдых» (Summer holiday).

### Мартолио Нино

Итальянский режиссер.

1914: «Затерянные во мраке» (Sperduti nel buio).

1915: «Тереза Ракин» (Thérèse Raquin).

### Мельес Жорж

Родился в Париже 8/XII 1861 г., умер в Париже 21/I 1938 г. Директор театра Робера Гудена.

1896: (90 фильмов) «Партия в карты» (La partie de cartes), «Ужасная ночь» (Une

nuit terrible), «Похитительницы» (Escamotage d'une dame), «Художник-моменталист» (Dessinateur express), «Замок дьявола» (Le manoir du diable).

1897: (58 фильмов): «Плывущий Паулус» (Paulus chantant), «Последние патроны» (Les dernières cartouches), «Валент Турнаво» (La prise de Tournavos), «Морской бой в Греции» (Combat naval en Grèce), «Ванна парижанки» (La bain de la parisienne), «Фауст и Маргарита» (Faust et Marguerite).

1898: «Дьявольская магия» (Magie diabolique), «Броненосец «Мэн»» (Le cuirassé «Maine»), «Пигмалион и Галатея» (Pygmalion et Galatée), «Приключения Вильгельма Телля» (Aventures de Guillaume Tell), «Мечта астронома» (Le rêve de l'astronome), «Проклятая пещера» (La caverne maudite), «Человек со складными головами» (L'homme de têtes à claques).

1899: «Клеопатра» (Cléopâtre), «Туалет новобрачной» (Le coucher de la mariée), «Дьявол в монастыре» (Le diable au couvent), «Христос, идущий по воде» (Le Christ marchant sur les eaux), «Дело Дрейфуса» (L'affaire Dreyfus), «Золушка» — первая феерия (Cendrillon).

1900: «Жанна д'Арк» (Jeanne d'Arc), «Рождественский сон» (Rêve de Noël), «Волшебная книга» (Le livre magique).

1901: «Красная шапочка» (Le petit chaperon rouge), «Синий Ворона» (Barbe-Bleue), «Бежавшие из Шарантона» (Echappés de Charenton), «Человек с резной головой» (L'homme à la tête de sautoche), «Чудо Мадонны» (Le miracle de la Madone).

1902: «Путешествие на луну» (Le voyage dans la lune), «Робинзон Крузо» (Robinson Crusée), «Путешествия Гулливера» (Voyages de Gulliver).

1903: «Адский кекюк» (Le saute-walk infernal), «Меломан» (Le mélomane), «Царство фей» (Le royaume des fées), «Фауст в аду» (Faust aux enfers).

1904: «Фауст» (Faust), «Севильский цирюльник» (Le barbier de Séville), «Путешествие через невозможное» (Le voyage à travers l'impossible).

1905: «Рождественский ангел» (L'ange de Noël), «Дворец тысячи и одной ночи» (Le palais des mille et une nuits), «Лондонская башня» (La tour de Londres), «Путешествие на автомобиле из Парижа в Монте-Карло за два часа» (Le voyage automobile Paris — Monte-Carlo en deux heures), «Рип Ван Уинкль» (Rip Van Winkle).

1906: «Жак-трубочист» (Jack le ramoneur), «Поджигатели» (Les incendiaires), «Четыреста проделок дьявола» (Les 400 farces du diable), «Фея Карабосс, или Рокочной княжна» (La fée Carabosse ou le roignard fatal).

1907: «200 000 лье под водой» (200 000 lieues sous les mers), «Туннель под Ла-Маншем» (Le tunnel sous La Manche).

1908: «Столкновение» (L'éclipse), «Гамлет» (Hamlet), «Шекспир пишет «Юлий Цезарь»» (Shakespeare écrivant «Jules César»), «История цивилизации» (La civilisation à travers les âges), «Гений огня» (Le génie du feu), «Пророчица из Фли» (La prophétesse de Thèbes), «Одежда не делает монаха» (L'habit ne fait pas le moine), «Лилли» (Lilli), «Тартарен из Тараскона» (Tartarin de Tarascon), «Рейд Париж — Нью-Йорк на автомобиле» (Le raid Paris — New York en automobile), «Восхождение на Розьер» (L'ascension de la Rosière), «Сказка бабушки и son ребенка» (Conte de la grand'mère et rêve de l'enfant), «Почардиана» (Pochardiana), «Гений колоколов» (Le génie des cloches), «Фея Либеллюль» (La fée Libellule), «Живая кукла» (La poupée vivante).

1909--1910: «Фантастическая гидротерапия» (Hydrothérapie fantastique), «Фантастические иллюзии» (Les illusions fantastiques), «Если бы я был королем» (Si j'étais roi).

1911: «Галлюцинации барона Мюнхаузена» (Les hallucinations du baron de Munchausen).

1912: «На завоевание полюса» (A la conquête du Pôle), «Золушка» (Cendrillon).

1913: «Рыцарь снегов» (Le chevalier des neiges), «Путешествие семьи Бурришон» (Voyage de la famille Bourrichon).

### Мурнау Фридрих Вильгельм

Псевдоним Ф. В. Плюмпе. Родился 28/XII 1889 г. в Мурнау (Вестфалия), умер в США в результате несчастного случая 11/III 1931 г. Изучал историю искусств, затем во время войны был военным летчиком.

- 1919: «Мальчик в синем» (Der Knabe im blau), «Сатана» (Satanas).  
 1920: «Горбун и танцовщица» (Der Bucklige und die Tänzerin), «Двуликий Янус» (Januskopf), «Путь в ночь» (Gang in die Nacht).  
 1921: «Замок Фогельод» (Schloss Vogelöd), «Марияца, которую называли мадонной контрабандистов» (Madrizza genannt die Schmugglermadonna).  
 1922: «Носферату» (Nosferatu), «Призрака» (Phantom), «Пылающее поле» (Der brennende Acker).  
 1923: «Финансы великого герцога» (Die Finanzen des Grossherzogs), «Изгнание» (Die Austreibung).  
 1924: «Последний человек» (Der letzte Mann).  
 1925: «Господин Тартюф» (Herr Tartuff).  
 1926: «Фауст» (Faust).  
 1927: (США) «Восход солнца» (Sunrise).  
 1928: (США) «Четыре дьявола» (Four devils).  
 1929: (США) «Городская девучка» (City girl).  
 1929—1931: (США) «Табу» (Tabu).

### Отан-Лара Клод

Родился в Люзарте (департамент Сены и Уазы) 5/VIII 1903 г. Ученик школы декоративных искусств. Работал декоратором у Л'Эрбье (1919—1922). Ассистент Рене Клера.

- 1923: «Происшествия» (Faits-divers) — авангардистский фильм, вышедший на экраны четыре года спустя.  
 1927: «Раскладка костра» (Construire un feu).  
 1933: «Сибилетта» (Ciboulette).  
 1942: «Брак Шиффон» (Le mariage de Chiffon), «Любовные письма» (Lettres d'amour).  
 1943: «Дус» (Douce).  
 1945: «Сильви и привидения» (Sylvie et le fantôme).  
 1947: «Дьявол в теле» (Le diable au corps).  
 1949: «Позаботься об Амелии» (Occupe-toi d'Amélie).  
 1951: «Красная гостиница» (L'auberge rouge).  
 1953: «Хлеб на корню» (Le blé en herbe).  
 1954: «Красное и черное» (Le rouge et le noir).

### Пабет Георг-Вильгельм

- Родился в Веве в 1896 г. Режиссер Нового венского театра, затем автор сценария для Карла Фрейлиха [«Луиза Миллер» (Luise Mellerin), 1922]. С 1923 г. — режиссер.  
 1923: «Сокровище» (Der Schatz).  
 1925: «Безрадостный переулок» (Die freudlose Gasse).  
 1926: «Тайны одной души» (Die Geheimnisse einer Seele).  
 1927: «Любовь Жанны Ней» (Die Liebe der Jeanne Ney).  
 1928: «Ложные пути» (Abwege).  
 1929: «Дневник надсней» (Tagebuch einer Verlorenen), «Лыбка Пандоры» (Büchse der Pandora), «Белый ад Пиз-Палю» (Die weiße Hölle von Pitz Palü).  
 1930: «Западный фронт 1918 года» (Westfront 1918), «Скандал вокруг Евы» (Skandal um Eva).  
 1931: «Трехгрошовая опера» (Dreigroschenoper) — два варианта (немецкий и французский), «Солидарность» (Kameradschaft).  
 1932: «Атлантида» (L'Atlantide) и «Владычица Атлантиды» (Herrin der Atlantis) — два варианта (немецкий и французский), «Дон-Кихот» (Don Quichotte) — два варианта (французский и английский).  
 1935: (Франция) «Сверху донизу» (De haut en bas).  
 1937: (Франция) «Мадемуазель Доктор» (Mademoiselle Docteur).

- 1939: (Франция) «Драма в Шанхае» (Le drame de Shanghai), «Девушки в несчастье» (Jeunes filles en détresse).  
 1941: (Германия) «Комедианты» (Komödianten).  
 1943: (Германия) «Парацельс» (Paracelsus).  
 1948: (Австрия) «Процесс» (Der Prozess).  
 1950: (Италия) «Дом молчания» (La casa di silenzio).

### Паньоль Марсель

- Родился в Марселе в 1889 г. Член Французской академии. Драматург («Топаз», «Марнуго», «Фанни») и кинорежиссер.  
 1933: «Цезарь» (César).  
 1934: «Жюфруа» (Jofroy), «Мерлюсс» (Merlusso), «Анжела» (Angèle).  
 1937: «Возвращение» (Retour).  
 1939: «Жена булочника» (La femme du boulanger).  
 1941: «Дочь мусорщика» (La fille du puisatier).  
 1946: «Наис» (Naïs).  
 1948: «Прекрасная мельничиха» (La belle meunière).  
 1952: «Манон де Сурс» (La Manon des Sources).  
 1954: «Письма с моей мельницы» (Lettres de mon moulin).

### Пастрове Джованни

- Родился в Италии, где жил до 1953 г. Начинает свою работу в кино как техник-продюсер, затем становится режиссером в «Итала». С 1909—1910 гг. выпускает много фильмов всех жанров.  
 1912: [совместно с Романо Борьетто] «Падение Троя» (La caduta di Troia).  
 1913: [под псевдонимом Пьеро Фоско] «Кабирья» (Sabiria).  
 1914: «Королевский тигр» (Tigre reale).  
 1915: «Огонь» (Fiamma).  
 1919: «Гедда Габлер» (Hedda Gabler).

### Пенлеве Жан

- Родился в Париже 20/XI 1902 г. Сын математика и политического деятеля Поля Пенлеве. Медик по образованию. Видный постановщик научно-популярных фильмов. В 1930 г. основал Институт научного кино.  
 1928: «Сирень» (La pieuvre).  
 1929: «Медвежата» (Les oursins), «Дафния» (Daphnie), «Яйцо колюшки» (L'œuf d'epinoche), «Крэйб» (Le hyas), «Сыворотка доктора Нормэ» (La sérum de dr. Normet), «Оживление собаки» (Reviviscence d'un chien).  
 1930: «Рак-отшельник» (Le bernard-l'ermite), «Крэйбы и креветки» (Crabes et crevettes), «Боклопавоупно и многоколенчатые» (Caprelles et pantopodes).  
 1931: «Разрывы связок» (Ruptures de fibres), «Движения интрапротоплазматического слоя Elodea Canadensis» (Mouvements intraprotoplasmiques de l'Elodea Canadensis).  
 1932: «Электрофорез азотнокислого серебра» (Electrophorèse du nitrate d'argent).  
 1934: «Морской комар» (L'hippocampe).  
 1935: «Личинка комара» (Cotélivre).  
 1936: «Микроскопия на борту рыболовного судна» (Microscopie à bord d'un bateau de pêche), «Культура тканей» (Culture des tissus), «Синий борода» (Barbe-Bleue), «Путешествие в небо» (Voyage dans le ciel), «4-е измерение» (La 4-ème dimension), «Математические кадры борьбы за жизнь» (Images mathématiques de la lutte pour la vie).  
 1939: «Французские решения» (Solutions françaises).  
 1945: «Вашир» (Vampire).  
 1947: «Пресловутый убийца» (Assassin d'eau douce), «Наша планета Земля» (Notre planète la Terre), «Научная жизнь Пастера» (La vie scientifique de Pasteur).

## Пик Лулу

- Родился 2/1 1888 г. в Румынии, умер в 1931 г. в Берлине. Актер, затем режиссер.
- 1920: «Дурак» (Dummkopf).
  - 1921: «Осколки» (Scherben), «Ужасные ночи» (Grausige Nächte).
  - 1923: «Ночь под Новым годом» (Sylvester).
  - 1925: «Дом лжи» (Haus der Lüge).
  - 1925: «Блиндированный склеп» (Panzergräbelle).
  - 1928: «Авглия» «Ночь в Лондоне» (A night at London).
  - 1929: «Наполеон на острове св. Елены» (Napoleon auf Sainte-Hélène).

## Пол Уильям

Родился и умер в Англии (1869—1943). Оптик, конструктор киноаппарата, затем продюсер фильмов.

- 1896: «Волнующееся море у Дувра» (Rough sea at Dover), «Берег в Брайтоне» (Brighton beach), «Дерби в Персиммоне» (The Persimmon derby).
- 1897: «Ты грязный мальчишка» (You dirty boy), «Волшебник Маскелли» (Maskelyne conjurer), «Ухаживанье солдата» (Soldier's courtship).
- 1898: «Дезертир» (The deserter), «Иди сюда, старый...» (Come along old), «Наша новая горничная» (Our new maid).
- 1899: «Спасенный из огня» (Plucked from the burning), «Художник и цветочница» (The artist and the flower girl), «Судьба игрока» (The gambler's fate).
- 1900—1902: «Ужасы пьянства» (The horrors of drink), «Волшебный меч» (The magic sword), «Молись за нас» (Ora pro nobis), «Сирота и колдун» (The waif and the wizard), «Армейская жизнь» (Army life), «Сбежавшая машина» (One runaway motorcar).
- 1903: «Охота на кроликов» (Rabbit hunting), «Опасное путешествие в Арктику» (The adventurous voyage of the Arctic).
- 1904: «Все за любовь гейши» (All for love of a Geisha), «Мы сами покупаем себе Шерри» (Buy our own Sherrys).
- 1905: «Бродяга и машинистка» (The tramp and the typer writer), «Дорога к анархии» (Goaded to anarchy), «Моторист» (The motorist), «Влюбленный и сумасшедший» (The lover and madman), «Презы курильщика опнума» (The visions of an opium smoker), «Мечта танцовщицы» (The dancer's dream).
- 1906: «Дилемма Курата» (A Curate's dilemma).
- 1907: «Бесчеловечный отец» (An inhuman father).

## Портер Эдвин

Родился и умер в США [187(?) — 194 (?)]. Оператор в кинемеханике с 1896 г. С 1900 г. работал у Эдисона, с 1903 г. — режиссер. В 1911 г. оставил Эдисона, чтобы руководить производственной фирмой «Рекс».

- 1903: «Жизнь американского пожарного» (The life of an american fireman), «Хижина дяди Тома» (Uncle Tom's cabin), «Большое ограбление поезда» (Great train robbery).
- 1904: «Смелое ограбление банка» (The bold bank robbery).
- 1905: «Бывший каторжник» (The exconvict), «Клептоманка» (The kleptomaniac), «Дочь мельника» (The Miller's daughter).
- 1906: «Сон поклонника Раробиты» (Dream of a rarebit fiend), «Рождественская ночь» (The night before Christmas), «Семь веков» (The seven ages), «Повесть о море» (A tale of the sea).
- 1907: «Выселение» (The eviction), «Нужда в золоте» (The need for gold), «Речная трагедия» (A river tragedy), «Отчаянная схватка» (A desperate encounter), «Спасенный из орлиного гнезда» (Rescued from an eagle's nest).
- 1908: «Ростовщик» (The money lender), «Судьба скряги» (Miser's fate).
- 1909: «К малку» (To the light house), «Война игрушек» (The battle of toys), «Прокляты судьбы» (Impz of fate), «Алиса в стране чудес» (Alice in wonderland).

- 1913: «Граф Монте-Кристо» (The count of Monte Cristo), «Плешки Зенды» (The prisoner of Zenda).  
 1914—1915: «Тессы из страны бурь» (Tees of the storm country), «Диктатор» (The dictator), «Проданный» (Sold).  
 1915: [совместно с Хьюгом Фордом] «Вечный город» (The eternal city).

### Поуэлл Майкл

Родился 30/IX 1905 г. в Кентербери (Англия). Дебютпровал в 1925 г. в Ниццо у Рекаса Ингреса, с 1941 г. все фильмы ставил совместно с Прессбургером.

- 1937: «Край мира» (The edge of the world).  
 1939: «Багдадский вор» (The thief of Bagdad), «У льва есть крылья» (Lion has Wings).  
 1941: «49-я параллель» (49th parallel).  
 1942: «Один из наших самолетов не вернулся» (One of our aircrafts is missing).  
 1943: «Жизнь и смерть полковника Блимпа» (Life and death of colouel Blimp), «Кентерберийские рассказы» (A Canterbury tales).  
 1945: «Я знаю, куда я иду» (I know where i am going).  
 1946: «Дело жизни и смерти» (A matter of life and death).  
 1947: «Черный нарцисс» (Black narcissus).  
 1948: «Красные башмачки» (Red shoes).  
 1949: «Ушедший на землю» (Gone to earth).  
 1951: «Сказки Гофмана» (Tales of Hoffmann).

### Пудовкин Всеволод

Родился в 1893 г., умер в 1953 г. в Риге. Был мобилизован в 1915 г.; в 1916 г. попал в плен к немцам, откуда бежал. Инженер-химик, музыкант, актер-любитель. В 1920 г. принимал участие в постановке фильма Гардина о голоде на Волге. В 1922 г. присоединился к «Экспериментальной лаборатории» Кулашова, где работал в качестве сценариста и актера.

- 1925: «Механика головного мозга».  
 1926: «Мать».  
 1927: «Конец Санкт-Петербурга».  
 1928: «Потомок Чингисхана».  
 1932: «Простой случай».  
 1933: «Дезертир».  
 1938: «Победа».  
 1939: «Мявни и Пожарский».  
 1941: «Суворов».  
 1945: «Адмирал Нахимов».  
 1950: «Жуковский».  
 1953: «Возращение Насилия Бортникова».

### Рейно Эмиль

Родился в 1844 г. в Монтрёе, умер в 1918 г. в госпитале для инвалидов в Пари, на Сене. Изобрел в 1877 г. проксинескоп, затем в 1896 г. создал оптический театр, показываемый им в музее Гревен.

- 1892: «Хорошая кружка пива» (Un bon bock), «Клоун и его собаки» (Clown et ses chiens), «Бедный Пьеро» (Pauvre Pierrrot).  
 1895: «Вокруг камины» (Autour d'une cabino), «Мечты у камин» (Rêve au coin du feu).  
 1896: «Вильгельм Телль» (Guillaume Tell).  
 1897: «Первал сигара» (Le premier cigare).

## Ренуар Жан

Родился 15/IX 1804 г. Сын известного французского художника Огюста Ренуара. Керамист, затем режиссер. С 1941 г. работает в Голливуде.

- 1925: «Дочь воды» (La fille de l'eau).  
1926: «Нана» (Nana).  
1928: «Девочка со спичками» (La petite marchande d'allumettes).  
1929: «Лодырь» (Tiro-au-flanc), «Турнир» (Le tournoi), «Колония» (Le bled).  
1931: «Ребенку дают слабительное» (On purge bébé), «Сука» (La chienne).  
1932: «Ночь на перекрестке» (La nuit au carrefour), «Будю, спасенный из воды» (Boudin sauvé des eaux).  
1933: «Мадам Бовари» (Madame Bovary).  
1935: «Тони» (Toni), «Преступление господина Ланжа» (Le crime de Mr. Lange).  
1936: «Жизнь принадлежит нам» (La vie est à nous), «На дне» (Les bas-fonds).  
«Загородная прогулка» (Une partie de campagne).  
1937: «Великая иллюзия» (La grande illusion).  
1938: «Марсельеза» (La marseillaise), «Человек-зверь» (La bête humaine).  
1939: «Правила игры» (La règle du jeu).  
1941: (США) «Болото» (Swamp water).  
1943: «Эта земля моя» (This land is mine).  
1945: «Человек с юга» (The southerner).  
1946: «Дневник горничной» (The diary of a chambermaid).  
1947: «Женщина на берегу» (The woman on the beach).  
1951: (Индия) «Река» (The river).  
1952: (Италия) «Золотая повозка» (Carozza d'oro).  
1955: «Французский капкан» (French gadsan).

## Рид Карол

Родился в Лондоне 30/XII 1906 г. Актер, затем режиссер.

- 1936: «Мичман Иаз» (Midshipman Easy), «Лабуриум Гров» (Laburnum Grove).  
«Речь дьявола» (Talk of the devil).  
1937: «Кто ваша возлюбленная?» (Who's your lady friend?), «Выходной день в банке» (Bank holiday), «Нет стоянки» (No parking).  
1938: «Грошовый рай» (Penny paradise).  
1939: «Звезды смотрят вниз» (The stars look down), «Ночной поезд» (The night train).  
1940: «Киппс» (Kipps).  
1941: «Молодой мистер Питт» (The young Mr. Pitt).  
1944: «Путь вперед» (The way ahead).  
1946: [совместно с Гарлоном Канином] «Подлинная слава» (The true glory).  
1947: «Вышедший из игры» (Odd man out).  
1948: «Павший идол» (The fallen idol).  
1949: «Третий человек» (The third man).  
1951: «Изгнанник островов» (An outcast of the islands).  
1953: «Человек без места» (A man between).

## Рихтер Ганс

Родился в Германии в 189(?) г. Художник, примыкал к дадаистскому движению.

- 1921: «Ритм 21» (Rythmus 21).  
1923: «Ритм 23» (Rythmus 23).  
1925: «Ритм 25» (Rythmus 25).  
1926: «Киностудия» (Film studio).  
1927: «Инфляция» (Inflation), «Утреннее привидение» (Vormittagsspuk).  
1928: «Гомочная симфония» (Reppsymphonie).  
1929: «Все вертится, все движется» (Alles dreht sich, alles bewegt sich).  
1931—1933: «Металл» — документальный фильм, святой в СССР (не закончен).  
1946: (США) «Сны, которые можно купить за деньги» (Dreams that money can buy).

## Росселлини Роберто

Родился в Италии в 1906 г. Сценарист, впоследствии режиссер.

1942: «Белый корабль» (Nave bianca).

1943: «Пилот возвращается» (Un pilota ritorna), «Человек с крестом» (L'uomo della croce).

1945: «Рим, открытый город» (Roma città aperta).

1946: «Пацал» (Pausa).

1947: «Германия в нулевом году» (Germania anno zero).

1948: «Любовь» (Amore).

1949—1954: «Машина для определения преступника» (La macchina ammazzacrimini).

1950: «Франциск, шут божий» (Francesco guillare di dio), «Стромболи» (Stromboli).

1952: «Европа 51» (Europa 51).

## Руттман Вальтер

Родился в 1888 г. в Германии. Убит на русском фронте в 1942 г. Художник.

1922—1925: «Орус I, II, III, IV» (Orus I, II, III, IV).

1924: эпизод «Сон о соколе» в «Нибелунгах» (Nibelungen) Фрида Ланга

1927: «Берлин, симфония большого города» (Berlin, Symphonie der Grossstadt).

1927: [совместно с Пискатором] «Годы, мы живем» (Hoppla, wir leben); фильм показан во время постановки пьесы Э. Таллера.

1929: «Мелодия мира» (Melodie der Welt).

1930: «Уик-энд» (Week-end) — фонофильм (без изображения).

1931: (Францил) [совместно с Абедем Гансом] «Конец мира» (La fin du monde), «Ночь» (In der Nacht).

1933: «Сталь» (Acciaio).

1934: «Металл неба» (Metall des Himmels).

1935—1940: документальные фильмы.

1936—1937: [совместно с Лени Рифеншталь] «Олимпия» (Olympia).

1940: «Немецкая броня» (Deutsches Panzer).

## Сеннетт Мак

Псевдоним Майкла Сивотта. Родился в Даввилле (провинция Квебек, Канада) в 1884 г. В 1909 г. вступил в группу Гриффита. В 1912 г. основал фирму «Кистонга фильм». Первый фильм — «Козн в Кони-Айленд» (Cohen a Coney Island). С 1912 по 1932 г. руководил постановкой многих сотен комических фильмов.

## Смят Джордж Альберт

Родился в 1864 г. в Англии. Работал фотографом в Брайтоне.

1897—1899: «Корсиканские братья» (Corsican brothers), «Золушка» (Cinderella).

«Фауст» (Faust), «Фотография призрака» (Photographing a ghost), «Дед-морья» (Santa Claus), «Гипнотизер» (The mesmerist), «Алладин» (Alladin), «Комические лица» (Comic faces).

1900: «Позволь мне снова помечтать» (Let me dream again), «Бабушкина лупа» (Grand ma's reading glass), «Что видно в телескоп» (As seen through a telescope), «Дом, который построил Джек» (The house that Jack built).

1901: «Маленький доктор» (The little doctor), «Два друга в мозаик-холле» (Two old boys at the music-hall).

1902: «Мышь в художественной школе» (The mouse in the art school), «Этот пропавший зуб» (A least that awful tooth).

1903: «Незгоды Мэри Джейн» (Mary Jane's mishap), «Сон Дороти» (Dorothy's dream).

1904: «Отрасль свободной торговли» (The free trade branch).

1905: «Маленький свидетель» (The little witness).

## Турнер Морис

- Родился 2/II 1878 г. Актер «Одеона». С 1914 г. в США. С 1927 г. во Франции.
- 1912—1913: «Рулетабилль» (Rouletabille), «Последнее прощание» (Le dernier pardon), «Сестренка» (Sœurette).
- 1915: (США) «Мать» (Mother), «Факир на час» (The man of the hour).
- 1917: «Хлыст» (The whip), «Гордость клана» (The pride of the clan), «Бедная маленькая богачка» (A poor little rich girl).
- 1918: «Синяя птица» (Blue bird), «Спортивная жизнь» (Sporting life).
- 1919: «Прюделла» (Prunella), «Женщины» (Women).
- 1920: «Остров сокровищ» (Treasure island), «Последний из могикан» (The last of the Mohicans), «Так называемый Джимми Валентайн» (Alias Jimmy Valentine), «Белый круг» (The white circle).
- 1922: «Приманка» (The bait).
- 1923: «Остров погибших кораблей» (The island of lost ships).
- 1925: «Алома южных морей» (Aloma of the south seas).
- 1927: (Франция) «Экипаж» (L'équipage).
- 1930: «Именем закона» (Au nom de la loi).
- 1931: «Радости эскадрона» (Les gaietés de l'escadron).
- 1933: «Две сиротки» (Les deux orphelines).
- 1938: «Самсон» (Samson).
- 1939: «Вольпоне» (Volpone).
- 1943: «Рука дьявола» (La main du diable).
- 1948: «Тупик двух ангелов» (Impasse des deux anges).

## Уайлер Уильям

Родился 1/VII 1902 г. в Мюльхаузене. Приехал в Голливуд в 1920 г.

- 1927: «Ленивая молния» (Lazy lightning), «Тяжелые кулаки» (Hard fists), «Всадник грома» (Thunder rider), «Пыль пустыни» (Desert dust), «Пограничный кавалер» (Border cavalier).
- 1929: «Одинокая западня» (The lone trap), «Приди сюда» (Come across).
- 1930: «Буря» (The storm), «Герои ада» (Hell's heroes).
- 1931: «Разделенный дом» (A house divided), «Том Браун из Калвера» (Tom Brown of Culver).
- 1933: «Адвокат» (Counsellor at law).
- 1934: «Очарование» (Glamour).
- 1935: «Добрая фея» (The good fairy), «Веселый обман» (The gay deception).
- 1936: «Эти трое» (These three), [совместно с Говардом Хоуксом] «Придите и получите это» (Come and get it), «Додсворт» (Dodsworth).
- 1937: «Тупик» (Dead end).
- 1938: «Иезавель» (Jezebel).
- 1939: «Грозовой перевал» (Wuthering Heights).
- 1940: «Человек с Запада» (The Westerner), «Письмо» (The letter).
- 1941: «Лисички» (The little foxes).
- 1942: «Миссис Миннивер» (Mrs. Minniver).
- 1942—1945: документальные фильмы для армии — «Мемфис-красавица» (Memphis belle), «Слава для меня» (Glory for me) и др.
- 1946: «Лучшие годы нашей жизни» (The best years of our life).
- 1949: «Наследница» (The heiress), «Детективная история» (Detective story).
- 1952: «Керри» (Carrie).
- 1953: «Отдых в Риме» (Roman holidays).

## Уильямсон Джемс

Родился и умер в Англии (1855—1933). Работал фотографом в Брайтоне.

- 1897: «Шаловливые мальчишки» (The naughty boys), «Переворты в ложке» (Upsetting the spoons).

- 1899: серия фильмов о жизни в провинции (Country life series), «Парусные гонимы в Ховли» (Regates at Henley).  
 1900: «Нападение на миссию в Китае» (Attack on a China mission), «Большая глотка» (A big swallow).  
 1901: «Возвращение солдата» (The soldier's return), «Остановит пограб!» (Stop the thief).  
 1902: «Пожар!» (Fire!), «Маленькая продавщица спичек» (Little match seller).  
 1903: «Запасной до и после войны» (A reservist before and after the war).  
 1904: «Покайся!» (Remorse!).  
 1905: «Безбилетный пассажир» (The stowaway), «Настоящая морская змея» (The real sea serpent), «Месть бродяги» (The tramp revenge).

### Уэллес Орсон

- Родился 6/V 1915 г. в Кеносе (Висконсин). Актер с 1931 г., работает на радио с 1934 г. В 1938 г. создал радиооперу «Война миров» по роману Г. Уэллса.  
 1941: «Гражданин Кейн» (Citizen Kane).  
 1942: «Великолепные Амберсоны» (The magnificent Ambersons).  
 1946: «Незнакомец» (The stranger).  
 1947: «Леди из Шанхая» (The lady from Shanghai).  
 1948: «Макбет» (Macbeth).  
 1952: «Отелло» (Othello).  
 1955: «Мистер Аркадия» (Mr. Arkadine).

### Фанк Арнольд

- Закончил философский и геологический факультеты. Специалист по монтажу, съемкам снега и документальным фильмам; затем режиссер.  
 1920: «Чудо лыж» (Wunder der Schneeschuhs).  
 1921: «В борьбе с горой» (Im Kampf mit den Berg).  
 1923: «Охота на лисиц в Энгадине» (Fuchsjagd in Engadin).  
 1924: «Гора судьбы» (Berg des Schicksals).  
 1927: «Святая гора» (Der heilige Berg).  
 1929: [совместно с Хабстом] «Большой ад Пиз-Шалю» (Die weisse Hölle von Pitz Palü).  
 1933: «S. O. S. Айсберг» (S. O. S. Iceberg).  
 1934: «Большой прыжок» (Der grosse Sprung).  
 1937: «Япония» «Дочь самурая» (Die Tochter des Samurai).  
 1940: «Робинзон» (Ein Robinson).

### Фейад Луи

- Родился в Люневале (департамент Эро) в 1874 г., умер в Париже в 1925 г. Журналист в газете «La Круа», сценарист, затем около 1906 г. становится режиссером у Гомова.  
 1907: «Слишком хорошо подкованный почтальон» (Un facteur trop ferré), «Тик» (Le tic), «Банковский билет» (Le billet de banque), «Намагиченный человек» (L'homme aïmanté).  
 1910: «Христиан — львам» (Aux lions les chrétiens).  
 1911—1913: серия «Жизнь как она есть» (La vie telle qu'elle est), «Порча» (La tare), «Трест» (Le trust), «Добрые люди» (Les braves gens), «Судьба матерей» (Le destin des mères), «Мост над бездной» (Le pont sur l'abîme), «Человек-хитиник» (L'homme de proie), «Тайна каторжника» (Le secret d'un forçat), «Жизнь или смерть» (La vie ou la mort), сериал «Любе Абыри» (Bébés), сериал «Бу де Зав» (Bout de Zan).  
 1913—1914: «Фантомас» (Fantômas).  
 1915: «Вампиры» (Les vampires).  
 1916: «Жудекс» (Judex), «Новая миссия Жудекса» (Nouvelle mission de Judex).

1917—1925: многосерийные фильмы, в том числе «Баррабас» (Barrabas), «Пари-зетта» (Parisette), «Виндикта» (Vindicta), «Клеймо» (Le stigmat), «Две девочки» (Les deux gamines).

### Фейдер Жак

Псевдоним Жака Фредерикса. Родился в Брюсселе 21/VII 1888 г., умер в Швейцарии 25/V 1948 г. В 1912—1915 гг. актер, затем ассистент Гастона Равели. В 1915 г. дебютирует в качестве режиссера.

- 1917—1918: «Старухи из богадельни» (Les vieilles femmes de l'hospice), «Компанийский человек» (L'homme de compagnie).  
1919: «Орфографическая ошибка» (La faute d'orthographe).  
1921: «Атлантида» (L'Atlantide).  
1923: «Кранкебилья» (Crainquebille).  
1925: «Детские лица» (Visages d'enfants).  
1926: «Поррет» (L'Image), «Грибшо» (Gribicho), «Кармен» (Carmen).  
1928: «Тереза Ракин» (Thérèse Raquin).  
1929: «Новые господа» (Les nouveaux messieurs).  
1929—1933: (Голливуд) 6 фильмов, среди которых «Поцелуй» (The kiss), «Зеленый призрак» (Le spectre vert), «Анна Кристи» (Anna Christie), «Если бы император об этом знал» (Si l'empereur savait ça).  
1934: «Большая игра» (Le grand jeu).  
1935: «Пансион Мимоза» (Pension Mimosa).  
1936: «Героическая кermesse» (La kermesse héroïque).  
1937: (Англия) «Рыцарь без латы» (Knight without armor).  
1938: (Германия) «Люди путешествия» (Fahrendes Volk).  
1939: «Закон севера» (La loi du nord).  
1942: (Швейцария) «Женщина исчезает» (Une femme disparaît).

### Фейош Пал

Родился в Будапеште в 1897 г. Поразил фильм поставил в Венгрии.

- 1926: «Роза Эгера».  
1927: (США) «Последний момент» (The last moment).  
1928: «Одиночество» (Lonesome).  
1929: «Бродвей» (Broadway).  
1931: (Франция) «Фантомас» (Fantomas).  
1932: «Мария, венгерская легенда» (Marie, légende hongroise).  
1934: (Вена) «Люди в бурю» (Menschen im Sturm).  
1934: «Луч солнца» (Sonnenstrahl).  
1938: (Швеция) «Мужчина и женщина» (Man och kvinna).

### Флаерти Роберт

Родился в Айров Маунтинс (Мичиган) 16/II 1884 г., умер в США в 1951 г. Учился в шахтерской школе в Мичигане. Затем был исследователем американских арктических районов. Около 1913 г. начал снимать любительские фильмы.

- 1920—1922: «Напук с севера» (Nanook of the north).  
1923—1926: «Моя южная морей» (Moana of the south Seas).  
1925: «История гончара» (Story of a potter), «Двадцатичетырехдолларовый остров» (The twenty four dollar island).  
1928—1931: [совместно с Мурнау] «Табу» (Tabu).  
1932: (Англия) «Индустриальная Британия» (Industrial Britain).  
1932—1934: «Человек из Арана» (Man of Aran).  
1935—1937: [совместно с З. Корда] «Маленький поощщик слонов» (Elephant boy).  
1939—1942: (США) «Земля» (The land).  
1948: «Луизианская повесть» (Louisiana story).

## Форд Джон

Псевдоним Шопа О'Ферна. Родился в Кейп-Элизабет (штат Мэн) 1/11 1895 г. Ассистировал в Голливуде с 1914 г. В 1917 г. дебютировал как режиссер (12 фильмов) и стал специалистом по постановке вестернов (фильмов о Дальнем Западе) под именем Джека Форда. С 1923 г. — режиссер фильмов группы «А» (первоклассные фильмы).

- 1923: «Камео Кирби» (Cameo Kirby).
- 1924: «Железный конь» (The iron horse).
- 1928: «Четыре сына» (Four sons), «Парикмахер Наполеона» (Napoleon's barber).
- 1930: «Мужчины без женщины» (Men without women).
- 1931: «Эрроусмит» (Arrowsmith).
- 1934: «Потерянный патруль» (The lost patrol).
- 1935: «Весь город говорит» (The whole town's talking), «Осведомитель» (The informer).
- 1936: «Пленик острова акул» (The prisoner of shark island), «Мария Шотландская» (Mary of Scotland).
- 1937: «Плуг и звезды» (The plough and the stars).
- 1939: «Дипломант» (Stagecoach), «Молодой мистер Линкольн» (Young Mr. Lincoln).
- 1940: «Гроздь гнева» (Grapes of wrath), «Долгий путь домой» (Long voyage home).
- 1941: «Табачная дорога» (Tobacco road), «Как зелена была моя долина» (How green was my valley).
- 1947: «Моя дорогая Клементина» (My darling Clementine), «Беглец» (The fugitive).
- 1948: «Три крестных отца» (The three godfathers), «Форт Апаш» (Fort Apache).
- 1949: «На ней была желтая лента» (She wore a yellow ribbon).
- 1950: «Когда Вилли придет, маршируя, домой» (When Willies comes marching home), «Рио Гранде» (Rio Grande).
- 1951: «Это Корея» (It's Korea).
- 1952: «Спокойный человек» (The quiet man).
- 1953: «Могамбо» (Mogambo), «Яркий солнечный свет» (The sunshine bright).

## Форст Вилли

Родился в Вене в 1903 г. Актер, потом режиссер.

- 1933: «Песня моя, лети с любовью» (Leise fliehen meine Lieder).
- 1934: «Маскарад» (Maskerade).
- 1935: «Мазурка» (Mazurka).
- 1936: «Безделье» (Allotria), «Бургеатр» (Burgtheater).
- 1937: «Серенада» (Serenade).
- 1939: «Милый друг» (Bel ami), «Я Себастьян Отт» (Ich bin Sebastian Ott).
- 1940: «Оперетта» (Operette).

## Хедквист Иван

Родился и умер в Швеции (1886—1935). Актер, затем режиссер.

- 1919: «Штенен» (Dunungen).
- 1922: «Путешествие в Кевлаар» (Vallfarten till Kevlaar).
- 1925: «Жизнь крестьянина» (Landmansliv).

## Личкок Альфред

Родился в Англии 13/VIII 1899 г. Работал в рекламном агентстве, затем стал сценаристом. В 1940 г. переехал в США.

- 1925: (Германия) «Сад удовольствия» (Garden der Leidenschaft).
- 1928: (Германия) «Горный орел» (Der Bergadler), (Англия) «Жилец» (The lodger).
- 1927: «Вниз с холма» (Down hill), «Легкая добродетель» (Easy virtue).
- 1928: «Жена фермера» (The farmer's wife).

- 1020: «Пантаж» (Blackmail), «Юнона и павлин» (Juno and the peacock).  
 1931: «Убийство» (Murder), «Борьба за жизнь, а за смерть» (The skin game).  
 1933: «Вальсы из Вены» (Waltzes from Vienna).  
 1934: «Человек, который знал слишком много» (The man who know too much).  
 1935: «39 шагов» (39 steps).  
 1936: «Диверсия» (Sabotage).  
 1937: «Молода и невинна» (Young and innocent).  
 1938: «Леди исчезает» (Lady vanishes).  
 1939: «Таверна «Ямайка» (Jamaica Inn).  
 1940: «Ребекка» (Rebecca).  
 1942: «Диверсант» (Saboteur).  
 1943: «Тень сомнения» (Shadow of a doubt).  
 1944: «Спасательная лодка» (Lifeboat).  
 1945: «Завороженна» (Spellbound).  
 1946: «Пользующаяся дурной славой» (Notorious).  
 1948: «Веревка» (Rope).  
 1950: «Волнение перед выходом на сцену» (Stage fright).  
 1951: «Незнакомцы в поезде» (Strangers on a train).  
 1953: «Я исповедуюсь» (I confess).  
 1954: «В случае убийства набирайте М» (Dial M for murder).

### Хольгер-Мадсен

Родился в Дании 11/IV 1878 г. Актер, затем режиссер.

- 1913: «Под зубными пылью» (Under sauklingens taender), «Любовная игра» (Elskovsleg), «Миллионер» (Millionaerdrengen).  
 1914: «Сон курляпинки опиума» (Opiumdrommen), «Роб Сливберг» (Rob Slyberg), «Скрыты» (Spiritisten), «Воскресенье» (En opstandelse), «Евангелист» (Evangelismanden), «Война и любовь» (Krig og kaerlighed).  
 1916: «Вечный мир» (Pax aeterna).  
 1918: «Небесный корабль» (Himmelskibet).  
 1934: «Копенгаген — Калундборг» (Copenhavn — Kalundborg).

### Хоукс Говард

Родился в Гомеде (Индiana) 30/V 1896 г. Летчик-истребитель во время войны 1914 г., затем сценарист.

- 1927: «Девушка в каждом порту» (A girl in every port).  
 1930: «Патруль на заре» (Dawn patrol).  
 1931: «Уголовный кодекс» (The criminal code).  
 1932: «Толпа ревет» (The crowd roars), «Лицо со шрамом» (Scarface).  
 1933: «Сегодня мы живем» (Today we live).  
 1934: «XX век» (XXth century).  
 1936: «Барбария Кост» (Barbary Coast), [совместно с У. Уайлером] «Придите и получите это» (Come and get it).  
 1938: «Невозможный ребенок» (Bringing up baby).  
 1939: «Только у ангелов есть крылья» (Only angels have wings).  
 1941: «Сержант Йорк» (Sergeant York).  
 1943: «Военно-воздушный флот» (Air force), «Корвет К-225» (Corvette K 225).  
 1946: «Долгий сон» (Big sleep).  
 1948: «Песня родилась» (A song is born).  
 1949: «Я был военной невестой мужского пола» (I was a male war bride).  
 1950: «Вещь» (The thing).  
 1952: «Большое небо» (The big sky), «Пустое дело» (Monkey business).  
 1953: «Джентльмены предпочитают блондинок» (Gentlemen prefer blondes).

## Чаплин Чарльз Спенсер

Родился в Лондоне 16/IV 1889 г. Актер театра пантомимы Карпо. В конце 1913 г. подписал контракт с фирмой «Кистоун».

1914: 35 фильмов для фирмы «Кистоун», в числе которых — «Зарабатывая на жизнь» (Making a living), «Детские автогонки в Венисе» (Kid's auto races at Venice), «Его любимое времяпрепровождение» (His favorite pastime), «Мейбл за рулем» (Mabel at the wheel), «Застыгнутый в кабаре» (Caught in a cabaret), «Нокаут» (Knockout), «Транжиры» (The rounders), «Тесто и динамит» (Dough and dynamite), «Прерванный роман Тилли» (Tillie's punctured romance).

1915: 12 фильмов для фирмы «Эссей», среди которых — «Его новая работа» (His new job), «Вечер развлечений» (A night out), «В парке» (At the park), «Бродяга» (The tramp), «Работа» (Work), «Банк» (The bank), «Зашанхаевный» (Shanghaied), «Вечер в мюзик-холле» (A night at the show), «Кармен» (Carmen), «Полиция» (Police).

1916: «Контролер универмага» (The floorwalker), «Пожарный» (The fireman), «В час почты» (One A. M.), «Граф» (The count), «Судная лавка» (The pawnshop), «За кулисами экрана» (Behind the screen), «Скейтинг-ринг» (The ring), «Спокойная улица» (Easy street), «Лечение» (The cure), «Иммигрант» (The immigrant), «Искатель приключений» (The adventurer).

1918: «Собачья жизнь» (A dog's life), «На плечах» (Shoulder arms!).

1919: «Солнечная сторона» (Sunbyside), «Удовольствия дня» (A day's pleasure).

1921: «Мальш» (The kid), «Праздник класса» (The idle class).

1922: «День получения» (Pay day).

1923: «Пилигрим» (The pilgrim), «Парижанка» (The woman of Paris).

1925: «Золотая лихорадка» (The gold rush).

1928: «Цирк» (The circus).

1931: «Огни большого города» (City lights).

1936: «Новые времена» (Modern times).

1940: «Великий диктатор» (The great dictator).

1947: «Мсье Верду» (Monsieur Verdoux).

1952: «Огни рампы» (Limelight).

1957: (Англия) «Король в Нью-Йорке» (King at New York).

## Чаурели Михаил

Родился в 1894 г. в Тбилиси. Монтажер, актер, скульптор. Ассистент Перествапи.

1928: [совместно с Даиганом] «Первый корнет Стрешнев».

1929: «Саба».

1931: «Хабарда».

1934: «Последний маскарад».

1937: «Арсен».

1938: «Великое зарево».

1942—1943: «Георгий Саакадзе».

1946: «Клитва».

1949: «Падение Берлина».

1952: «Незбываемый 1919».

## Шедсак Эрнест и Купер Мерриэн

Шедсак родился 8/VI 1893 г. в округе Блафф (штат Айова). По окончании войны, во время которой он был фронтовым оператором в американской армии, объединился с Мерриэном Купером для съемки в Иране документального фильма о перегоне скота на горные пастбища. В 1933 г. Мерриэн Купер, ставший продюсером фирмы «RKO-Радно», покидает своего коллегу, и Шедсак режиссирует уже один.

1925: «Трава» (Grass).

1927: «Чанг» (Chang).

1929: [совместно с П. Мендесом] «Четыре пера» (The four feather).

1931: «Рэнго» (Rango).

- 1933: «Самая опасная игра» (The most dangerous game), «Сын Конга» (The son of Kong), «Слепое приключение» (Blind adventure).  
 1934: «Давно потерянный отец» (Long lost father).  
 1935: «Последние дни Помпеи» (Last days of Pompeii).  
 1937: «Беспорядки в Марокко» (Trouble in Morocco).  
 1940: «Доктор Циклопс» (Dr. Cyclops).  
 1950: «Могучий Джо» (Mighty Joe).

### Шестром Виктор

- Родился 21/IX 1879 г. в Вермланде (Швеция). Актер, режиссер, директор театра, стал кинорежиссером с 1910 г. в фирме «Свенска». С 1923 по 1930 г. в Голливуде.  
 1913: «Ингеборг Холм» (Ingeborg Holm), «Мечта» (Miraklet).  
 1914: «Не судите!» (Dømmer ikke!), «Дочь снегов» (Sneens datter), «Шоферы» (Chaufføren), «Стачка» (Strejken).  
 1915: «Сребреники Иуды» (Judas penge).  
 1916: «Тереза» (Thérèse).  
 1917: «Поделуха смерти» (Døds kissen), «Терье Винген» (Terje Vingen), «Горный Вильянд и его жена» (Vjaerg Eviind og hans hustru).  
 1918: «Симовья Ингмарс» (Ingmarsønnerne), «Сандомирский монастырь» (Klostret Sandomir).  
 1919: «Карин, Ингмарова дочь» (Karin, Ingmarsdatter).  
 1920: «Возница» (Kjærtalen).  
 1921: «Кто судит?» (Hvem dommer?).  
 1922: «Окруженный дом» (Det omringede hus).  
 1923: (Голливуд) «Назови мужчину» (Name the man).  
 1924: «Тот, кто получает пощечины» (He, who gets slapped).  
 1925: «Признания королевы» (Confessions of a queen).  
 1926: «Башня обманов» (Tower of the lies), «Алая буква» (The scarlet letter).  
 1927: «Божественная женщина» (Divine woman).  
 1928: «Ветер» (The wind), «Маски дьявола» (Masks of the devil).  
 1930: «Леди, которую стоит любить» (A lady to love).  
 1937: (Англия) «Под красной мантией» (Under the red robe).

### Штернберг Джозеф

- Родился в Вене в 1894 г. Эмигрировал в США после войны 1914 г. Оператор и сценарист. С 1925 г. — режиссер.  
 1923: «По праву божества» (By divine right).  
 1925: «Охотники за спасенной душой» (Salvation hunters).  
 1926: «Чайка» (The seagull) — не вышел на экран.  
 1927: «Подполье» (Underworld), «Последняя команда» (The last command).  
 1928: «Облава» (The dragnet), «Доки Нью-Йорка» (The docks of New York).  
 1929: «Гроза» (Thunderbolt), «Дело Лены Смит» (The case of Lena Smith).  
 1930: (Германия) «Голубой ангел» (Der blaue Engel), (Голливуд) «Марокко» (Morocco).  
 1931: «Обесчещенная» (Dishonored), «Американская трагедия» (American tragedy).  
 1932: «Белокурой Венера» (Blonde Venus), «Шанхайский экспресс» (Shanghai express).  
 1934: «Красная императрица» (The scarlet empress).  
 1935: «Дьявол — это женщина» (Devil is a woman), «Преступление и наказание» (Crime and punishment).  
 1936: «Король выступает» (The king steps out).  
 1942: «Шанхайский жест» (Shanghai gesture).

- 1945: консультировал «Дуэль на солнце» (Duel in the sun).  
 1953: «Ангатавская сага» (Saga of Anbatañ).

### Штидлер Морис

- Родился и умер в Швеции (1893—1928). Актер театра, затем кинорежиссер.  
 1912: «Черные маски» (De sorte Masker), «Мать и дочь» (Mor og datter), «Вамп, или Власть женщины» (Vampyren el en Kvindees magt).  
 1913: «Пограничный инцидент» (Grænseløkken), «Современные суфражистки» (Den moderna sufragetten).  
 1914: «Клижалы» (Dolken).  
 1915: «Мадам де Теба» (Madame de Thebes).  
 1916: «Балетная prima-donna» (Prima ballerina).  
 1917: «Лучший фильм Томаса Граала» (Thomas Graals bedste film).  
 1918: «Песни о багрово-красном цветке» (Sangen om rødde blomsten), «Лучший ребенок Томаса Граала» (Thomas Graals bedste barn).  
 1919: «Рыбачий поселок» (Fiskerbyen), «Деньги господина Арье» (Herr Aries reshar).  
 1920: «Йоганн» (Johan).  
 1921: «Беженцы» (De landflygtige).  
 1922: «Сага о Гуннаре Хедзе» (Gunnar Hedes saga).  
 1923: «Сага об Гесте Берлинге» (Gosta Berlings saga).  
 1927: (Голливуд) «Отель Империяль» (Hôtel Imperial), «Признание» (Confession).  
 1928: «Улица греха» (The street of sin).

### Штрогейм Эрих

- Родился 22/IX 1885 г. в Вене; умер 12/V 1957 г. во Франции. Около 1910 г. эмигрировал в США. В 1915—1916 гг. ассистировал Гриффиту в постановке «Неспособности» (Intolérance).  
 1919: «Слепые мужья» (Blind husbands).  
 1921: «Дьявольская отмычка» (The devil's ranskey).  
 1922: «Глупые жены» (Foolish wives).  
 1923: «Карусель» (The merry-go-round); фильм закончен Рупертом Джулпаном.  
 1924: «Личность» (Greed).  
 1925: «Веселая вдова» (The merry widow).  
 1927: «Свадебный марш» (The wedding march).  
 1929: «Королева Келли» (Queen Kelly).

### Шуб Эсфирь

- Монтажер, специалистка по созданию монтажных фильмов из архивных материалов.  
 1927: «Падение династии Романовых», «Великий путь».  
 1928: «Россия Николая II и Лев Толстой».  
 1930: «Сегодня».  
 1932: «Комсомол — шеф электрификации».  
 1937: «Страда Советов».  
 1939: «Испания».

### Эйзенштейн Сергей

- Родился в Риге в 1898 г., умер в Москве в 1948 г. В 1919 г. — солдат Красной Армии, где работает рисовальщиком афиш, декоратором; затем театральным режиссером. В 1923 г. ставит для Пролеткульта пьесу Островского, куда вводит фильм.  
 1924: «Стачка».  
 1925: «Броненосец Потемкин».

- 1928: «Октябрь».
- 1926—1929: «Старое и новое».
- 1933: «Александр Невский».
- 1945: «Иван Грозный».

### Эпштейн Жан

Родился в Варшаве в 1899 г. В 1921—1922 гг. — эссеист. Автор книг «Кино», «Литрософия», «Кино с точки зрения Этим» и др.

- 1923: [совместно с Бенуа-Лови] «Пастер» (Pasteur), «Красная харчевня» (L'auberge rouge), «Верное сердце» (Coeur fidèle), «Изящная швейцарка» (Belle nivernaise).
- 1925: «Лев Моголов» (Le lion des Mogols).
- 1926: «Приключения Робера Макара» (Les aventures de Robert Macaire).
- 1927: «Мопра» (Mauprat), «6,5 × 11» (Six et demi × onze).
- 1928: «Падение дома Эшеров» (La chute de la maison Usher), «Трельж» (La glace à trois faces).
- 1929: «Его голова» (Sa tête).
- 1930: «Морван» (Morvan).
- 1931: «Золото морей» (L'or des mers).

### Эрлер Фридрих

Родился в Речке (СССР) 13/V 1898 г.

- 1926: [совместно с Иогансеном] «Дети бури», «Катка-бумажный равет».
- 1927: «Парижский саночник».
- 1929: «Обломок империи».
- 1932: «Встречный».
- 1934: «Крестьяне».
- 1938: «Великий гражданин» (ч. I).
- 1939: «Великий гражданин» (ч. II).
- 1943: «Она защищает Родину».
- 1945: «Великий перелом».

### Юткевич Сергей

Родился в 1904 г. В 1922 г. участвовал вместе с Козялцевым и Траубергом в основании авангардистской группы ФЭКС («Фабрика эксцентрисического актера»). Специализировался на монтаже.

- 1928: «Кружева».
- 1929: «Черный парус».
- 1931: «Златые горы».
- 1932: [совместно с Эрлером] «Встречный».
- 1934: «Анкара, сердце Турции».
- 1937: «Шахтеры».
- 1938: «Человек с ружьем».
- 1940: «Яков Свердлов».
- 1943: «Новые похождения Швейка».
- 1944: «Освобожденная Франция».
- 1946: «Привет, Москва!», «Физкультурный парад».
- 1951: «Пржевальский».
- 1953: «Великий воин Албании Скандербег».
- 1954: «Отелло».

## БИБЛИОГРАФИЯ

### ОБЩИЕ РАБОТЫ

- E. Kress, *Historique du Cinématographe*, Paris, 1912.  
Louis Delluc, *Cinéma et Cie*, Paris, 1919.  
Coissac, *Histoire du Cinématographe*, Paris, 1925.  
L'Art Cinématographique, par Mac Orlan, Beucier, Dullin, Allendy, L. Pierre Quint, Lionel Landry, Abel Gance, André Maurois, Émile Vuillermoz, André Berge, Marcel L'Herbier, Léon Moussinac, A. Levinson, Albert Valentin, Meunier Surcouf, Mallat Stevens, B. Bilensky, M. Schurz, A.-P. Richard, Boisyvon, Emilio Ghione, Ferri Pisani, René Jeanne, Tuhre Dahlin, Georges Altman (Paris, 1926—1931, 8 т.).  
L. Moussinac, *Panoramique du Cinéma*, Paris, 1924.  
Georges Charensol, *Panorama du Cinéma*, Paris, 1930.  
Paul Rotha, *The Film Till Now*, London, 1930.  
B. Hampton, *A History of the Movies*, New York, 1931.  
Le Cinéma, des Origines à nos Jours, par Escourt, G.-M. Coissac, Noguis, Picot et Charolais, Georges Maurice, Louis Saurel, René Jeanne, J.-L. Beauquet, J.-G. Auriol, Joe Hamman, Commaudon, J.-L. Croz, Delac, Burguel, Gaël Fain, Germaine Dulac (Paris, 1932).  
Bardèche et Brasillach, *Histoire du Cinéma*, Paris, 1935 (изд. 1), 1942 (изд. 2).  
Le Rôle intellectuel du Cinéma, par Rudolf Arnheim, Alexandre Arnoux, Elie Faure, Umberto Barbaro, Alberto Cavalcanti, Walt Disney, Markowin, Pahst, Rutha Abucaaya, Allport, Valerio Jahier (Paris, 1937).  
Carl Vincent, *Histoire de l'Art cinématographique*, Bruxelles, 1939.  
Lo Duca, *Histoire du Cinéma*, Paris, 1942.  
L. Moussinac, *L'Age Ingrat du Cinéma*, Paris, 1945.  
Peter Baeschlin, *Der Film Als Ware*, Basel, 1945. Французский перевод под заглавием «Histoire économique du Cinéma», Paris, 1946.  
Georges Sadoul, *Histoire générale du Cinéma*; I. L'Invention du Cinéma (1832—1897); II. Les Pionniers du Cinéma (1897—1909); III. Le Cinéma devient un Art (2 т., Paris, 1946—1952); VI. Le Cinéma pendant la guerre (1939—1945).  
René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du Cinéma*, Paris, 1947.  
Marcel Lapière, *Les Cent Visages du Cinéma*, Paris, 1948.  
Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej* (2 тома), Warszawa, 1955—1956.  
Karel Smrz, *Dejiny filmu*, Prague, 1933.  
Francesco Pasinetti, *Storia del Cinema*, Rome, 1939.  
Francesco Pasinetti, *Mezzo Secolo di Cinema*, Milan, 1946.  
Marttu Quigley Jr., *Magic Shadows*, Washington, 1948.

## ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО

### Общие работы

- Nicole Vedrès, *Images du Cinéma français*, Paris, 1945.  
Georges Charensol, *Renaissance du Cinéma français*, Paris, 1946.  
Manuel Villegas Lopez, *Cine Francesa*, Buenos-Aires, 1947.  
Roger Régent, *Cinéma de France*, Paris, 1948.  
Osvaldo Camprassi, *10 Anni di Cinoma Francese*, Milan, 1948.

### Монографии

- Bessy et Lo Ducca, *Georges Méliès mage*, Paris, 1945.  
Glaucio Viuzzi, *René Clair*, Milano, 1946.  
Georges Sadoul, *An index to the creative work of Georges Melies*, London, 1947.  
Bessy et Lo Ducca, *Louis Lumière inventeur*, Paris, 1948.  
G. Charensol et R. Régent, *René Clair*, Paris, 1952.

## НЕМЦКОЕ КИНО

- Oskar Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Berlin, 1935, 2 тт.  
Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, New York et London, 1947.  
Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, 1952.

## ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО

- Maria Adriana Prolo, *Storia del Cinema Muto Italiano*, Milano, 1951.

## ДАТСКОЕ КИНО

- Arnold Hending, *Stjerner i Glashuse*, Cøbenhavn, 1936.

## АНГЛИЙСКОЕ КИНО

- Grierson in Documentary, edited by Forsyth Hardy, London, 1946.  
20 Years of British Film (1925—1945), par Balcon, Lindgreen, Forsyth Hardy, R. Manvell, London, 1947.  
Rachael Low and Roger Manvell, *The History of the British Film*, London, 1948—1951.  
Georges Sadoul, *British creators of film technique*, London, 1948.

## АМЕРИКАНСКОЕ КИНО

### Общие работы

- Robert Florey, *Filmland*, Paris, 1923.  
Torry Ramsay, *A Million and one Nights*, New York, 1926, 2 тт.  
Gilbert Seldes, *The Movies Come From America*, New York, 1937.  
*Silence on tourne!* par Walt Disney, Paul Muni, Botte Davis, John Cromwell, J. S. Lasky, S. Howard, S. Marx, J. Arnold, C. Beauchamp, R. E. Lac, H. Dreier, P. Frieman, N. Levinson, M. Steiner, A. Bauchens, L. Holden. *Études recueillies par Nancy Naumberg*, Paris, 1938.  
*La Technique du film*, par Leslie Howard, Lionel Barrymore, George Cukor, Hunt Stromberg, Frances Marion, Natalie Kalmus, Cedric Gibbons, etc. *Études recueillies par Stephen Watta*, 1939.  
Lewis Jacobs, *The Rise of American Film*, New York, 1939.  
Leo C. Rosten, *Hollywood*, New York, 1941.  
Deems Taylor, Bryant Hale and Marcelino Peterson, *A Pictorial History of the Movies*, New York.  
Pierre Artès, *Histoire du Cinéma américain*, Paris, 1947.  
Robert Florey, *Hollywood hier et aujourd'hui*, Paris, 1948.

### М о н о г р а ф и и

- Louis Delluc, *Charlie Chaplin*, Paris, 1920.  
Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Paris, 1946.  
Georges Sadoul, *Vie de Charlie*, Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps, Paris, 1952.  
Théodore Huff, *Charlie Chaplin*, Paris, 1953.  
Robert D. Field, *The Art of Walt Disney*, New York, 1942.

### С О В Е Т С К О Е К И Н О

- Иезуитов Н. М., *Пути художественного фильма, 1919 — 1934*, Москва, 1934.  
Лихачев В. С., *Кино в России. Материалы к истории русского кино*, ч. I, 1896 — 1913, Ленинград, 1927.  
Лебедев Н. А., *Очерк истории кино СССР, ч. I — Немое кино*, Москва, 1947.  
*Очерки по истории советского кино (Рабочая программа)*, Москва, 1951.  
*Очерки истории советского кино, т. I, 1896—1934*, Москва, 1956.

### В Е Н Г Е Р С К О Е К И Н О

- Lajta Andor, *Atizéves Magyar Hangos Film 1931—1941*, Budapest, 1942.

### К И Т А Й С К О Е К И Н О

- Jaroslav Prusek, Jan Zaiwan, etc.: *Film Nové Ciny*, Prague, 1952.

### Ф И Л Ь М О Г Р А Ф И Я

- Ove Brusendorff, *Filmen*, Copenhagen, 1941.  
Colpi, *Le Cinéma et ses Hommes*, Montpellier, 1947.  
Index series of «Sight and Sound», London, 1943—1948, 16 брошюры:  
Seymour Stern, David Wark Griffith, 4 брошюры  
Herman G. Weinberg, Erich von Stroheim, Fritz Lang, Flaherty, Richter.  
Theodore Huff, Charles Chaplin, Ernst Lubisch, Murnau.  
W. P. Wolton, John Ford.  
Jay Leyda, Dovjenko, Poudovkine.  
G. Sadoul, Georges Méliès.  
Peter Noble, *The Cinema and the Negro*.  
I. D. H. E. C., Institut des Hautes Études Cinématographiques, *Analyses de Films*, Paris, 1948.

---

ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО  
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ\*

Оригинальная

- Абрамов А., Эптон Саклер имеет честь представить вам Вильяма Фокса, «Советское кино», 1933, X.
- Авенариус Г. А., Жан Ренуар, Москва, 1938.
- Авенариус Г. А., Очерки на истории зарубежного кино, «Искусство кино», 1939, V—VI.
- Авенариус Г. А., Американское кино на службе реакции, Москва, 1955.
- Авенариус Г. А., Чарльз Спенсер Чаплин, Москва, 1957.
- Александров Г. В., Буржуазное кино на службе реакции, Москва, 1948.
- Анощенко Н. Д., Кино в Германии, Москва, 1927.
- Анощенко Н. Д., Кино, Москва, 1929.
- Анощенко Н. Д., Звучащая картина в СССР и за рубежом, Москва, 1930.
- Арнольди Э. М., Поцелуй в диафрагму, Москва, 1928.
- Арнольди Э. М., Комическое в кино, Москва, 1929.
- Арнольди Э. М., Авантюрный жанр в кино, Москва, 1929.
- Арнольди Э. М., Звуковое кино в теориях западных формалистов, «Пролетарское кино», 1932, XIX—XX.
- Арнольди Э. М., Рене Клер, «Советское кино», 1934, VI—VII.
- Арнольди Э. М., Американское кино, Ленинград, 1937.
- Арнольди Э. М., Франческа Гааль, Ленинград, 1938.
- Арнольди Э. М., История кино, т. I, Ленинград, 1940.
- Блейман М., Вамп Опыт анализа жанра, Москва, 1929.
- Бровников М., Мэри Пикфорд, Москва, 1926 (2 издания).
- Бровников М., Этюды о творчестве Мэри Пикфорд, Москва, 1927.
- Голдовский Е. М., Звуковое кино, Москва, 1930.
- Голдовский Е. М., Луиз Люмьер, Москва, 1935.
- Голдовский Е. М., Кинотехника Европы, Москва, 1937.
- «Дэвид Уорк Гриффит», сборник статей под редакцией С. М. Эйзенштейна и С. И. Юткевича, Москва, 1944.

---

\* Список литературы дан Г. А. Авенариусом.

- Данпэль П., Вопросы сюжета и конфликтов в современной чехословацкой драматургии кино, Москва, 1953.
- Державин К., Джеки Куган и дети в кино, Ленинград, 1926.
- Державин К., Конрад Фейдт, Ленинград, 1926.
- Домбровский И., Бен Тюрнез, Москва, 1928.
- Ермашев И., Фильмы о новом Китае, Москва, 1951.
- Ермашов Н. Е., Кинематограф, его история, устройство и тайны, Ленинград, 1925.
- Ерофеев В., Киноиндустрия Германии, Москва, 1926.
- Ефимов Н. И., Немецкие киноактеры, Москва, 1926.
- Ефимов Н. И., Георг Вильгельм Пабст, Москва, 1937.
- Жуков Ю., Сделано в Голливуде, в книге «На Западе после войны», Москва, 1948.
- Жуков Ю., Сделано в Голливуде, в книге «Вол ома, Америка», Москва, 1949.
- Каламарон Б., Злодей в кино, Москва, 1929.
- Калатозов М., Лицо Голливуда, Москва, 1949.
- Кауфман Н., Японское кино, Москва, 1928.
- «Киноискусство стран народной демократии», сборник статей, Москва, 1952.
- Колович Илона, Особенности режиссуры документального фильма, Москва, 1954.
- Лапиров-Скобло М. Я., Эдисон, Москва, 1935.
- Лебедев Н., Кино на Западе. По германской кинематографии, Москва, 1924.
- Лейтес А., Талант и мировоззрение, «Новый мир», 1949, V.
- Луначарский А. В., Кино на Западе и у нас, Москва, 1928.
- Ляблинский П. И., Кинематограф и дети, Москва, 1925.
- Мазыг Б., Актер германского кино, Москва, 1926.
- Мааниг Б., Бернгард Гецке, Москва, 1928.
- Мазыг Б., Пауль Вегенер, Москва, 1928.
- Мазыг Б., Вернер Краусс, Москва, 1928.
- Мааниг Б., Эмиль Яннингс, Москва, 1928.
- Мижухев П. Г., Томас Эдисон. Его жизнь и достижения, Москва, 1926.
- Оганесов К., Американские киноактеры, Москва, 1926.
- Оганесов К., Американские кинорежиссеры, Москва, 1926.
- Оттен П. Л., Рене Клер, Москва, 1937.
- Розенбаум А., Голливуд. Американский киногород, Москва, 1926.
- Роня (Мещанин Ю.), Американские киноактеры (три выпуска), Москва, 1928.
- Соколов И., Анализ игры киноактера, Москва, 1929.
- Соколов И., Сорок лет кино, «Искусство кино», 1936, I—II.
- Соколов И., Чарльз Чаплин, Москва, 1938.
- Трауберг И. Э., Актер американского кино, Москва, 1928.
- Уэйтман (Родзинский), Чарльз Чаплин, Одесса, 1929.
- Федоров А. С., Смотр прогрессивного киноискусства, Москва, 1952.
- Фомичева О., Кино закордоном, Київ, 1930.
- «Чарльз Чаплин», сборник статей под редакцией В. Б. Шкловского, Ленинград, 1925 (изд. 1, Берлин, 1923).
- «Чарльз Свенсер Чаплин», сборник статей под редакцией С. М. Эйзенштейна и С. И. Юткевича, Москва, 1945.

- Шпвульпекский Ф. П., История кино, т. I, Москва, 1933.
- Эйзенштейн С. М., Набранные статьи, Москва, 1955, стр. 160—233 (о зарубежном кино).
- Эйхенгольц М. Д., Современная французская поэзия, «Печать и революция», 1924, VI (реферат книги Жана Эпштейна).
- Эренбург И., Материализация фантастики, Москва, 1927.
- Эренбург И., Фабрика слов, в книге «Хроника наших дней», Москва, 1935.
- Юренев Р. Н., Японское кино, сборник «Вопросы киноискусства», Москва, 1956.
- Юткевич С., В театрах и кино свободного Китая, Москва, 1953.
- Юткевич С., Французские встречи, «Пролетарское кино», 1955, I—II.
- Юткевич С., Французские короткометражные фильмы, Москва, 1957.

### Переводная

- Балаш Бела, Культура кино, Москва, 1925.
- Балаш Бела, Видимый человек, Москва, 1925.
- Балаш Бела, Дух фильма, Москва, 1935.
- Балаш Бела, Искусство кино, Москва, 1947.
- Бардеш и Бразильяш, Чарли Чаплин, «Искусство кино», 1936, VII.
- Брадлей, Виллар Кинг, Записки сценариста, Москва, 1927.
- Брайан Дж., Эддисон. Жизнь и работа, Москва, 1927.
- Вейсан Карл, История американского кино, «Искусство кино», 1941, IV—VI.
- Гад Урбан, Кино, Ленинград, 1924.
- Гарга Б. Д. и Гарга Балькант, Кино Индии, Москва, 1956.
- Гармс Рудольф, Философия кино, Москва, 1927.
- Голл Ивал, Чаллипада, «Современный Запад», 1923, III.
- Деллюк Луи, Фотогения, Москва, 1924.
- Деллюк Луи, В дебрях кинематографа, Москва, 1924.
- Дельмонт И., Дикое зверь в кинематографе, Ленинград, 1925.
- Джонсон Мартин, С киноаппаратом по стране ледоцев, Москва, 1929.
- Джонс, Эвальд Андре, Кино та сценарий, Київ, 1928.
- Зеебер Гвидо, Техника кинотрюка, Москва, 1929.
- Кан Гордон, Суд над Голливудом. История десяти обвиняемых, Москва, 1948.
- Кан Гордон, Прогрессивные дегенераты Голливуда перед судом, Москва, 1949.
- «Кинематография царской Польши», Варшава, 1952.
- Кремер Люсия, Производство звуковых рисованных фильмов в американских мультипликационных мастерских, Москва, 1934.
- Кустэ Эрнест, Кино. Современный кинематограф, его достижения и техника, Ленинград, 1924.
- Кьяррини Луиджи, Сила кино, Москва, 1955.
- Лейн Тамар, Американский киносценарий, Москва, 1940.
- Лидзани Карло, Итальянское кино, Москва, 1956.
- Ливидgren Эрнест, Искусство кино, Москва, 1956.
- Ллойд Гарольд, Американская кинокомедия, «Искусство кино», 1937, VIII.
- Ллойд Гарольд, Гарольд Ллойд о себе, Москва, 1926.

- Лондон Курт, Музыка фильма, Москва, 1937.  
 Лоусон Джон Гоуард, Кино в битве идей, Москва, 1954.  
 Мэвволл Р., Кино и зритель, Москва, 1957.  
 Мерсэйшоп Аирн, Кино и монополия в США, Москва, 1956.  
 Миклашевский К., Звуковое кино, Берлин, 1930.  
 Мпхали Даниелс, Видение на расстоянии, Москва, 1925.  
 Муссиак Леон, Рождение кино, Ленинград, 1926.  
 Муссиак Леон, Кинематограф буржуазии, «Советское кино», 1933, III.  
 Паша Паш, Индийское кино, Москва, 1956.  
 Пизани Ферри, В стране кино, Москва, 1926.  
 «Путь венгерского киноискусства», Будапешт, 1952.  
 Садуль Жорж, По поводу нескольких французских фильмов, «Искусство кино», 1937, II.  
 Садуль Жорж, Киноискусство Франции, «Искусство кино», 1953, II.  
 Садуль Жорж, От зловония Голливуда к живящей силе подлинно народного творчества, «Искусство кино», 1954, VIII.  
 Садуль Жорж, Жизнь Чарли, Москва, 1955.  
 Садуль Жорж, Развитие прогрессивного киноискусства Японии, «Искусство кино», 1956, I.  
 Садуль Жорж, Имена, которыми мы гордимся, «Иностранная литература», 1957, V.  
 Соукуп Ян, Чехословацкая кинематография, Прага, 1955.  
 Тальбот Фредерик, Кинофильмы, Ленинград, 1925.  
 Тальбот Фредерик, Кинопостановка, Ленинград, 1926.  
 Тальбот Фредерик, Киноштрихи, Ленинград, 1926.  
 Тальбот Фредерик, Живая фотография, Москва, 1928.  
 Таунсенд Реджинальд, Волшебство в изучении движений, Москва, 1919.  
 «Техника производства кинофильмов в США», сборник статей, Москва, 1946.  
 Флорей Роберт, Страна кино, Одесса, 1925.  
 Фукуро Иппей, Сегодня японского кино, «Советское кино», 1934, X.  
 Чаплин Чарльз, Мое путешествие в Европу, Москва, 1926.  
 «Шесть лет венгерского киноискусства», Будапешт, 1954.  
 Штиндт Отто, Киноискусство, Москва, 1926.  
 Экли Карл, В сердце Африки, Москва, 1935.  
 Эгль Джо, Говорящий фильм, Москва, 1928.  
 Эрман Беччи Браф, Музыка фильма, Москва, 1930.  
 Эштейн Жан, В защиту нового Авангарда, «Советское кино», 1927, IV.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кадр из фильма «Прибытие поезда» Люмьер (1895).
2. Кадр из фильма «Путешествие на луну» Мельеса (1902).
3. Кадры из фильма «Путешествие через невозможное» Мельеса (1904).
4. «Коронация Эдуарда VII» Мельеса (1902).
5. Кадр из фильма «Страсти» Зекка и Новге (1903).
6. Кадр из фильма «Большое ограбление поезда» Портера (1903).
7. Кадр из фильма «Убийство герцога Гиза» Кальметта (1906).
8. Кадр из фильма «Зигмар» Жассе (1911).
9. Кадр из второй серии фильма «Фантомас» Фейада (1914).
10. Кадр из фильма «Новая миссия Жюдкса» Фейада (1916).
11. Аста Нильсен (слева) в фильме «Пламя» Урбала Гада (1912).
12. Пауль Вегенер и Лидия Залмонова в фильме «Пражский студент» Рийе (1913).
13. Кадр из фильма «Пражский студент» Рийе (1913).
14. Вальдемар Пеклявдер и Гудрун Бруун в фильме «Клоун» Зандберга (1916).
15. Кадр из фильма «Камо грядеши?» Гуаццони (1912).
16. Кадр из фильма «Кабирия» Пастроне (1914).
17. Бартоломео Пагано и Умберто Моддато в фильме «Кабирия» Пастроне (1914).
18. Кадр из фильма «Затерянные во время» Мартолио (1914).
19. Мэри Пикфорд в фильме «Нью-Йоркская шляпка» Гриффита (1912).
20. Макс Линдер.
21. Кадр из фильма «Макс занимается всеми видами спорта» Линдера (1910).
22. Роско Арбокль (Фатти).
23. Говри Лерман и Чарли Чаплин в фильме «Зарабатывая на жизнь» Лермана (1914).
24. Кадр из фильма «Рождение нации» Гриффита (1915).
25. Уильям Харт в одном из своих ранних фильмов.
26. Констанция Талмедж и Альфред Педжет в вавилонском эпизоде фильма «Петр и Павел» Гриффита (1916).
27. Виктор Шестром в фильме «Горный Эйвиад и его жена» Шестрома (1917).
28. Кадр из фильма «Деньги г-на Арне» Штиллера (1919).
29. Кадр из фильма «Восница» Шестрома (1920).
30. Мэри Новсон (справа) в фильме «Сага о Гунваре Хеле» Штиллера (1922).
31. Грета Гарбо и Герда Лундквист в «Саге об Иесте Берлинге» Штиллера (1923).
32. Магда Кирскан и Бенкер в фильме «Чума во Флоренции» Рипперта (1918).

33. Эмиль Яннингс и Пола Негри в фильме «Мадам Дюбарри» Любича (1919)
34. Пола Негри в фильме «Мадам Дюбарри» Любича (1919).
35. Вернер Краус, Конрад Фейт и Лили Даговер в фильме «Кабинет доктора Калигарн» Вине (1920).
36. Вернер Краус в фильме «Кабинет доктора Калигарн» Вине (1920).
37. Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигарн» Вине (1920).
38. Кадр из фильма «Как Голем пришел в мир» Вегенера (1920).
39. Эрнст Дойч в Альберт Штейнрюк в фильме «Как Голем пришел в мир» Вегенера (1920).
40. Кадр из фильма «Гамлет» Свенда Гада в Гейнца Шаля (1920).
41. Аста Нильсен в фильме «Гамлет» Свенда Гада в Гейнца Шаля (1920).
42. Эрнст Дойч в фильме «От утра до полуночи» Карла Гейнца Мартини (1920)
43. Бернгард Гелтке и Лили Даговер в фильме «Усталая смерть» Ланга (1921).
44. Вернер Краус и Эдит Поска в фильме «Осколки» Лулу Пика (1921)
45. Пола Негри и Виктор Нисен в фильме «Горная кошка» Любича (1921)
46. Конрад Фейт и Мия Май в фильме «Индийская гробница» Джозе Майя (1921).
47. Спиритический сеанс из фильма «Доктор Мабузе — игрок» Ланга (1922)
48. Аста Нильсен в фильме «Дух земли Поссвора» (1922).
49. Ойген Кленфер и Ауд Эггеде Ниссен в фильме «Улицы» Груис (1923).
50. Пауль Рихтер в фильме «Нибелунги» Ланга (1924)
51. Эмиль Яннингс в Лия де Путти в фильме «Последний человек» Мурнау (1924)
52. Эмиль Яннингс и Лия де Путти в фильме «Варьеты» Дюпона (1925).
53. Кадр из фильма «Безрадостный переулок» Пабста (1925)
54. Иветта Жильбер и Эмиль Яннингс в фильме «Фауст» Мурнау (1926).
55. Рудольф Клейн-Ротте и Герда Маурус в фильме «Шпионы» Ланга (1926).
56. Кадры из фильма «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера (1927).
57. Джозе Майя репетирует с актером Густавом Фрейлихом сцену из своего фильма «Возвращение» (1928).
58. Сара Бервар и Габриель Свильоре в фильме «Французские матери» Пунктали (1916).
59. Кадр из фильма «Души безумцев» Дюлак (1917).
60. Кадр из фильма «Эльдорадо» Марселя Л'Эрбье (1921).
61. Кадр из фильма «Лихорадка» Деллюка (1921).
62. Северен Марс в фильме «Колосо» Абеля Ганса (1923).
63. Жинэ Мале в фильме «Верное сердце» (1923).
64. Фернан Леже и его декорации к фильму Марселя Л'Эрбье «Бесчеловечная» (1923).
65. Триптих (тройной экран) из фильма «Наполеон» Ганса (1927).
66. Кадр из фильма «Аэлита» Протазанова (1924).
67. Артисты Костричкин и Каплер в фильме «Шиволь» Козинцева и Трауберги (1926).
68. Ивана Москвина и Вера Малиновская в фильме «Коллежский регистратор» Желябужского (1925).
69. Кадры из фильма «Стачка» Эйзенштейна (1924).
70. Кадры из фильма «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна (1925).
71. Кадр из фильма «9 января» Висковикова (1925)
72. Кадр из фильма «Мать» Пудовкина (1926).
73. Вера Бараиловская в фильме «Мать» Пудовкина (1926).
74. Николай Баталов в фильме «Мать» Пудовкина (1926).

75. Игорь Ильинский в фильме «Процесс о трех миллионах» Протазанова (1926).
76. Кадр из фильма «Крылья холода» Тарья (1927).
77. Федор Никитин в фильме «Обломок пиццерии» Эрмлера (1929).
78. Кадр из фильма «Привидение, которое не возвращается» Роома (1929).
79. Кадры из фильма «Только время» Кавальканти (1926).
80. Морис де Ферди в фильме «Кренкевилль» Фейдора (1923).
81. Пьер Баче в фильме «Андалузская собака» Люкшеля (1928).
82. Лиллан Гиш в фильме «Путь на восток» Грэфффта (1920).
83. Дуглас Фербеикс (д'Артацьяни) и Барбара Дж. Марр (Миледж) в фильме «Три мушкетера» Нибло (1921).
84. Дуглас Фербеикс в фильме «Робин Гуд» Дуэла (1922).
85. Дуглас Фербеикс и Анна Мей Уонг в фильме «Багдадский вор» Уолша (1924).
86. Бестер Китон в фильме «Навигатор» Криспа (1923).
87. Гарольд Ллойд в фильме «Наконец спасем» Тейлора (1923).
88. Фэй Рей в фильме «Алчность» Штрогейма (1924).
89. Джордж Бенкрофт, Клайв Брук и Эвелина Бронт в фильме «Подполье» Штерибера (1927).
90. Ол Джолсон в фильме «Певец джаза» Кроусланда (1927).
91. Женет Гейвор и Джордж О'Брайен в фильме «Восход солнца» Мурнау (1927).
92. Эмиль Яннингс в фильме «Голубой ангел» Штерибера (1930).
93. Марлен Дитрих в фильме «Голубой ангел» Штерибера (1930).
94. Вилли Фрич и Лиллан Гарвей в фильме «Конгресс танцует» Чарелла (1932).
95. Лиллан Гарвей в фильме «Конгресс танцует» Чарелла (1932).
96. Кадр из фильма «Аяшлуя» Видора (1929).
97. Кадр из фильма «Тюрьма» Джорджа Хилла (1930).
98. Кадр из фильма «Смартшош» Реттуса (1931).
99. Поль Муви в фильме «Лицо со шрамом» Хоукса (1932).
100. Клодетта Кольбер и Кларк Гейбл в фильме «Это случилось однажды ночью» Капра (1934).
101. Виктор Мак-Лаглен в фильме «Осведомитель» Форда (1935).
102. Генри Фонда в фильме «Гроздья гнева» Форда (1941).
103. Рене Лефевр в фильме «Миллион» Клера (1931).
104. Кадр из фильма «Атлантида» Вилго (1933).
105. Пьер Рипар Вилли и Франсуаза Розе в фильме «Большая игра» (1934).
106. Кадр из фильма «Тоши» Ренуара (1935).
107. Эрих Штрогейм и Жан Габен в фильме «Великая иллюзия» Ренуара (1937).
108. Жан Габен и Мишель Морган в фильме «Набережная туманов» Карно (1938).
109. Гастон Модо и Полюетта Дюбо в фильме «Правила игры» Ренуара (1939).
110. Кадр из научно-популярного фильма Жана Пислере.
111. Эскимос Илпук в фильме «Илпук с севера» Флаерти (1922).
112. Кадр на мультипликации Дисней.
113. Кадр из звуковой мультипликации «Привлечение принца Ахмета» Рейнитера (1925).
114. Кадр из фильма «Моана живых морей» Флаерти (1926).
115. Кадр из фильма «Рыбачьи суда» Гривсона (1929).
116. Кадр из фильма «Испанская земля» Норриса Ивенса (1937).

117. Кадр из фильма «Путевка в жизнь» Николая Эжва (1931).
118. Кадр из фильма «Чкалов» С. и Г. Васильевых (1934).
119. Артист Бабочкин в фильме «Чкалов» С. и Г. Васильевых (1934).
120. Кадр из фильма «Веселые ребята» Александрова (1934).
121. Кадр из фильма «Новый Гулливер» Птушко (1934).
122. Кадр из фильма «Мы на Кронштадте» Дагган (1936).
123. Михаил Жаров и Борис Чирков в фильме «Возвращение Максима» Коллидова и Трауберга (1937).
124. Николай Черкасов в фильме «Депутат Балтики» Зархи и Хейфлица (1937).
125. Кадр из фильма «Депутат Балтики» Зархи и Хейфлица (1937).
126. Борис Щукин и Николай Охлопков в фильме «Ленин в Октябре» М. Ромма (1937).
127. Николай Симонов в фильме «Петр Первый» Петрова (1937).
128. Кадр из фильма «Тринадцать» М. Ромма (1937).
129. Кадр из фильма «Александр Невский» Эйзенштейна (1938).
130. Кадр из фильма «Человек с ружьем» С. Юткевича (1938).
131. Вера Марсциная в фильме «Член правительства» Зархи и Хейфлица (1939).
132. Борис Щукин в роли В. И. Ленина в фильме «Ленин в 1918 году» М. Ромма (1939).
133. Кадр из фильма «Порс» Довженко (1939).
134. Кадр из фильма «Иван Грозный» Эйзенштейна (1944).
135. Николай Черкасов в фильме «Иван Грозный» Эйзенштейна (1944).
136. Кадр из первого английского звукового фильма «Шантаж» Хичкока (1930).
137. Кадр из фильма «... в котором мы служим» Нозля Коурда (1942).
138. Пьер Брассер в Поль Бернар в фильме «Летний свет» Грешийона (1943).
139. Кадр из фильма «Цезарь и Клеопатра» Паскаля (1944).
140. Кадр из фильма «Дети райка» (1945).
141. Кадр из фильма «Битва на рельсах» Клемана (1946).
142. Лоуренс Оливье в фильме «Гамлет» Оливье (1946).
143. Кадр из фильма «Похитители велосипедов» де Сика (1947).
144. Кадр из фильма «Земли дрожит» Висконти (1949).
145. Кадр из фильма «Седая девушка» Вань Бьян и Шуй Хуа (1951).
146. Кадр из фильма «Мария Кавделария» Фернандеса (1943).
147. Долорес дель Рио и Пьетро Армандарис в фильме «Мария Кавделария» Фернандеса (1943).
148. Кадр из фильма «Улица без солнца» Ямамото (1954).
149. Ив Монтан и Альбер Пренан в фильме «Идол» Дюва (1947).
150. Кадр из фильма «Адрес неизвестен» Лешануа (1951).
151. Симона Сильоре и Раф Валлоне в фильме «Тереза Ракса» Карпе (1953).
152. Жерфр Филиппи и Даниэль Даррье в фильме «Красное и черное» Отан-Лара (1954).
153. Анна Маньяни в фильме «Самая красивая» Висконти (1952).
154. Джини Лоплобриджида и Витторпо ди Сика в фильме «Хлеб, любовь и фантазия» Коменини (1954).

## О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие . . . . .	5
Предисловие к русскому изданию . . . . .	13
Введение . . . . .	17
<i>Глава I.</i> Изобретение аппаратуры . . . . .	19
<i>Глава II.</i> Первые движущиеся картинки Луи Люьера . . . . .	25
<i>Глава III.</i> Постановки Жоржа Мельеса . . . . .	35
<i>Глава IV.</i> Брайтонская школа . . . . .	40
<i>Глава V.</i> Первые шаги Пате . . . . .	52
<i>Глава VI.</i> Эволюция кинопостановок (Европа и Америка, 1902—1908) . . . . .	63
<i>Глава VII.</i> Рост предприятий и развитие художественного фильма . . . . .	72
<i>Глава VIII.</i> Развитие французского кино между 1909 и 1914 гг. . . . .	80
<i>Глава IX.</i> Скандинавское кино . . . . .	88
<i>Глава X.</i> Итальянское кино . . . . .	94
<i>Глава XI.</i> Д. У. Гриффит и рост американского кино . . . . .	100
<i>Глава XII.</i> Комические фильмы от Макса Линдера до Чарли Чаплина . . . . .	107
<i>Глава XIII.</i> Американское кино выходит на первое место . . . . .	115
<i>Глава XIV.</i> Томас Инс, Дэвид Гриффит, Чарли Чаплин у вершины их творчества (Америка, 1916—1918) . . . . .	123
<i>Глава XV.</i> Расцвет киноискусства в Швеции . . . . .	136
<i>Глава XVI.</i> Развитие немецкого кино . . . . .	143
<i>Глава XVII.</i> Французский импрессионизм . . . . .	157
<i>Глава XVIII.</i> Быстрое развитие советского кино . . . . .	170
<i>Глава XIX.</i> «Авангард» во Франции и в других странах . . . . .	183
<i>Глава XX.</i> Ставоление Голливуда . . . . .	199
<i>Глава XXI.</i> Начальный период звукового кино . . . . .	218
<i>Глава XXII.</i> Дочитлеровское кино . . . . .	229
<i>Глава XXIII.</i> Американское звуковое кино (1928—1941) . . . . .	242
<i>Глава XXIV.</i> Упадок и возрождение французского кино (1930—1940) . . . . .	259

<i>Глава XLV. Документальные фильмы и мультипликация (1895—1939)</i> . . . . .	279
<i>Глава XLVI. Новый расцвет советского кино</i> . . . . .	296
<i>Глава XLVII. Новый подъем киноискусства в Англии и в других странах</i> . . . . .	303
<i>Глава XLVIII. Англосаксонское кино во время войны</i> . . . . .	323
<i>Глава XLIX. Фильмы военного времени в континентальной Европе</i> . . . . .	334
<i>Глава L. Послевоенное кино (1945—1950)</i> . . . . .	347
<i>Глава LXI. Кино пятидесятих годов XX века. Новые технические изобретения.</i> <i>Новые течения в США</i> . . . . .	367
<i>Хронология основных фильмов (1892—1954)</i> . . . . .	397
<i>Сто кинодеятелей и их основные постановки</i> . . . . .	413
<i>Библиография</i> . . . . .	451
<i>Литература по истории зарубежного кино на русском языке</i> . . . . .	454
<i>Список иллюстраций</i> . . . . .	458

**Жорж Садуль**  
**ИСТОРИЯ КИНОИСКУССТВА**

Переводчик **В. В. ФРИЗИНОВ**

Художник **Г. А. Шестинин**

Технический редактор **Б. И. Корнилова**

Корректор **И. И. Тимошкова**

---

Сдано в производство 5/III 1957 г.  
Подписано к печати 15/VIII 1957 г.  
Бумага 70×92 $\frac{1}{2}$ —17,0 бум. л.  
38,8 печ. л. и 9 ч 40 илл.  
Уч. изд. л. 38,5, Изд. № 12/2102  
Цена 26 р. Зан. 234

**ИЗДАТЕЛЬСТВО**  
**ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
Москва, Ново-Алексеевская, 52

---

Первая Образцовая типография имени  
**А. А. Жданова** Московского городского  
Совнархоза. Москва, Ж-54,  
Валовая, 28.

ОПЕЧАТКИ

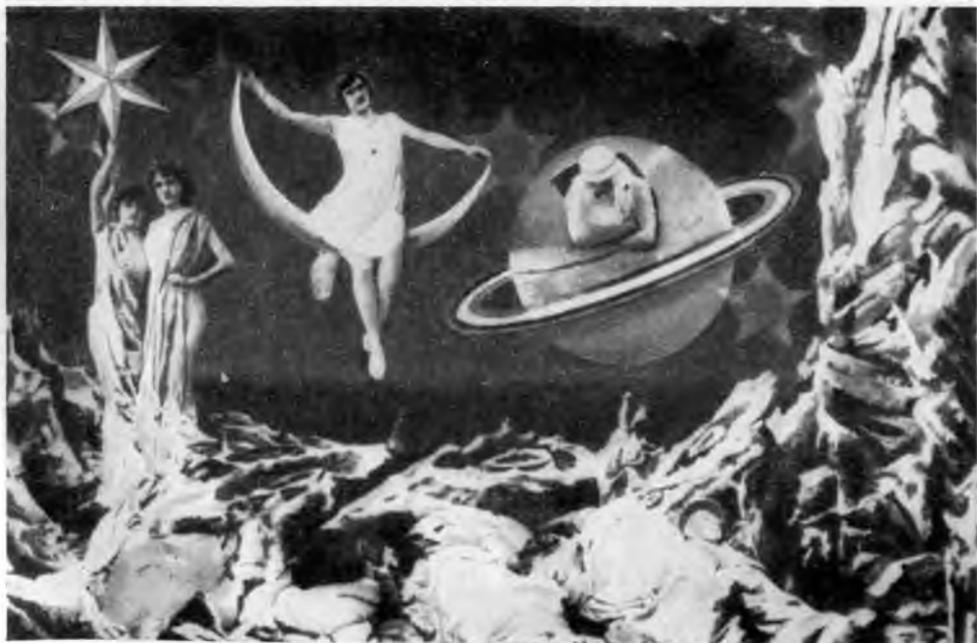
Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
8	8 сверху	интервьюировал	интервьюировал
40	3 снизу	как один посредник	как посредник
46	14 »	Завоевание	На завоевание
47	24 сверху	на рельсах	на рельсах
171	12 снизу	тома инженера	том инженера
180	8 сверху	экстаза и	экстаза,
200	18 снизу	M. P. P. D.	M. P. P. D. A.
233	11 »	на	не
247	19 »	возврата Тея Гарнетта	возврата Тея Гарнетта
386	16 сверху	очнулась	очнулось
418	11 »	он	он
452	16 »	et	and
452	26 »	Rachael/LowandRoger	Rachael Low and Roger

Ж. Садуль



1. Кадры из фильма *«Прибытие поезда»* Люмьера (1895).

2. Кадр из фильма *«Путешествие на луну»* Мельеса (1902).





3. Кадры из фильма «Путешествие через невозможное» Мельеса (1904).

**Страницы с фотографиями № 4-11  
были фетишистски вырваны**



12. Пауль Вегенер и Лидия Залмонова в фильме «Пражский студент» Рийе. (1913).

13. Кадр из фильма «Пражский студент» Рийе (1913).





14. Вальдемар Псиландер и Гудрун Бруун в фильме «Клоун» Зандберга (1916).

15. Кадр из фильма «Камо грядеши?» Гуаццони (1912).





16. Кадр из фильма *«Кабирия»* Пастроне (1914).

17. Бартоломео Пагано и Умберто Моццато в фильме *«Кабирия»* Пастроне (1914).





18. Кадр из фильма *«Заггерянные во мракe»* Мартолио (1914).

19. Мэри Пикфорд в фильме *«Нью-йоркская шляпка»* Гриффита (1912).





20. Макс Линдер.

21. Кадр из фильма «Макс занимается всеми видами спорта» Линдера (1910).





22. Роско Арбокль (Фатти)

23. Генри Лерман и Чарли Чаплин в фильме «Зарабатывая на жизнь» Лермана (1914).





24. Кадр из фильма «Рождение нации» Гриффита (1915).

25. Уильям Харт в одном из своих ранних фильмов.





26. Констанция Талмедж и Альфред Педжет в вавилонском эпизоде фильма *«Негерничность»* Гриффита (1916).

27. Виктор Шестром в фильме *«Горный Эйвинд и его жена»* Шестрома (1917).





28. Кадр из фильма «Деньги г-на Арне» Шгиллера (1919).

29. Кадр из фильма «Возница» Шестрома (1920).





30. Мэри Ионсон (справа) в фильме «Сага о Гуннаре Хедде» Штиллера (1922).

31. Грета Гарбо и Герда Лундквист в «Саге об Иесте Берлинге» Штиллера (1923).





32. Магда Кирская и Беккер в фильме «Чума во Флоренции» Рипперта (1918).

33. Эмиль Яннингс и Пола Негри в фильме «Мадам Дюбарри» Любича (1919).





34. Пола Негри в фильме «*Мадам Дюбарри*» Любича (1919).

35. Вернер Краус, Конрад Фейдт и Лиль Даговер в фильме «*Кабинет доктора Калигари*» Вине (1920).



**Куда делись страницы с  
фотографиями № 36-43?**

**:(**



44. Вернер Краус и Эдит Поска в фильме «Осколки» Лулу Пика (1921).

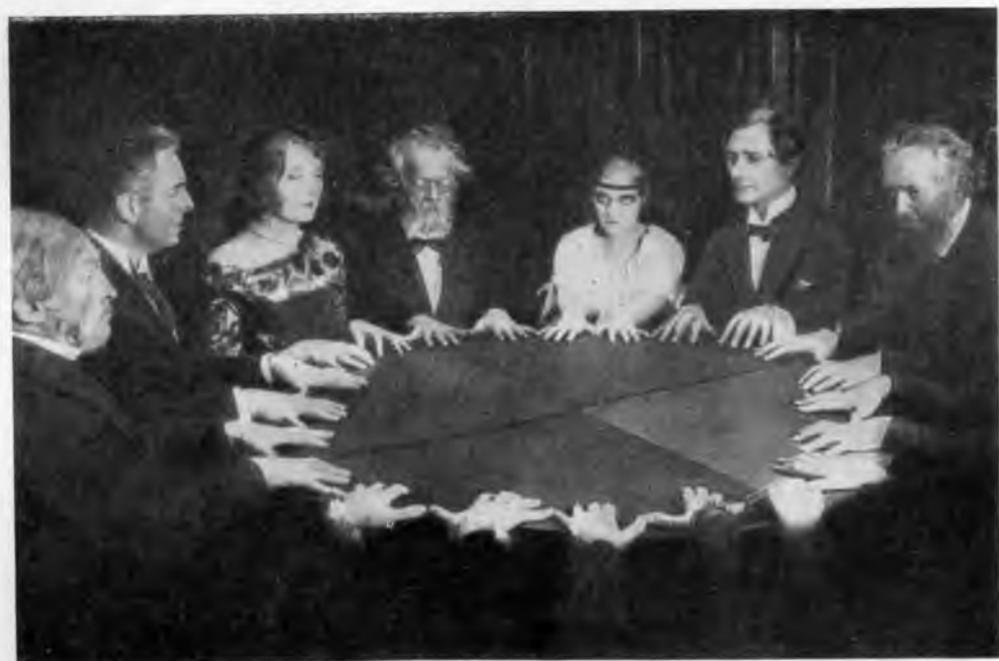
45. Пола Негри и Виктор Янсен в фильме «Горная кошка» Любича (1921).





46. Конрад Фейдт и Мия Май в фильме *«Индийская гробница»* Джоэ Мая (1921).

47. Спиритический сеанс из фильма *«Доктор Мабuze — игрок»* Ланга (1922).





48. Аста Нильсен в фильме «Дух земли Йесснера» (1922).

49. Ойген Клепфер и Ауд Эгgede Ниссен в фильме «Улица» Груне (1923).





50. Пауль Рихтер в фильме *«Нибелунги»* Ланга (1924).

51. Эмиль Яннингс в фильме *«Последний человек»* Мурнау (1924).





52. Эмиль Яннингс и Лия де Путти в фильме «*Варьете*» Дюпона (1925).

53. Кадр из фильма «*Безрадостный переулочек*» Пабста (1925).





54. Иветта Жильбер и Эмиль Яннингс в фильме «Фауст» Мурнау (1926).

55. Рудольф Клейн-Рогге и Герда Маурус в фильме «Шпионы» Ланга (1928).





56. Кадры из фильма «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера (1927).





57. Джозеф Май репетирует с актером Густавом Фрейлихом сцену из своего фильма *«Возвращение»* (1928).

58. Сара Бернар и Габриэль Синьоре в фильме *«Французские матери»* Пукталя (1916).





59. Кадр из фильма *«Души безумцев»* Дюлак (1917).

60. Кадр из фильма *«Эльдорадо»* Марселя Л'Эрбье (1921).





61. Кадр из фильма «Лихорадка» Деллюка (1921).

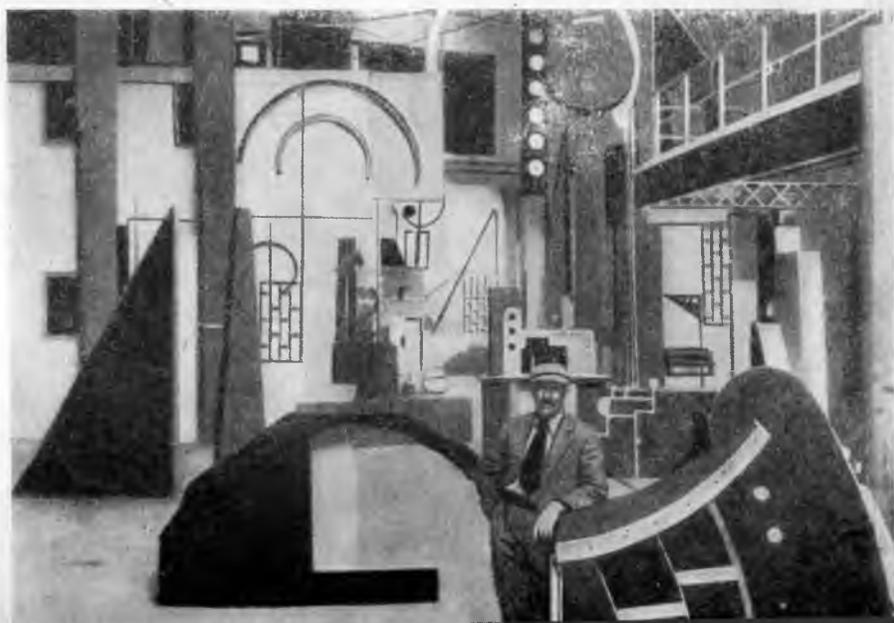
62. Северен Марс в фильме «Колесо» Абея Ганса (1923).





63. Жина Мане в фильме «Верное сердце» (1923).

64. Фернан Леже и его декорации к фильму Марселя Л'Эрбе «Бесчеловечная» (1923).





65. Триптих (тройной экран) из фильма «Наполеон» Ганса (1927).

66. Кадр из фильма «Аэлита» Протазанова (1924).



67. Артисты Костричкин  
и Каплер в фильме  
«Шинель» Козинцева и  
Трауберга (1926).



68. Иван Москвин и Вера Малиновская в фильме «Коллежский регистратор»  
Желябужского (1925).





69. Кадры из фильма «*Стачка*»  
Эйзенштейна (1924).





70. Кадры из фильма «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна (1925).





71. Кадр из фильма «9 января» Висковского (1925).

72. Кадр из фильма «Мать» Пудовкина (1926).





73. Вера Барановская в фильме «Мать» Пудовкина (1926).

74 Николай Баталов в фильме «Мать» Пудовкина (1926).





75. Игорь Пльинский в фильме «Процесс о трех миллионах» Протазанова (1926).



76. Кадр из фильма «Крылья холода» Гарича (1927).

77. Федор Никитин  
в фильме «Обломок  
империи» Эрлера  
(1929).



78. Кадр из фильма «Привидение, которое не возвращается» Роома (1929).





79 Кадры из фильма *«Только время»* Кавальканти (1926).





80. Морис де Фероди в фильме «Кренкебиль» Фейдера (1923).

81. Пьер Бачев в фильме «Андалузская собака» Бюнюеля (1928).





82. Лилиан Гиш в фильме *«Путь на восток»* Гриффита (1920).

83. Дуглас Фербенкс (д'Артаньян) и Барбара Ля Марр (Миледи) в фильме *«Три мушкетера»* Нибло (1921).





84. Дуглас Фербенкс в фильме «Робин Гуд» Дуэна (1922).

85. Дуглас Фербенкс и Анна Мей Уонг в фильме «Багдадский вор» Уолша (1924).





86. Бестер Китон в фильме  
«Навигатор» Криспа (1923).



87. Гарольд Ллойд в фильме  
«Наконец спасен» Тейлора  
(1923).



88. Фей Рей в фильме «Алиность» Штрогейма (1924).

89. Джордж Бенкрофт, Клайв Брук и Эвелина Брент в фильме «Подполье» Штернберга (1927).





90. Ол Джолсон в фильме  
*«Певец джаза»* Кроусленда  
(1927).

91. Джепет Гэйпур и Джордж  
О'Брайен в фильме *«Восход  
солнца»* Мурнау (1927).



**Страница с фотографиями № 92-95  
была благополучно вырвана  
читателем-вырывателем,  
за что его и благодарим :)**



96. Кадр из фильма «Аллилуйя» Видора (1929).

97. Кадр из фильма «Тюрьма» Джорджа Хилла (1930).





98. Кадр из фильма «Симаррон» Реггlsa (1931).

99. Поль Муни в фильме «Лицо со шрамом» Хоукса (1932).





100. Клодетта Кольбер и Кларк Гейбл в фильме «Это случилось однажды ночью» Капра (1934).

101. Виктор Мак-Лаглен в фильме «Осведомитель» Форда (1935).





102. Генри Форда в фильме «Гроздь гнева» Форда (1941).

103. Рене Лефевр в фильме «Миллион» Клера (1931)..





104. Кадр из фильма «Атлантида» Виго (1933).

105. Пьер Ришар Вильм и Франсуаза Розе в фильме «Большая игра» (1934).





106. Кадр из фильма «Тони» Ренуара (1935).

107. Эрих Штрогейм и Жан Габен в фильме «Великая иллюзия» Ренуара (1937).





108. Жан Габен и Мишель Морган в фильме «Набережная туманов» Карне (1938).

109. Гастон Модо и Полетта Дюбо в фильме «Правила игры» Ренуара (1939).





110. Кадр из научно-популярного фильма Жана Пенлеве.

111. Эскимос Нанук в фильме «Нанук с севера» Флаерти (1922).





112. Кадр из мультипликации Диснея.

113. Кадр из силуэтной мультипликации «Приключение принца Азмега» Рейнигер (1925).





114. Кадр из фильма *«Моана южных морей»* Флаерти (1926).

115. Кадр из фильма *«Рыбачьи суда»* Грирсона (1929).





116. Кадр из фильма *«Испанская земля»* Иориса Ивенса (1937).

117. Кадр из фильма *«Путевка в жизнь»* Николая Экка (1934).





118. Кадр из фильма «Чапаяв» С. и Г. Васильевых (1934).

119. Артист Бабочкин в фильме «Чапаяв» С. и Г. Васильевых (1934).





120. Кадр из фильма *«Веселые ребята»* Александрова (1934).

121. Кадр из фильма *«Новый Гулливер»* Птушко (1934).





122. Кадр из фильма *«Мы из Кронштадта»* Дзигана (1936).

123. Михаил Жаров и Борис Чирков в фильме *«Возвращение Максима»* Козинцева и Трауберга (1937).



124. Николай Черкасов в  
фильме «Депутат Бал-  
тики» Зархи и Хейфица  
(1937).



125. Кадр из фильма  
«Депутат Балтики»  
Зархи и Хейфица (1937).





126. Борис Щукин и Николай Охлопков в фильме «Ленин в Октябре» М. Ромма (1937).

127. Николай Симонов в фильме «Петр Первый» Петрова (1937).





128. Кадр из фильма «Тринадцатый» М. Ромма (1937).

129. Кадр из фильма «Александр Невский» Эйзенштейна (1938).





130. Кадр из фильма *«Человек с ружьем»* С. Юткевича (1938).

131. Вера Марецкая в фильме *«Член правительства»* Зархи и Хейфица (1939).





132. Борис Щукин в роли В. И. Ленина в фильме «Ленин в 1918 году» М. Ромма (1939).

133. Кадр из фильма «Щорс» Довженко (1939).





134. Кадр из фильма «Иван Грозный»  
Эйзенштейна (1944).



135. Николай Черкасов  
в фильме «Иван Грозный»  
Эйзенштейна (1944).



136. Кадр из первого английского звукового фильма «Шантаж» Хичкока (1930).

137. Кадр из фильма «... в котором мы служим» Ноэля Коуарда (1942).





138. Пьер Брассер и Поль Бернар в фильме *«Летний свет»* Гремийона (1943).

139. Кадр из фильма *«Цезарь и Клеопатра»* Паскаля (1944).





140. Кадр из фильма «Дети райка» (1945).

141. Кадр из фильма «Битва на рельсах» Клемана (1946).





142. Лоуренс Оливье в филме «Гамлет» Оливье (1946).

143. Кадр из филма «Похитители велосипедов» де Сика (1947).



**Страницы  
с фотографиями № 144-150  
тоже бесследно исчезли**



151. Симона Спьеро и Раф Валлоне в фильме «Тереза Ракен» Карне (1953).

152. Жерар Филип и Даниэль Дарье в фильме «Красное и черное» Отап-Лара (1954).





153. Анна Маньяни в фильме *«Самая красивая»* Висконти (1952).

154. Джина Лоллобриджида и Витторио де Сика в фильме *«Хлеб, любовь и фантазия»* Коменчини (1954).

