

**КОМПАКТ
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ**

Клод Бейли

КИНО: фильмы, ставшие событиями



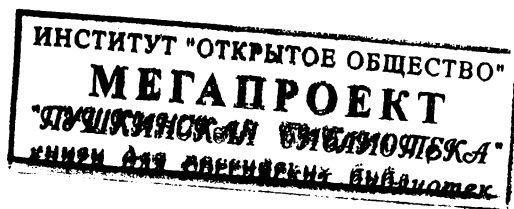
CLAUDE BEYLIE

LES FILMS-CLÉS DU CINÉMA

Bordas-1994

КЛОД БЕЙЛИ

КИНО: ФИЛЬМЫ, СТАВШИЕ СОБЫТИЯМИ



Санкт-Петербург



«Академический проект»

ББК 92
Э 687

УДК
Б-413

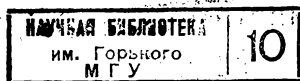


КОМПАКТЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Claude Beylie
Les films-clés du cinéma
Bordas, 1987, 1990, 1993, 1994

Перевод с французского
В. М. Кислова,
Н. М. Фарфель

*Гуманитарное агентство «Академический проект» выражает благодарность
издательству Larousse-Bordas за сотрудничество*



1944-4-99

ISBN 5-7331-0127-X

На обложке: Ален Делон («Господин Кляйн»), Чарли Чаплин («Новые времена»),
Мэрилин Монро

© Bordas, 1987

© Larousse-Bordas, 1997

© «Академический проект», право на перевод на русский язык, оригинал-макет, 1998

© В. М. Кислов, перевод, 1998

© Н. М. Фарфель, перевод, 1998

Содержание

Предисловие

От камеры обскура до тотального экрана	9
---	---

НЕМОЕ ИСКУССТВО

Иллюстрации	13
1895 Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота Луи Люмьер	20
1901 История одного преступления Фердинан Зекка	21
1902 Путешествие на Луну Жорж Мельес	23
1903 Большое ограбление поезда Эдвин С. Портер	24
1908 Убийство герцога де Гиза Шарль Ле Баржи и Андре Кальметт	25
1914 Кабирия Джованни Пастроне	27
1915 Вероломство Сесиль Б. Де Милль	28
1915 Тайны Нью-Йорка Луи Ганье	30
1915 Рождение нации Дэвид Уорк Гриффит	31
1915—1916 Вампиры Луи Фейяд	33
1916 Нетерпимость Дэвид Уорк Гриффит	34
1919 Кабинет доктора Калигари Роберт Вине	36
1921 Ведьмы Беньямин Кристенсен	38
1922 Нанук с Севера Роберт Флаэрти	39
1922 Носферату — симфония ужаса Фридрих Вильгельм Мурнау	40
1924 Антракт Рене Клер	42
1924 Сага о Йесте Берлинге Мориц Стиллер	43
1924 Алчность Эрих фон Штрохейм	44
1924 Багдадский вор Рауль Уолш	46
1925 Броненосец «Потемкин» Сергей Эйзенштейн	47
1925 Отверженные Анри Фекур	48
1925 Золотая лихорадка Чарльз Чаплин	50

1925 Варьете Эвальд Андре Дюпон	51
1926 Мать Всеволод Пудовкин	53
1927 Восход солнца Фридрих Вильгельм Мурнау	54
1927 Плоть и дьявол Кларенс Браун	56
1927 Генерал Бастер Китон и Клайд Брукман	57
1927 Метрополис Фриц Ланг	58
1927 Наполеон Абель Ганс	61
1928 Падение дома Эшеров Жан Эпштейн	62
1928 Река Фрэнк Борзэйдж	64
1928 Толпа Кинг Видор	65
1928 Страсти Жанны д'Арк Карл Теодор Дрейер	66
1928 Одиночество Пол Фейос	69
1928 Ветер Виктор Шестрем	71
1929 Деньги Марсель Л'Эрбье	72
1929 Человек с киноаппаратом Дзига Вертов	74
1929 Лулу Георг Вильгельм Пабст	75
1929 Андалузский пес Луис Бунюэль	77
1930 Земля Александр Довженко	78
Предыстория кино	80
Рождение киноиндустрии	81
Поливание из шлангов и запускание тортов	83
Переломный год: 1928	84
ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО Иллюстрации	87
1927 Певец джаза Алэн Крослэнд	98
1928 Белые тени южных морей Вуди С. Ван Дайк, Роберт Флаэрти	99
1929 Аллилуйя Кинг Видор	101
1930 Голубой ангел Джозеф фон Штернберг	102
1930 Кровь поэта Жан Кокто	104

1931 Девушки в униформе <i>Леонтина Саган</i> _____	105	1936 Новые времена <i>Чарлз Чаплин</i> _____	144
1931 Мариус <i>Марсель Паньоль</i> <i>/Александр Корда</i> _____	106	1937 Белоснежка и семь гномов <i>Уолт Дисней продакшн</i> _____	145
1931 Миллион <i>Рене Клер</i> _____	108	1937 Великая иллюзия <i>Жан Ренуар</i> _____	146
1931 М <i>Фриц Ланг</i> _____	109	1937 Папаша Моко (Пепе ле Моко) <i>Жюльен Дювивье</i> _____	148
1931 Трехгрошовая опера <i>Георг Вильгельм Пабст</i> _____	110	1937 Make Way for Tomorrow <i>Лео Мак Кери</i> _____	149
1932 Доктор Джекилл и Мистер Хайд <i>Рубен Мамулян</i> _____	112	1938 Александр Невский <i>Сергей Эйзенштейн</i> _____	150
1932 Фрикс или парад чудовищ <i>Тод Браунинг</i> _____	113	1938 Детство Горького <i>Марк Донской</i> _____	151
1932 Либелай (в русском прокате Флирт) <i>Макс Офюльс</i> _____	114	1938 Жена булочника <i>Марсель Паньоль</i> _____	153
1932 Лицо со шрамом <i>Говард Хоукс</i> _____	116	1938 В старом Чикаго <i>Генри Кинг</i> _____	154
1932 Если бы у меня был миллион <i>Эрнст Любич с шестью другими режиссерами</i> _____	117	1938 Иезавель <i>Уильям Уайлер</i> _____	155
1932 Лас Урдес. Земля без хлеба <i>Луис Бунюэль</i> _____	118	1939 Унесенные ветром <i>Виктор Флеминг и Джордж Кьюкор, С. Вуд, У. Мензис</i> _____	157
1933 Экстаз <i>Густав Махаты</i> _____	120	1939 Дилижанс <i>Джон Форд</i> _____	158
1933 Кинг Конг <i>Эрнест Б. Шедсак и Мериан К. Купер</i> _____	121	1939 Надежда (Сьерра де Теруэль) <i>Андре Мальро</i> _____	159
1933 Окраина <i>Борис Барнет</i> _____	123	1939 Правила игры <i>Жан Ренуар</i> _____	162
1933 Утиный суп <i>Лео Мак Кери</i> _____	124	1939 День начинается <i>Марсель Карне</i> _____	164
1934 Атланта <i>Жан Виго</i> _____	125	1940 Железная корона <i>Алессандро Блазетти</i> _____	166
1934 Красная императрица <i>Джозеф фон Штернберг</i> _____	128	1940 Гроздь гнева <i>Джон Форд</i> _____	167
1934 Это случилось однажды ночью <i>Фрэнк Капра</i> _____	130	1941 Мальтийский сокол <i>Джон Хьюстон</i> _____	169
1934 Хлеб наш насущный <i>Кинг Видор</i> _____	131	1941 Гражданин Кейн <i>Орсон Уэллс</i> _____	170
1934 Чапаев <i>Георгий и Сергей Васильевы</i> _____	132	1941 Странствие Салливена <i>Престон Старджес</i> _____	173
1935 Героическая кermесса <i>Жак Фейдер</i> _____	134	1942 Быть или не быть <i>Эрнст Любич</i> _____	175
1935 Мятеж на «Баунти» <i>Фрэнк Ллойд</i> _____	135	1943 Касабланка <i>Майкл Кертис</i> _____	176
1935 Тридцать девять шагов <i>Альфред Хичкок</i> _____	137	1943 Ворон <i>Анри-Жорж Клузо</i> _____	178
1936 Триумф воли <i>Лени Рифеншталь</i> _____	138	1944 Небо принадлежит вам <i>Жан Грэмийон</i> _____	179
1936 Невеста Франкенштейна <i>Джэймс Уэйл</i> _____	140	1944 Женщина в окне <i>Фриц Ланг</i> _____	181
1936 Человек ниоткуда <i>Пьер Шеналь</i> _____	141	1944 Генрих V <i>Лоренс Оливье</i> _____	182
1936 Роман обманщика <i>Саша Гитри</i> _____	143	1944 Лаура <i>Отто Преминджер</i> _____	183
		1945 Дети райка <i>Марсель Карне</i> _____	185

Немецкий экспрессионизм	187
Царство звезд	188
Мирок анимационного кино	190
Постоянство авангарда	191

ВОЙНА ОКОНЧЕНА. ОБРАЗ МЕНЯЮЩЕГОСЯ МИРА

Иллюстрации	193
1945 Рим, открытый город <i>Роберто Росселини</i>	204
1945 Приключение в Бирме <i>Рауль Уолиш</i>	205
1945 Дамы Булонского леса <i>Робер Брессон</i>	207
1946 Красавица и Чудовище <i>Жан Кокто</i>	208
1946 Почтальон всегда звонит дважды <i>Тэй Гарнетт</i>	210
1946 Фарребек <i>Жорж Рукье</i>	211
1947 Последние каникулы <i>Роже Ленар</i>	213
1948 Луизианская история <i>Роберт Флаэрти</i>	214
1948 Земля дрожит <i>Лукино Висконти</i>	216
1948 Похитители велосипедов <i>Витторио де Сика</i>	217
1949 Положение обязывает <i>Роберт Хэймер</i>	219
1949 Третий человек <i>Кэрл Рид</i>	220
1950 Бульвар заходящего солнца («Сансет бульвар») <i>Билли Уайдлер</i>	222
1950 Асфальтовые джунгли <i>Джон Хьюстон</i>	223
1950 Расёмон <i>Акира Курасава</i>	225
1951 Незнакомцы в поезде <i>Альфред Хичкок</i>	226
1953 Золотая карета <i>Жан Ренуар</i>	228
1952 Золотой шлем <i>Жак Беккер</i>	229
1952 Пение под дождем <i>Стэнли Донен</i> <i>и Джин Келли</i>	231
1952 Ровно в полдень <i>Фред Циннеман</i>	232
1953 Сказки туманной луны после дождя (Луна в тумане) <i>Кэндзи Мидзогути</i>	234
1953 Все на сцену! <i>Винсенте Минелли</i>	237
1953 Каникулы господина Юло <i>Жак Тати</i>	238

1953 Токийская повесть <i>Ясудзиро Одзу</i>	240
1953 Поездка в Италию <i>Роберто Росселини</i>	241
1954 Босоногая графиня <i>Джозеф Манкевич</i>	242
1954 Окно во двор <i>Альфред Хичкок</i>	244
1954 Джонни Гитара <i>Никлас Рэй</i>	245
1954 Чувство <i>Лукино Висконти</i>	247
1954 Дорога <i>Федерико Феллини</i>	248
1954 Рождение звезды <i>Джордж Кьюкор</i>	250
1955 Лола Монтес <i>Макс Офюльс</i>	252
1955 Поцелуй меня насмерть <i>Роберт Олдридж</i>	254
1955 Ночь охотника <i>Чарлз Лоутон</i>	255
1955 Песнь дороги <i>Сатъяджит Рей</i>	257
1956 Написано ветром <i>Дуглас Сэрк</i>	258
1956 Седьмая печать <i>Ингмар Бергман</i>	260
1956 Через Париж <i>Клод Отан-Лара</i>	261
1957 Печать <i>Орсон Уэллс</i>	263
1958 Пепел и алмаз <i>Андрей Вайда</i>	264

Итальянский неореализм	266
Является ли короткометражный фильм «бедным родственником» кино?	267
С точки зрения кассы	269
Фестиваль — ярмарка или выставка?	272

НОВЫЕ ВОЛНЫ. НОВЫЕ СТАВКИ

Иллюстрации	275
1959 На последнем дыхании <i>Жан-Люк Годар</i>	285
1959 Хиросима, любовь моя <i>Ален Рене</i>	286
1959 Четыреста ударов <i>Франсуа Трюффо</i>	289
1959 Карманный <i>Робер Брессон</i>	291
1959 Рио Bravo <i>Говард Хоукс</i>	292
1960 Приключение <i>Микеланджело Антониони</i>	294
1960 Элмер Гантри <i>Ричард Брукс</i>	295

1960 В субботу вечером, в воскресенье утром <i>Карел Рейш</i> _____	297	1970 Красный круг <i>Жан-Пьер Мельвиль</i> _____	340
1960 Тени <i>Джон Кассаветес</i> _____	298	1971 Макс и жестянщики <i>Клод Сотэ</i> _____	343
1960 Подсматривающий <i>Майкл Пауэлл</i> _____	300	1972 Кабаре <i>Боб Фосс</i> _____	343
1960 Глаза без лица <i>Жорж Франжю</i> _____	301	1972 Избавление <i>Джон Бурмен</i> _____	345
1960 Зази в метро <i>Луи Маль</i> _____	303	1972 Крестный отец <i>Френсис Форд Коппола</i> _____	346
1961 Клео от 5 до 7 <i>Аньес Варда</i> _____	304	1972 Агирре, гнев Божий <i>Вернер Херцог</i> _____	348
1961 Лола <i>Жак Деми</i> _____	306	1973 Амаркорд <i>Федерико Феллини</i> _____	349
1961 Виридиана <i>Луис Бунюэль</i> _____	307	1973 Крики и шепоты <i>Ингмар Бергман</i> _____	351
1961 Вестсайдская история <i>Роберт Уайз и Джером Роббинс</i> _____	309	1973 Мамочка и шлюха <i>Жан Эшташ</i> _____	352
1963 Взлетная полоса <i>Крис Маркер</i> _____	310	1974 Мы так любили друг друга <i>Эttore Скола</i> _____	354
1963 Руки над городом <i>Франческо Рози</i> _____	312	1975 Кузен, кухня <i>Жан-Шарль Такелла</i> _____	355
1965 Слуга <i>Джозеф Лоузи</i> _____	313	1975 Нэшвилл <i>Роберт Олтмен</i> _____	357
1963 Коридор ужасов <i>Сэмюель Фуллер</i> _____	315	1976 Империя чувств <i>Нагиса Ошима</i> _____	358
1963 Америка, Америка <i>Элиа Казан</i> _____	316	1976 Судья и убийца <i>Бертран Тавернье</i> _____	360
1964 Бог и дьявол в стране Солнца <i>Глаубер Роша</i> _____	318	1976 Таксист <i>Мартин Скорсезе</i> _____	361
1964 Перед революцией <i>Бернардо Бертолуччи</i> _____	319	1977 Краб-барабанщик <i>Пьер Шендёрфер</i> _____	363
1965 Без надежды <i>Миклош Янчо</i> _____	321	1978 Замужество Марии Браун <i>Райнер Вернер Фассбиндер</i> _____	364
1966 Запретное владение <i>Сидни Поллак</i> _____	322	1978 Охотник на оленей <i>Майкл Чимино</i> _____	366
1967 Андрей Рублев <i>Андрей Тарковский</i> _____	324	1980 Человек-слон <i>Дэвид Линч</i> _____	367
1967 Бонни и Клайд <i>Артур Пенн</i> _____	325	1981 Поиски утерянного ковчега <i>Стивен Спилберг</i> _____	369
1967 Непонятый <i>Луиджи Коменчини</i> _____	327	1982 Ночь в Сан-Лоренцо <i>Паоло и Витторио Тавиани</i> _____	370
1968 2001: Космическая одиссея <i>Стенли Кубрик</i> _____	328	1984 Однажды в Америке <i>Серджио Леоне</i> _____	372
1968 Ребенок Розмари <i>Роман Поланский</i> _____	331	1984 Париж, Техас <i>Вим Вендерс</i> _____	373
1968 Теорема <i>Пьер Паоло Пазолини</i> _____	332	1985 Пурпурная роза Каира <i>Вуди Аллен</i> _____	375
1968 Однажды вечером в поезде <i>Андре Дельво</i> _____	334	1986 Жертвоприношение <i>Андрей Тарковский</i> _____	376
1969 Моя ночь у Мод <i>Эрик Ромер</i> _____	335	Новая волна _____	378
1969 Скорбь и сострадание <i>Марсель Офюльс</i> _____	337	Кинематография дальних стран _____	379
1970 Мясник <i>Клод Шаброль</i> _____	339	Синематеки и хранение фильмов _____	381
		Именной указатель _____	381

Предисловие

«Есть зрелища, в которых задействовано все материальное великолепие, которым обладает человек».

Оноре де Бальзак, *Серафита*

Мы живем в аудиовизуальном веке. Осуществив в 1895 г. первую публичную проекцию фильмов на экран, братья Люмьер приоткрыли современный сказочный ящик Пандоры, откуда постепенно стало появляться новое измерение зрелища, новое письмо, новое искусство, новая индустрия, новый способ представления мира, новое гигантское пространство, предлагаемое человеческому воображению. Пусть техника изменилась за это время, пусть виды этой удивительной «машины для воссоздания жизни» радикально трансформировались с течением лет (видео, общественные и частные телеканалы, кабельные сети, спутниковое телевидение...), пусть сегодняшний зритель склонен предпочесть престиж массовым скоплениям в залах «свое домашнее кино», движущиеся картинки продолжают тем не менее оказывать притягательное воздействие, истории, рассказанные на пленке — увлекать широкую публику, а звезды экрана — большого или маленького — пользоваться фантастической популярностью. Кино остается в полном смысле слова развлечением нашей эпохи: влияние его несравненно и степень убедительности чрезвычайна.

Но вместе с тем, кино является искусством, культурой и языком. Для того, чтобы смотреть фильм по-настоящему, понимать его красоту и выявлять его недостатки, уметь анализировать всю подноготную для более верного суждения, которое никак не испортит, а наоборот, преумножит удовольствие от просмотра, предполагается наличие некоей предварительной инициации и четких оценочных критериев. Объединить их нелегко, так как кроме многочисленных привязок (эстетических, экономических, политических), которые невозможно объять одним взглядом, кино — дитя иллюзии и человеческого волшебства — несет в себе массу обманчивых видимостей, вульгарных мифологий, низменных коммерческих условностей, которые слишком часто искажают его простую реальность. Не хватает ориентиров для того, чтобы глубоко исследовать эту зыбкую область с многообразными пластами и неопределенными границами. Реализуя вагнеровскую мечту, кино стало тотальным искусством (и зрелищем), которое объединяет и сочетает достижения живописи, литературы, музыки, оперы и танца. В худшем случае мы получаем лишь бледный суррогат традиции, которая его предворяет и оплодотворяет, в лучшем (а нас интересует только он) — богатый и сложный творческий синтез: именно тогда наследие приносит свои плоды.

Живые произведения

Единственная цель этой книги — предоставить читателю, интересующемуся столетним искусством, будь то студент, критик, кинолюбитель, телелюбитель, ведущий кино клуба или же простой зритель, удовлетворяющий свое любопытство, удобное подспорье, которое позволит мгновенно определить место фильма, автора, жанра, национальной школы в джунглях киноистории, где еще остается столько непроложенных троп, столько невырванных сорняков и, к

счастью, столько новых или хорошо забытых старых открытий. Это издание, совершенно очевидно, не представляет собой ни полный каталог (перечисление сотни тысяч фильмов оказалось бы недостаточным), ни исчерпывающий справочник (не составит никакого труда уличить нас в пропусках или переоценках); оно, как и все, что касается седьмого искусства, не лишено пристрастий; в нем присутствует неизбежная субъективность, даже если автор постарался свести ее к минимуму. Как в воображаемом музее, превознесенном некогда Андре Мальро, здесь имеет место доля неуверенности, особенно в отношении двух последних десятилетий, при анализе которых самому внимательному историку не достает необходимого отстранения. Если существуют (совершенно реальные) синематеки, которые утверждают, эта синематека (пока еще идеализированная по ряду пунктов) всего лишь ставит вопросы. Не имеющая ничего общего с гербарием из увядших воспоминаний, она мыслится как живая антология цветущих произведений, которые читатель будет с удовольствием собирать.

Исходя из различных, но конвергентных критериев, были отобраны двести названий: фильмы-этапы, отметившие поворот в эволюции кинематографического искусства и техники; признанные всенародно и при общем согласии произведения, которые свидетельствуют о настроении эпохи или о факте цивилизации; оригинальное, а иногда и ниспровергающее каноны выражение мысли отдельной личности при более медленной, но оправданной временем реакции; вплоть до сиюминутных неудач, которым удалось «обжаловать приговор». Сорок фильмов относятся к «немому искусству» (1895—1930); шестьдесят — к тому, что принято называть золотым веком звукового кино (1927—1945); сорок — к послевоенному периоду («Образ меняющегося мира», 1945—1958); и, наконец, шестьдесят обращаются к «новым волнам» и к их «новым задачам». Подобное разделение является менее произвольным, чем это может показаться. Оно учитывает массу параметров, перечисление которых будет малоинтересным; его достоинство в том, что оно охватывает в общем и целом четыре этапа интернационального аудиовизуального пространства. Мы не будем скрывать, что принадлежим к третьему из них, и что это могло повлиять на наш выбор. Автор этой книги не робот, не прибор, регистрирующий киноявление. Если бы ее составление было поручено целому коллективу, к чему призывают определенные тенденции современного исторического исследования, результат, возможно, оказался бы более гладким. Но по правилу игры бразды правления были доверены одному единственному проводнику. Он постарался, чтобы упряжку не очень заносило.

Один фильм, один режиссер

Поднимался вопрос и о количестве отбираемых фильмов для каждого отдельно взятого режиссера. Было бы абсурдным предоставлять чрезмерные привилегии великим за счет невеликих, включив в книгу, например, десять картин Ренуара, десять — Фрица Ланга, десять — Хичкока (они нашлись бы без труда) и почему бы не всего Мурнау, Брессона, Тарковского. Читатель почувствовал бы себя, и по праву, обманутым в своих ожиданиях. Вот откуда иногда драконовское ограничение представлять режиссера одним, реже двумя, в крайнем случае тремя фильмами. Правда, и всего одна картина Дрейера, всего одна картина Мидзогуси, всего одна картина Рене, — такой отбор покажется кому-то немыслимым. Пусть он попытается принять наши правила игры...

Однако мы не стремились представить и слишком широкий диапазон. Если бы потребовалось включить тот или иной египетский или болгарский фильм, обладающий, впрочем, неоспоримыми достоинствами, то или иное открытие самой последней волны, ту или иную устаревшую киноленту двадцатых-тридцатых годов, откопанную в недрах какой-нибудь ретроспективы, мы навлекли бы на себя упреки противоположного толка: в раздроблении и критическом примиренчестве. Чтобы облегчить наши переживания по поводу многочисленных сознательных жертвоприношений, мы предлагаем в приложении дополнительный список, включающий сто фильмов, подлежащих «охране», и его читатель сможет продолжить по своему усмотрению. Зато десять фильмов получили право на углубленный комментарий. Не обязательно являясь бессмертными шедеврами, они стали, как это принято говорить, знаменательными датами: после таких фильмов, как «Нетерпимость», «Правила игры», «Гражданин Кейн», больше не снимают кино так, как его снимали раньше. И мы считаем, что «Метрополис», «Аталанта», «Сказки туманной луны...», «Лола Монтес» заключают в себе все киноискусство, сконцентрированное в совершенстве формы, что вполне заслуживает особого к ним отношения.

Каждый фильм имеет свою учетную карточку, которая дает некоторые сведения, полученные из надежного источника. В ней можно будет найти краткий пересказ сценария, сжатый анализ, имена создателей фильма, примечания и контрзамечания. Около пятнадцати дополнительных критериев группируют фильмы по темам, жанрам или национальной принадлежности, которые не учитывались при начальном отборе, например, комедия, короткометражный фильм, мультфильм, архивные ленты. В нескольких словах рассказывается о кассовых сборах и продюсерской студии, о фестивалях и особенно о синематекке, без которой все, что мы здесь пишем, осталось бы мертвой буквой. Краткая таблица пятивековой эволюции аудиовизуальной техники, от камеры обскуры Леонардо да Винчи до тотального экрана дополняет издание.

Нам остается пожелать, чтобы кинолюбители, для которых предназначена книга, получили такое же удовольствие от посещения этого пантеона, какое мы испытали от его возведения.

Клод Бейли

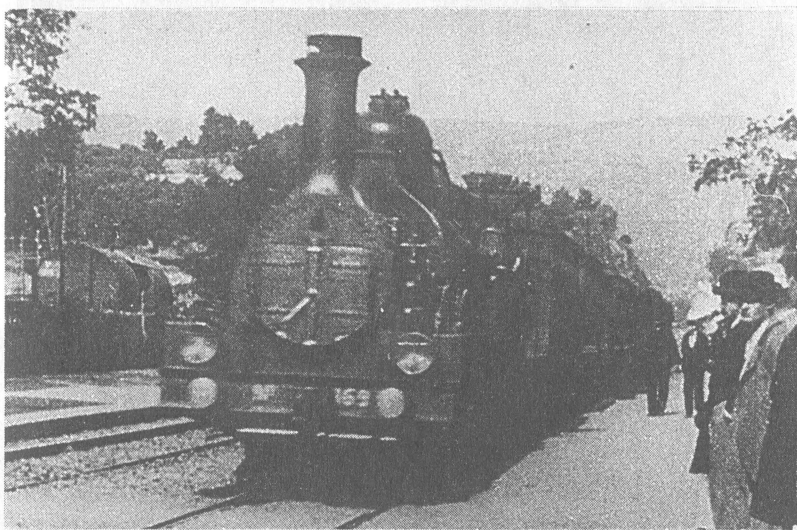
Автор благодарит отдельных лиц и организации, которые помогли в его исследованиях или дополнили имевшиеся сведения: в частности Фредерика Дакуз, Жан Клода Ромера и Жан Поля Торок; библиотеку ИДЕК/Французскую Синематеку, журналы Авансэн Синема и Телерама, которые, к тому же, внесли свой вклад в подбор иллюстраций.

От камеры обскура до тотального экрана

пять веков эволюции аудиовизуальной техники

- 1500** Камера обскура Леонардо да Винчи.
1660 Проекционный фонарь Вальгенштейна.
1704 Работы Ньютона над принципами преломления света.
1757 Открытие Беккариа воздействия света на чувствительный слой.
1822 Ньепс изобретает фотографию.
1832 Фенакистископ Плато.
1834 Зоотроп Хорнера.
1839 Фоточувствительная пластинка Ньепса и Дагера.
1841 Объективы Шевалье (две линзы) и Вейтлендера (четыре линзы).
1846 Фокс-Тальбот изобретает негатив.
1853 Проекция «оживленных рисунков» фон Ушатиуса.
1870 Хейл проецирует «оживленные фотографии».
1871 Маддокс вводит использование желатинового бром-серебряного слоя.
1877 Праксиноскоп Рейно.
1882 Фотографическое ружье Мэйри.
1884 Истман использует пленку (*stripping film*).
1887 Целлулоидная пленка.
1891, 13 февраля. Луи Люмьер регистрирует патент «аппарата, служащего для получения и просмотра хронофотографических отпечатков».
1895, 22 марта. Показ фильма «Выход рабочих с завода Люмьер» в Обществе поощрения национальной промышленности.
28 декабря. Первый публичный кинематографический сеанс в Индийском салоне Гран Кафе на бульваре Капуцинов в Париже.
1896 Аппарат панорамной съемки Гримуан-Сансона.
1899 Эдисон пробует озвучивать свой кинетоскоп.
1900 Мельес синхронизует кино и фонограф. Патент Жюли на «Синхроническое движение фонографа и кино».
1902 Говорящий портрет Гомона.
1905 Жюли патентует прием фонографической записи с помощью света.
1906 Месстер патентует фото-кино синхронизацию.
1907 Лост записывает на пленку звук параллельно с изображением.
Коммерциализация Кинемакопора.
1911 Альберини осуществляет панорамную съемку на 70-миллиметровой пленке.
1913 Хронохром Гомона, одновременный трихром.
1915 Первый Кодахром Капстафф. Первые опыты использования дихромного Техникolorа.
1923 Петерсен и Пулсен патентуют использование селеновой кинопленки.
1925 Диаптихром Дюфей. Регулярная трихромная сетка.
1926 Экран-триптих для фильма Абеля Ганса «Наполеон».
1927 Ипергонар профессора Кретьена. Фоновижн, метод Бэйрда. 6 октября. Первый показ «говорящего на 100%» фильма «Певец джаза».
1928 Кодаколор, многослойная 16-миллиметровая пленка.
1929 Использование немецкого метода Кланг Фильм и американских методов Мувитон и Фотофон (Вестерн Электрик и Р.С.Эй).
1932 Метод Руксколор (дополнительная одновременная тетрахромия). Первая телепередача, метод Бартеlemi.
1935 Люмьер разрабатывает рельеф поляризационными фильтрами. Первый полнометражный фильм на трихромной пленке техникolor. Томпсон колор (гофрированный для съемки, сустративный при печати).
1937 16-миллиметровая обращенная пленка Агфаколор.
1942 Новый монопак Истман.
1945 Коммерциализация телевизионных приемников в Соединенных Штатах.
1950 Широкое использование пленки «нон флам» (на ацетатной основе).
1952 Синерама.
1953 Синемаскоп.
1960 Проявка фотографии с интегральным рельефом, метод Габора.
1967 Электро Видео Рекординг, система Голдмарк.
1968 Фоновид, метод Вестингхауз.
1968 Витеокассета Сони.
1980 Тотальный экран в Эспас-Гете в Париже.

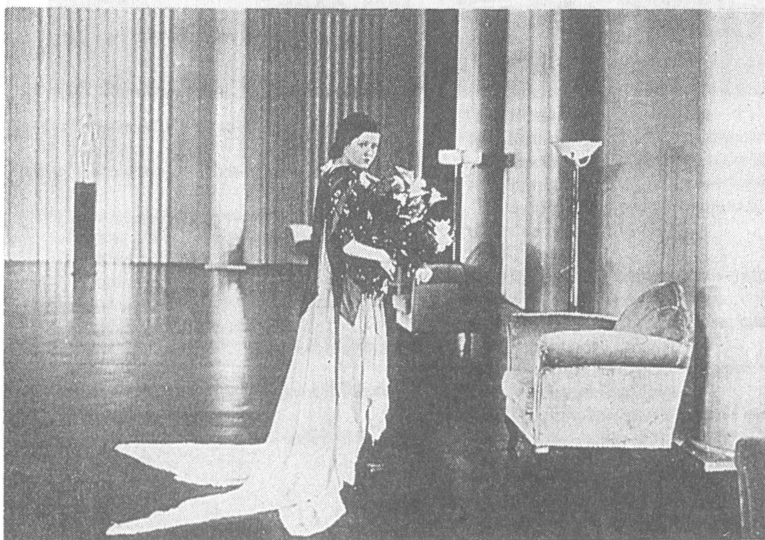
Немое искусство



КИНО ПРАВДА, КИНО ВЫДУМКА



Нанук с Севера. Реж. Роберт Флаэрти мл. 1922. © Национальный Киноархив — Архив Фотекб

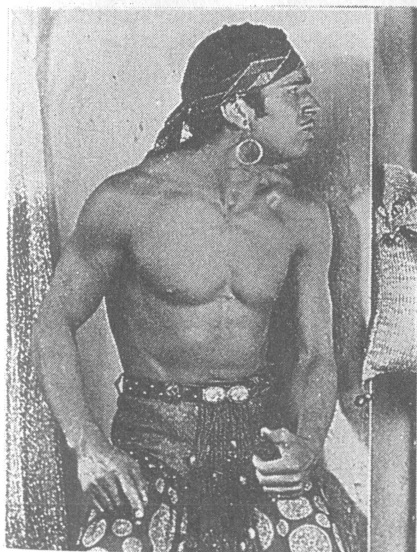


Деньги. Реж. Марсель Л'Эрбье. 1929. Мари Глори.
© Французская Синема-тека. Архив Фотекб

ПРИКЛЮЧЕНИЯ И ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ



Тайны Нью-Йорка. Реж. Луи Ганье. 1915. Пирл Уайт. © Архив Фотоб



Багдадский вор. Реж. Рауль Уолш. 1924. Дуглас Фэрбэнкс.
© Интерпресс



Золотая лихорадка. Реж. Чарлз Чаплин. 1925. Мэк Суэйн и Чарлз Чаплин. © Архив Фотоб

МЕЛОДРАМЫ И РОКОВЫЕ СТРАСТИ

Отверженные. Реж. Анри Фекур.
1925. Сандра Миловановф.
© Авансэн Синема



Плоть и дьявол. Реж. Кларенс Браун. 1927.
Грета Гарбо и Джон Гилберт. © Архив Фотеб



Река. Реж. Фрэнк Борзейдж.
1928. Чарлз Фарел, Мери
Дункан и Айвен Линау.
© Авансэн Синема.



УЖАСЫ И ВИДЕНИЯ



Ведьмы. Реж. Бенъямин Кристинсен.
1921. © Французская Синеотека.
Архив Фотоб



Кабинет доктора Калигари.
Реж. Роберт Вине. 1919.
Вернер Краус. © Клод Бейли



Вампиры. Реж. Луи Фейяд.
1915. Эдуар Матэ.
© Французская Синеотека.
Архив Фотоб



**Носферату —
симфония ужаса.**
Реж. Ф. В. Мурнау.
1922. Макс Шрек.
© Клод Бейли

ЛИЦА



Мать. Реж. Всеволод Пудовкин.
1926. Вера Барановская.
© Телерама



Броненосец "Потемкин".
Реж. Сергей Эйзенштейн.
1925. © Французская
Синематека. Архив Фотоб



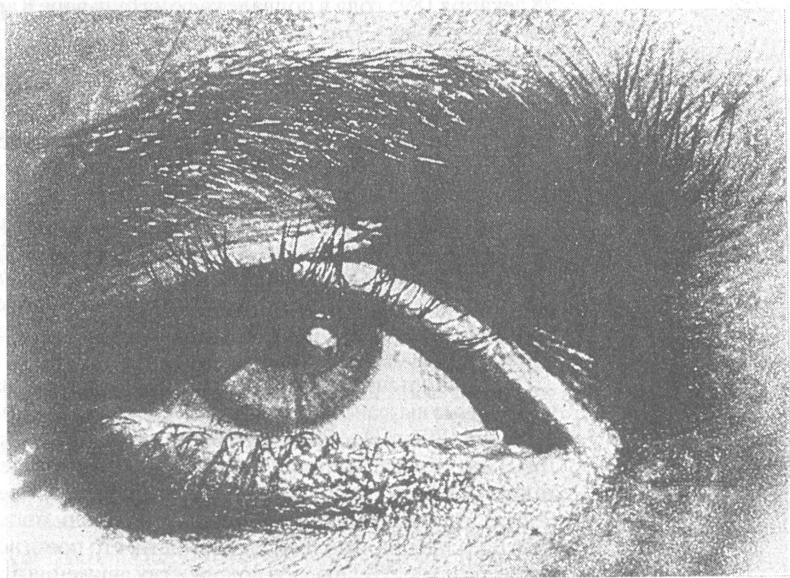
Алчность. Реж. Эрих фон Штрохейм.
1924. Зазу Питт. © Авансэн Синема



Земля. Реж. Александр
Довженко. 1930. © Архив Фотоб



Андалузский пес. Реж. Луис Бунюэль. 1928. © Авансэн Синема



Человек с киноаппаратом. Реж. Дзига Вертов. 1929.
© Национальный Киноархив — Архив Фотоб

1895. Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота

Луи Люмьер

Новое искусство на первом перегоне

«Луи Люмьер, через импрессионистов, был потомком Флобера, а также Стендаля, чье зеркало жизни он понес по дорогам»

(Жан Люк Годар).

Сюжет

Железная дорога в диагональной перспективе. На перроне ожидают празднично одетые пассажиры. Носильщик идет на камеру. На заднем плане появляется локомотив, он подъезжает и останавливается с левой стороны экрана. Из вагона выходят люди, среди которых дама в пелерине; в вагон готовятся зайти другие: среди них — мужчина с мешком. Мы так и не видим, как уезжает поезд.

О фильме и его создателях

Как мы знаем, «премьера» Кинематографа прошла 28 декабря 1895 года в подвале кафе на бульваре Капуцинок в Париже. Она включала десять «оживленных видов», меньше минуты каждый, представляющие в числе прочих выход рабочих с завода, купание в море, обед младенца, шутка озорного ребенка в саду. Этому сеансу — публичному и платному, стоимость билета 1 франк, — предшествовал предварительный просмотр на конгрессе фотографов, 10 июня того же года в Лионе — на родине изобретателей. Движущиеся картинки на экране показывались не в первый раз, но никогда еще понятие фильма, целого, структурированного, а иногда рассказывающего даже историю (например, политого поливальщика) не заставляло себя признать с такой яркой очевидностью.

Первое большое переживание перед экраном было несомненно вызвано «Прибытием поезда», показанным в январе 1896 г. Изображение было снято на вокзале Ла Сьота, вблизи Марселя. Оператор поставил камеру таким образом, чтобы охватить всю полноту «действия». Эффект был поразительным: зрители бросались под сидения, в полной уверенности, что поезд вот-вот их раздавит! Благодаря волшебству движения этот банальный документальный фильм принимал фантастическое измерение.

Остальные «виды», в общей сложности около сорока, снятые Луи Люмьером (1864—1948), иногда с помощью старшего брата Огюста в период с марта 1895 по начало 1896 г. — это бодренькие жанровые сценки, с удовольствием использующие возможности кино, включая комический эффект (*Механическая колбасная лавка*), комбинирование (разрушенная стена восстанавливается) и рекламный ролик (*Выход рабочих с заводов Люмьер*).

РЕАЛИЗМ

Как отмечает историк Вэнсен Пинель, этот короткий фильм объединяет реализм глубины кадра, драматическую силу сцены, «снятой одним планом» и случайности «прямого включения».

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT

Произв. и реж.: Луи Люмьер. 50 сек. Исп.: семья Люмьер и анонимные участники.

1901. История одного преступления

Фердинан Зекка

На кровавом пути

Примитивное кино берет все, что попадает под руку: феерии Шатле, переработанную хронику, религиозные или светские страсти, картины в музее Гревен. Фердинан Зекка был квалифицированным мастером — а может быть и поэтом, — этой «melting-pot» (солянки).

Сюжет

Камера смертника. Заключенный, лежа на соломенной подстилке, прокручивает в воображении свою жизнь и злоключения, которые привели его туда, где он находится: юношеский авантюризм, дурные связи, роковое пристрастие к алкоголю, убийство банковского служащего... В последней «картине» он видит себя, поднимающегося на эшафот, — и просыпается. В этот момент в камеру входит палач с судьями. Виновный будет казнен.

О фильме и его создателях

Фердинан Зекка (1864—1947) был верным помощником Шарля Патэ, который ценил его мастерство. Дебютировав в «Амбигю», он обладал врожденным чувством зрелищности. Менее артистичный, чем Ме-

льес, он был более умелым коммерсантом. Он пробовал себя во всех жанрах (комедии, феерии, воссозданная хроника, исторические и религиозные сюжеты и т. д.), но его настоящей специализацией стал «реалистический» жанр, в духе Золя и сенсационных народных мелодрам, от которых публика была без ума. Именно в этот разряд следует отнести фильмы «Жертвы алкоголизма», «Стачка», «Парижские бандиты» и шедевр Зекка «Историю одного преступления» — «кинематографическую пьесу», навеянную жуткой мизансценой из музея Гревен.

Его картины содержат большое количество кинематографических находок: в «Немом меломане» (1899) Зекка придумывает первый звуковой гэг; в «Истории одного преступления» он создает первый в истории кино, пусть пока еще технически примитивный, флэшбэк (приговоренный к смертной казни видит в маленьком круглом окошке камеры сменяющиеся, как на движущейся театральной сцене, картинки из прошлой жизни); в других фильмах он умело соединяет документальные и павильонные съемки. Этот универсальный изобретатель был, сам того не зная, настоящим поэтом.

Зекка собрал крепкую группу, которая вписала свою почетную страницу в книгу кино: Люсьен Нонге, автор первой версии «Броненосец Потемкин» (1905); Гастон Велле, специалист по комбинированным съемкам; Андре Эйзе (1890—1942), создатель незабываемых «гонок с преследованиями», прославивших Патэ. Начиная с 1906 г. Зекка занимается исключительно продюсерской деятельностью.

L'HISTOIRE D'UN CRIME

**Сцен., худ.-пост., оп. и
реж.:** Фердинан Зекка.
Произв.: Патэ. 110 м
(6 ч.). **Исп.:** анонимные
участники.

«Трагикомедийность Зекка представляла собой нечто наивно безудержное, примитивное и новое, жанр в то время совершенно неопределенный. В один прекрасный день это назовут черным юмором».

Жорж Франжю

1902. Путешествие на Луну

Жорж Мельес

Лавочка воображения

«Жюль Марей, братья Люмьер привели все в движение. Мельес первый открыл в движущемся изображении волшебство» (Поль Жильсон).

Сюжет

Общество астрономов под председательством профессора Барбанфуи принимает решение организовать межпланетную экспедицию. Строится гигантская пушка, с помощью которой ракета-снаряд будет отправлена на Луну. На борту ракеты — команда отважных путешественников. Они пикируют прямо в глаз ночной планеты и, высадившись, открывают немыслимые чудеса: танцовщицы... звезды, мгновенно вырастающие грибы, лунные жители с головами креветок... В итоге, место оказывается негостеприимным, и путешественники возвращаются на землю, где их встречают с триумфом.

О фильме и его создателях

Вне всякого сомнения, это самое известное произведение Жоржа Мельеса (1861—1938), пример жанра феерии и первый по времени фантастический фильм. К моменту постановки этого фильма, в мастерской в Монтрей-су-Буа, Мельес находился на вершине своей карьеры. Современник братьев Люмьер и один из их первых и восторженных зрителей, наследник Робера Удэна, у которого он перекупил театр, этот одаренный человек, знаток по части иллюзий, пиротехники и магии всех видов, сразу же предугадал все фантастические (в полном смысле слова) возможности нового изобретения. Оставив без внимания документальные съемки, он предпочел область комических гэгов, фантазмагорических рассказов и контролируемых галлюцинаций. Он увлеченно развивает свою любимую тему — воображаемое путешествие: на земле, под водой, в воздухе и наконец «через невозможное». Он начинает материал всевозможными трюками, часть из которых уже использовалась на сцене, а остальные были задуманы специально для экрана: двойная экспозиция, наплывы, стоп-кадры и т.д. Его гениальность заключается в строго дозированном сочетании механической точности и вымысла, изобретательности и экстравагантности.

НЕМОЕ КИНО

LE VOYAGE DANS LA LUNE

Сцен. и реж.: Жорж Мельес. **Оп.:** Мишо. **Кост.:** мадам Мельес. **Произв.:** Старфильм (Жорж Мельес). 280 м. (30 ч., из которых 28 сохранились). **Исп.:** Жорж Мельес (*Барбанфуи*), Виктор Андре, Дёпьер, Фаржо, Кельм, танцоры и акробаты из Фоли Бержер.

Если Люмьер был Гутенбергом кино, Мельеса можно назвать его Фаустом или Калиостро.

«Путешествие на Луну» навеяно произведениями Жюль Верна и Герберта Уэллса, а также, возможно, одноименной опереттой Оффенбаха.

Конечная станция

Неоспоримый создатель кинематографического зрелища, Мельес познал жестокую иронию судьбы. Две трети его фильмов были утеряны; сам он, разоренный магнатами киноиндустрии в 1925 г., превратился в продавца игрушек на вокзале Монпарнас...

1903. Большое ограбление поезда

Эдвин С. Портер

Стреляй, сколько влезет

Крупный план усатого бандита, который целится в оцепеневшую публику: больше ничего не надо, чтобы создать целый жанр — фильм с приключениями на свежем воздухе.

Сюжет

Бандиты замышляют ограбление поезда. Первая группа заставляет станционного телеграфиста передать сообщение об остановке состава в чистом поле; вторая группа захватывает поезд, убивает охранника почтового вагона и обирает пассажиров. Один из них убит при попытке к бегству. Пока бандиты добираются до своих лошадей, спрятанных в горах, вокзальный служащий дает сигнал тревоги. Жители деревни объединяются и после яростного боя обезоруживают преступников.

О фильме и его создателях

Отсняв большое количество видов для кинетоскопа Эдисона, Эдвин Страттон Портер (1869—1941) задумал рассказать в картинках простую и захватывающую историю, подобную тем, которые развлекали в театральных представлениях американских зрителей, жаждающих сильных эмоций. События на Западе давали ему богатый материал; Портер экранизировал его, используя еще очень примитивную технику. Гениальность идеи Портера заключалась в том, что действие заканчивается крупным планом злодея (Джорджа Барнса), целящегося в зрителей. Это был если и не первый круп-

ный план в истории кино, то по крайней мере первое укрупнение, обладающее специфическим повествовательным значением. Прокатчики были уведомлены, что они могут на свое усмотрение ставить этот «пробивной» план в начале или в конце фильма! Так родился suspense/саспенс (тревожное ожидание), а вместе с ним особая форма драматизации, присущая кинематографу. Родился и новый жанр: вестерн со своей непримиримой борьбой между outlaws (людьми вне закона) и добропорядочными гражданами. (Индейцы придут позднее, вместе с Томасом Айнсом).

Но новшества Портера этим не ограничиваются. Он умело использовал естественные декорации Нью-Джерси, вплеl в действие реалистические зарисовки (деревенский праздник, прерванный известием о драме) и придal особенный ритм боевым сценам. Имея в своем багаже великолепный фильм о жизни американского пожарника, Портер снимет впоследствии произведение, которое можно рассматривать как первый гангстерский фильм «The Capture of the Yegg Bank Burglars» (1904).

THE GREAT TRAIN ROBBERY

Сцен.: Билли Мартинетти. **Реж.:** Эдвин С. Портер. **Произв.:** Томас Эдисон Ко. 240 м. **Исп.:** Джордж Барнс (*главарь бандитов*), Макс Андерсон, А. С. Абэйди, Мари Мюррей.

Никельодеон

В 1905 г., в Питсбурге, штат Пенсильвания, открывается первый Никельодеон, зал, где показывают короткие filmy без перерыва и всего за каких-то 5 центов. Успех был невероятный. Но свое окончательное господство американский фильм сможет утвердить лишь начиная с 1911 г., даты основания Голливуда.

1908. Убийство герцога де Гиза

Шарль Ле Баржи и Андре Кальметт

На пути к узакониванию кино как культуры

Еще вчера вульгарное ярмарочное развлечение, кино открывает свои двери «благородному» искусству: оно обращается к услугам Комеди Франсэз и Французской Академии.

Сюжет

Франция в 1588 г. Король Генрих III решает избавиться от своего назойливого соперника, Генриха Лотарингского, герцога де Гиза. Он вызывает его в свой замок, в Блуа. Несмотря на предостережения его любовницы, маркизы де Нуармутье, предупрежденной о

L'ASSASSINAT
DU DUC DE GUISE

Сцен.: Анри Лавдан.

Реж.: Шарль Ле Баржи (руководство актерами) и Андре Кальметт (постановка). **Худ.-пост.:** Эмиль Бертэн. **Муз.:** Камилл Сен-Санс.

Произв.: Фильм д'Ар. 15 мин. (300 м.). **Исп.:** Альбер Ламбер (*герцог де Гиз*), Ле Баржи (*Генрих III*), Габриэль Роббин (*маркиза*).

готовящейся драме, герцог, уверенный в своем авторитете, приезжает в замок. В назначенный час, в Старом кабинете он будет убит королевской стражей. Король, находясь за ширмой, присутствует при убийстве, после чего приказывает сжечь тело врага «еще более величественного после смерти, чем при жизни». Маркиза отдается безутешному горю.

О фильме и его создателях

К 1908 г. французский экран заполнен грубыми фарсами и приторными мелодрамами — к большой радости простых зрителей. Элита относится с презрением к этому «развлечению идиотов». Озабоченные «повышением кинематографического уровня» и привлечением более широкой зрительской публики, продюсеры киноиндустрии, братья Лафитт создают Общество «Фильм д'Ар». Они обращаются к театральным актерам и «серьезным сюжетам». Их примеру последуют другие фирмы, в частности, Кинематографическое Общество авторов и литераторов Пьера Декурселя.

В титрах фильма-манифеста «Убийство герцога де Гиза» фигурируют имена академика (Анри Лавдан), актеров с «культурным французским» и известного музыканта (Камилл Сен-Санс), которому было поручено сочинить, — впервые в истории кино — оригинальную музыку для киноленты. В техническом отношении фильм не лишен достоинств. Его влияние было особенно ощутимо за границей: Гриффит и Дрейер, среди прочих, видели в нем первые зачатки новой драматургии.

Благодаря энергичным усилиям Луи Нальпаса «Фильм д'Ар» будет продолжать свою деятельность до 1920 г. В нее войдут и съемки Сары Бернар в «Даме с камелиями» (1912), и дебют Абеля Ганса. Вот как Луи Деллюк воздаст должное инициаторам создания Общества: «Заметить задолго до всех во Франции, что кино есть или будет искусством, достойно гордости и славы».

«Убийство герцога де Гиза» отмечает конец ярмарочного периода кино; этот фильм знаменует разрыв между пионерами и мэтрами индустрии.

Анри Ланглуа

Версия 1980 года

В 1980 г. Служба киноархива реставрировала оригинальную-tonированную версию фильма и наложила музыку Сен-Санса. Фильм, представленный во Дворце Искусств в присутствии Габриэль Роббин, был встречен с триумфом.

1914. Кабирия

Джованни Пастроне

Век пеплума

Задолго до Америки Италия внесла свой вклад в развитие монументально-зрелищных исторических картин. «Кабирия» — ключевой фильм для этих памятников из искусственного мрамора, омываемых всплесками толпы, маршами легионов и шуришанием «пеплумов».

Сюжет

Италия в эпоху второй пунической войны. Маленькая девочка простого происхождения, Кабирия («рожденная от огня»), бежит вместе со своей кормилицей из местности, которой угрожает извержение вулкана. Карфагенские пираты захватывают Кабририю и продают ее в рабство. Римский патриций Фульвио Аксилла со своим слугой, добродушным великаном Масистом спасают девочку от жертвенного сожжения во славу бога Молоха. В то же самое время Ганнибал переходит через Альпы и наступает на Рим... Следуя за Софонизбой, дочерью генерала Хаздрубала, Кабирия познает еще немало испытаний, прежде чем найдет свое счастье.

О фильме и его создателях

«Кабирия» — архетип псевдоисторического фильма с монументальной постановкой, не лишённого анахронизма и напыщенности, жанр, в котором начиная с 1908 г. итальянцы зарекомендовали себя настоящими мастерами (вспомним для сравнения «Последние дни Помпеи», «Quo Vadis?», «Падение Трои» и т. д.). Режиссер Джованни Пастроне (1883—1959), он же Пьеро Фоско, был в этой области далеко не новичком. На производство фильма были затрачены огромные средства (приблизительная стоимость 1.250.000 лир) и собраны тысячи статистов; в работе над титрами принимал участие поэт и драматург Габриэль д'Аннунцио. Ко всему прочему картина вписывается в интервенци-

онистскую политику Италии, стимулируемую колониальными завоеваниями. Но прежде всего фильм отличается высоким техническим мастерством: умелое включение в действие крупных объектов, красивые планы массовки, оригинальное использование панорамной съемки с помощью рельсов (*carello*). На одной съемочной площадке со знаменитой дивой Италией Амиранте Манзини простой генуэзский докер Бартоломео Пагано сыграл очень значительную роль великана Масиста, мифического персонажа, чья слава еще гремела в 50-е гг. Существует такая же — подсознательная — соотнесенность между Масистом и Муссолини, как между Калигари и Гитлером...

CABIRIA

Сцен. и реж.: Джованни Пастроне. **Титры:** Габриэль Д'Аннунцио. **Оп.:** Сегундо де Шомон. **Ориг.-муз.** («Симфония огня»): Ильдебранде Пицетти. **Произв.:** Италия (Турин). 180 мин. **Исп.:** Лидия Кураранта (*Кабирия*), Умберто Моццато (*Фульвио Аксилла*), Бартоломео Пагано (*Масист*), Италия Амиранте Манзини (*Софонизба*).

В Соединенных Штатах «пеплум» восторжествует позднее. Возвестят об этом такие фильмы как «10 заповедей», «Бен-Гур», «Клеопатра», «Quo Vadis?», «Спартак» и т. д.

Пеплум

В Италии, несмотря на реакцию неореализма, этот жанр долгое время производил настоящий фурор («Сципион Африканский», «Железная корона», бесчисленное множество «Масистов» и «Гераклов»). Некоторые режиссеры специализировались только на нем: Кармине Галлоне, Риккардо Фреда, Витторио Коттафави. Сам Феллини отдал ему дань юмористическим «Сатириконом» и дал героине другого фильма имя Кабирия.

1915. Вероломство

Сесиль Б. Де Милль

Безмолвная «Тоска»

С самого рождения кино проложило себе дорогу к мелодраме и смогло избавить ее от пестрых лохмотьев, сделать ее более человечной. Для этого потребовалось лишь призвать на помощь чудеса фотогеничности.

Сюжет

Женщина из высшего буржуазного сословия не в состоянии отдать карточный долг; она занимает крупную сумму денег у богатого японского коллекционера, который в нее влюблен. За это он требует, чтобы она ему отдалась. Она соглашается, но, отыграв одолженную сумму, отказывается от соглашения. Взбешенный кол-

лекционер бросает в нее печатью для клейм на статуэтках и попадает в плечо. Осмеянный муж вступается за семейную честь и тяжело ранит азиата. Мужа арестовывают. Во время суда жена обнажает свое плечо с синяком, след преступления, после чего мужа оправдывают, а ее прощают.

О фильме и его создателях

То, что могло бы быть лишь банальной светской мелодрамой с легким эротическим налетом, встретило неожиданный успех главным образом во Франции, где молодые кинолюбители увидели набросок нового киноязыка, выбивающегося из театральной колеи. Автор максимально обкорнал интригу, сведя психологическое противостояние к игре подвижных свето-теней и погружив актеров в эту туманную атмосферу. Это был Бернстайн, но с рембрандтовским светом! Поразила образованную публику и непроницаемая маска японца Сессю Айякава, контрастирующая с патетическим способом выражения актеров немого кино. «Для французов, — писала Эв Франсис, — это было настоящим открытием. Все восхищались этой чарующей экзотической драмой, сделанной в новом духе, ускоренным ритмом, невиданной ранее динамичностью».

Позднее режиссер Сесиль Блаунт Де Милль (1881—1959) перешел на крупные постановки по библейским мотивам («Царь царей», «Десять заповедей») и на «шапито» в Синемаскопе, но так и не отказался от определенной формальной манерности. Но не будем забывать, что прежде всего он был, подобно Гриффиту или Чаплину, одним из мэтров немого кино, обладающим элегантным письмом и утонченными концепциями. Этот покоритель толпы был еще и эстетом, мастером замысловатой камерности, о чем свидетельствуют последующие за «Вероломством» фильмы: «Поступки Анатоля» или «Проклятые сердца».

Ремейки. Снималось большое количество ремейков Де Милля в Соединенных Штатах (1923, с Полой Негри; 1931, с Таллулой Банкхэд) и во Франции (Марсель Л'Эрбье, 1937, с Виктором Франсэном, Луи Жуве и Сессю Хайякава, который повторил ту же самую роль, которую сыграл двадцатью годами раньше). В 1944 г. в Париже Андре де Лорд осуществил театральную постановку.

THE CHEAT

Сцен.: Гектор Тернбулл.

Реж.: Сесл Б. Де Милль.

Оп.: Элвин Уайкофф.

Произв.: Парамаунт

(*Джесси Л. Лэйски*). 80

мин. **Исп.:** Фэнни Уорд

(*Эдит Хэрд*), Джэк Дин

(*ее муж*), Сессю Хайяка-

ва (*Ишуро Тори*), Утаке

Абе (*слуга*).

1915. Тайны Нью-Йорка

Луи Ганье

Удушающий экран

Если существует паралитература, объединяющая детектив, комикс, фото-роман, то сериалом — жанр, презируемый пуристами, — можно отнести к паракинематографу.

«Вот зрелище, которое подходит этому веку!» (Луи Арагон, 1920)

Сюжет

Богатая наследница, Элен Додж, — жертва коварных махинаций бесстыдного авантюриста, который добивается ее состояния. Он строит различные козни, из которых отважная девушка каждый раз чудом выбирается. Она преследует убийцу своего отца, известного лишь своей кличкой «Рука, которая душит». В итоге многочисленных злоключений она найдет его с помощью молодого детектива Жюстэна Клареля. Затем последует борьба с опасными китайскими бандитами, работающими на иностранную державу. Двоюродный брат Элен оказывается скомпрометирован...

О фильме и его создателях

Во Франции под одним названием «Тайны Нью-Йорка» обычно объединяют три сериала, снятые в Соединенных Штатах между 1913 и 1915 гг. Каждый из сериалов состоит из двенадцати серий с красноречивыми названиями: «Рука, которая душит», «Человек с красным платком», «Смертельный поцелуй», «Дом с привидениями» и т. д. Это настоящая сага преступлений, приключений и тайн, задуманная без намека на правдоподобие группой сценаристов, «наяривающих построчно», и снятая наспех под руководством эмигрировавшего в Соединенные Штаты француза Луи Ганье (1878—1963). Кроме этих сериалов Ганье больше ничего не снял.

Хотя сам жанр родился во Франции с сериалом Виктора Жассе «Ник Картер» (1908—1909), архетипом его являются вне всякого сомнения именно «Тайны Нью-Йорка». Несмотря на довольно заурядные мизансцены, в этом фильме присутствует некая брутальная поэзия, воспетая Арагоном в произведении «Анисе, или Панорама»: поэзия жеста, эмоции и чистого действия.

К этому прибавляется очарование актрисы Перл Уайт: молодая, динамичная, она станет примером ге-

роини, которой угрожает мужское коварство и преследование — эдакой Жюстины многосерийного романа. Впрочем, ее карьера на этом не остановится: продолжая сниматься вплоть до 1924 г., она заявит о себе как о «первой настоящей королеве экрана» (Жан Митри).

Сериал

Являясь кинематографическим эквивалентом романа-фельетона, эпизоды которого печатались из номера в номер, фильм нагромождает экстравагантные перипетии вокруг героя или героини, которые всегда побеждают своих врагов. Каждый эпизод обычно заканчивается на suspense для того, чтобы заставить зрителя обязательно посмотреть продолжение. Это «кино для бедных» вырабатало грубую, но эффективную мифологию, которая позднее породила такие фильмы, как «Жюдекс», «Тарзан», «Зорро», «Фу-Манчу» и др.

THE PERILS OF PAULINE, THE EXPLOITS OF ELAINE и *THE NEW EXPLOITS OF ELAINE*

Сцен.: С. У. Годдард, Б. Милхаузер, Джордж Б. Сейтс. **Реж.:** Дональд Макензи. **Главн. реж.:** Луи Ганье. **Оп.:** Жозеф Дюбре. **Прозв.:** Патэ-Экчейнж. **Исп.:** Перл Уайт (Элен Додж), Лайонел Бэрримор (ее отец), Шелдон Льюис (человек с красным платком), Арнольд Дэйли (Жюстэн Кларель), Крэйн Уилбур.

1915. Рождение нации

Дэвид Уорк Гриффит

Америка в поисках своих корней

Зрительский успех этого фильма — грандиозного воссоздания гражданской войны в Америке — был значительным. В звуковом кино с ним может сравниться лишь успех картины «Унесенные ветром».

Сюжет

1860-й год. Америка, истерзанная Гражданской войной. Две семьи испытывают все ее тяготы: Стоунмэн (которые сражаются за Союз) и Кэймрун (южане). Восстановление мира не успокаивает умы. Президент Линкольн убит экстремистом, массовые беспорядки подготавливаются продажными политиками, освободившиеся негры сеют смуту. Ку Клукс Клан восстановит порядок. Но до единства нации будет еще далеко.

О фильме и его создателях

Эта историческая фреска, самая значительная из когда-либо созданных в Соединенных Штатах, демонстрирует явные симпатии по отношению к южному сопротивлению и деятельности Ку Клукс Клана. Из-за этого выход картины в 1915 г. вызвал бурю страстей; во многих штатах фильм был бойкотирован. По словам Эйзенштейна, эта картина, из которой он много

почерпнул, является открытой апологией расизма. Автор оправдывался, утверждая, что на самом деле он сочувствует неграм и всего лишь воспроизводит историческую действительность. Чтобы доказать свои гуманные убеждения, режиссер через год предпринимает съемки масштабной пацифистской картины «Нетерпимость».

THE BIRTH OF A NATION

Сцен.: Д. У. Гриффит, Фрэнк Вудс, Томас Диксон мл., по романам преподающего отца Томаса Диксона «The Clansman» (Человек клана) и «The Leopard's Spots». **Реж.:** Д. У. Гриффит. **Оп.:** «Билли» Битцер, Карл Браун. **Прод.:** Эрок Продьюсинг Корп. (Д. У. Гриффит и Гарри Е. Эйткин). 170 мин. **Исп.:** Генри Б. Уолтхолл (Бен Кэймрун, «начальник»), Мериан Купер (его сестра Маргарет), Мэй Марш (Флора), Ральф Льюис (Остин Стоунмэн), Лилиан Гиш (его дочь, Элли), Элмер Клифтон (Фил), Джордж Сигмэн (Сайлас Линч), Джозеф Хинэйбери (Авраам Линкольн).

Несмотря на свой партизанский, неоднозначный даже сегодня, характер, «Рождение нации» представляется прежде всего как великая кинематографическая эпопея со смелыми решениями (мобильность камеры, большие панорамы, эффект перекрестного монтажа), которые делают ее одним из первых технических шедевров кино. Блестящий план в финале (удалая кавалькада ку-клукс-клановцев, летящих освобождать осажденную семью) снят, по словам Жана Митри, в «почти музыкальном ритме, построенном на временных соотношениях конструктивных элементов».

В титрах, перечисляющих создателей фильма, фигурируют многие известные имена: среди ассистентов режиссера — Эрих фон Штрохейм, Вуди С. Ван Дайк, Джек Конвей и Рауль Уолш (последний еще и актер: он играет роль убийцы президента Линкольна).

«До 1915 года публика знала лишь фильмы средней длительности, из одной или двух частей. Потребовалось «Рождение нации», чтобы убедить мир в необходимости Голливуда. Этот полнометражный фильм явился поворотным этапом в истории кино».

Рауль Уолш

1915—1916. Вампиры

Луи Фейяд

Приключение в ночных закоулках

«Их царство — безлунные ночи, их империя — тьма...»: так анонсировался выход на экраны одного из французских сериалов. Имя этим ночным злодеям — вампиры, а Мюзидора в черном облегающем платье — их королева...

Сюжет

Вряд ли можно в нескольких словах пересказать все десять — одна фантазмагоричнее другой — серий «Вампиров». В «Отрубленной голове» (1) журналист

Филипп Геранд нападает на след таинственных преступников, бросающих вызов полиции. Известная танцовщица становится жертвой одной из их адских операций в «Смертоносном кольце» (2). Благодаря «Красному шифру» (3) Геранду удастся разоблачить предводительницу банды, красавицу Ирму Веп (анagramма слова вампир). Она ускользает от преследования. Во время одного светского приема всех приглашенных отравляют газом и обчищают («Бегство мертвеца», 5). Главарь вампиров пойман, но его сменяет жестокий «Сатана» (7), место которого вскоре занимает отвратительный Вененос. Спасаясь от преследования, один из разбойников даже стреляет из пушки из своего гостиничного номера («Мастер грома», 8). Все заканчивается грандиозной «Кровавой свадьбой» (10).

О фильме и его создателях

Этот великий народный кино-роман был задуман художественным руководителем компании Этаблиссман Гомон, Луи Фейядом (1873—1925) в ответ на «Тайны Нью-Йорка», которые Патэ собирался выпустить на французский рынок. Фейяд сработал так быстро и удачно, что выпуск двух первых серий «Вампиров» произошел на три недели раньше появления их американского конкурента. Задумываясь о повествовательной связности еще меньше, чем в своем предыдущем сериале «Фантомас», Фейяд импровизировал, выдумывая на ходу невероятные хитросплетения интриги из внезапных смертей, необъяснимых исчезновений и неистовых преследований, которые снимались в самом Париже и ближайших пригородах, что придает сценам несравнимое очарование. Зло постоянно возрождается после смехотворных потуг Добра. Вампиры не пили кровь, это были всего лишь ловкие мошенники, которые открыто смеялись над Правосудием и даже переполошили всю Префектуру полиции. Эта буйная аллегория заставляла зрителей забывать о реальных ужасах войны; аплодировали бурно и без задней мысли. Сюрреалисты восторженно встретили этот вызов моде и хорошему вкусу.

Жюдекс

После этого «шедевра, рожденного случайностью и инстинктивностью» (Франсис Лакассэн) Фейяд, желая успокоить умы, снял сериал «Жюдекс», в котором Добро на этот раз торжествует. В фильме «Ти-Мин» (1918) он еще вернется к духу «Вампиров», но не сможет придать ему былую поэтичность и провокационность.

LES VAMPIRES

Сцен., реж.: Луи Фейяд.

Худ.-пост.: Р. Ж. Гарнье.

Произв.: Гомон. 10 серий от 800 до 1300 м. каждая.

Исп.: Эдуард Матэ (*Геранд*), Марсель Левек (*Мазамет*), Жан Эме (*главный вампир*), Мюзидора (*Ирма Веп*), Фернан Эрман (*Морено*).

1916. Нетерпимость

Дэвид Уорк Гриффит

Четыре духовных порыва

«Фильм во имя потомков, во имя правды, во имя красоты» — так сформулировал свое пожелание Гриффит, создавая монументальный квартал «Нетерпимости», яркий памятник немого искусства.

Сюжет

INTOLERANCE

Субтитр: Love's Struggle Throughout the Ages (Борьба любви через века). **Сцен., произв., реж. и монт.:** Д. У. Гриффит. **Оп.:** «Билли» Битцер, Карл Браун. **Худ.-пост.:** Франц Уортман. 210 мин. **Исп.:** Лилиан Гиш (женщина у колыбели); 1) в Вавилоне: Констанс Талмэйдж (девушка с гор), Элмер Клифтон (певец), Джордж Сигман (Сирус); 2) в Иудее: Хауард Гэй (Назарянин), Лилиан Лэнгдон (Мария), Ольга Грей (Мария Магдалина), Бесси Лав и Джордж Уолш (молодожены в Кане); 3) в Средневековье: Марджи Уилсон (дочь гугенотов), Эжен Палет (ее возлюбленный), Жозефин Кромвел (Екатерина Медичи); 4) в наши дни: Мэй Марш и Роберт Харрон (молодожены), Фред Тернер (отец). А также Альма Рубенс, Элеонор Вашингтон, Дуглас Фэрбэнкс, В. С. Ван Дайк, Эрих фон Штрохейм и др.

Сценарий разворачивается в четырех картинах, каждая из которых начинается с плана-лейтмотива кормилицы, укачивающей младенца.

Америка в 1914 г. Богатый владелец шахт ради очистки совести делает пожертвования на благотворительные акции. Но это не мешает ему уволить часть рабочих, что вызывает массовые беспорядки. Один из забастовщиков, несправедливо обвиненный в преступлении, осужден на смертную казнь через повешение. Невеста пытается его спасти...

Иудея во времена Иисуса. Во время свадьбы в Кане происходит чудо. Его совершает Назарянин, почитаемый народом, но преследуемый местными властями. Назарянина приговаривают к смертной казни и распинают на кресте...

Франция во времена Карла IX. Католик влюблен в дочку протестантов. Екатерина Медичи, не терпящая религиозного раскола, решает истребить протестантов. 24 августа 1572 г., в Варфоломеевскую ночь, происходит ужасная бойня...

Халдея во времена Валтасара. Вавилон — столица разнузданной роскоши; в его дворцах устраиваются грандиозные пиршества. Но Сирус осаждает город; героиня, девушка с гор, смертельно ранена...

Влюбленные из Варфоломеевской ночи станут жертвами религиозной нетерпимости; халдеянка — жертвой войны, залившей кровью ее страну; Назарянин — жертвой заговора фарисеев и священников. Лишь американский забастовщик будет спасен от виселицы благодаря вмешательству своей любимой.

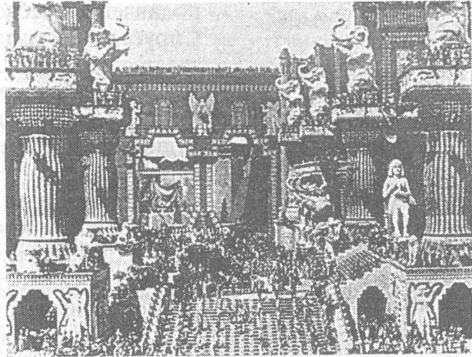
О фильме и его создателях

Мы уже видели, какой ажиотаж в Соединенных Штатах вызвало «Рождение нации». Причины успеха объясняются простым недоразумением: патриот и великий режиссер Д. У. Гриффит (1875—1948) хотел дать Америке американскую Песнь о Роланде; его обвинили в

разжигании расизма. Чтобы унять своих противников, он решает снимать еще более масштабный фильм, гуманистическая подача которого была бы однозначна. За основу картины он берет реальный факт современной судебной хроники: процесс над забастовщиком, незаслуженно обвиненным в убийстве своего хозяина. Название картины — «Mother and the Law» (Мать и закон). Режиссер собирается бичевать нетерпимость во всех ее формах, нетерпимость, которая «подвергла мучениям Жанну д'Арк... уничтожила первый печатный станок... выдумала колдуний из Салема...» и т. д.

Гриффит, увлеченный творческим порывом, решает развить этот простой случай из рубрики «происшествия» до размеров объемной социальной фрески, включая в нее известные примеры нетерпимости на протяжении веков. К современному и «реалистическому» центральному действию присоединяются, как развернутые метафоры, реминисценции религиозных войн (геноцид гугенотов в XVI в.), падения Вавилона и события, которое продолжает оставаться высшей несправедливостью: распятие Христа. Три раны на теле общественной истории, которые в контексте современной нации способны открыться в любой момент и которые следует излечить окончательно. От банального случая судебной ошибки он переходит к «вселенской драме, охватывающей всю человеческую историю».

Для съемок возводятся гигантские декорации (одна из которых, предназначенная для вавилонского эпизода, насчитывает сто метров в высоту), набираются тысячи статистов; общий бюджет достигает суммы в два миллиона долларов, поглощая доходы от «Рождения нации» и доводя продюсерскую фирму «Треугольник», в которой большинство акций принадлежит Гриффиту, до грани разорения. Но смелые замыслы режиссера не ограничиваются роскошью декораций, которая вскоре станет привычной для Голливуда. Развивая принципы параллельного монтажа, разработанные в «Рождении нации», Гриффит задумывает свой фильм как симфонию из четырех частей, переплетает эпизоды, переходит из одной эпохи в другую, оказывается в разных местах, часто использует символические столкновения и связи: истребление протестантов перекликается с



Нетерпимость.

Вавилонская история: Халдея во времена Вавтасара.

Фото © Телерама

подавлением забастовщиков в 1914 г., колеса повозок Сируса с колесами ревушего автомобиля... Все это создает «поток образов» в ускоренном, подобно стремительности Гюго, ритме с кульминацией в финальном крещендо, где привычное соединяется с грандиозным, будничное — с идеализированным. Некоторые увидели в этом лишь «необъяснимую сумятицу» (Деллюк) и «экзальтированный лиризм» (Садуль), хотя атмосфера картины созвучна скорее «потoku таинственных вспышек» Уолта Уитмена, у которого был даже заимствован лейтмотив постоянно покачивающейся колыбели.

«Нетерпимость», вышедшая на экраны в сентябре 1916 г., накануне объявления об участии Соединенных Штатов в первой мировой войне, пользовалась довольно посредственным успехом. Как отмечает Жан Митри, «время проповедовать всемирное братство было выбрано неудачно, и картину сняли с проката». Тем не менее за границей она оказала огромное влияние на таких режиссеров как Дрейер, Ганс или Эйзенштейн.

1919. Кабинет доктора Калигари

Роберт Вине

Веймаровская Германия во власти своих демонов

Экспрессионизм в истории кино явился таким же поворотным этапом, как и в живописи (Мунк, Кирхнер, Кокошка), в литературе (Эдсгемид) и в театре (Ведекинд). Он заменил повествовательную ясность основополагающим хаосом.

Сюжет

Молодой человек рассказывает заинтригованному слушателю свою невероятную историю: все началось на ярмарке. Среди прочих развлечений, один странный доктор демонстрировал в своем балагане лунатика. В городе начали происходить таинственные исчезновения людей. В одну из ночей похищают Джейн, невесту рассказчика. Похоже, что виновные — доктор и его приспешник с внешностью ходячего трупа. Сумасшедшие преступники? Молодой человек, как и его невеста, теряет разум. Вся эта история, быть может, всего лишь игра больного воображения...

О фильме и его создателях

Это могло бы быть фантастической сказкой в духе Гоффмана или Ашим д'Арнима. Немецкие стереотипы умело вплетены в атмосферу страха, связанную с ситуацией в стране после поражения 1918 г. В аллегорической форме авторы словно стремятся заклеить прусскую авторитарность, готовую в любой момент объявить ненормальным все, что оказывает ей сопротивление. По мнению Зигфрида Кракауэра, «Калигари» — как и «Мабузе» Фрица Ланга — можно назвать предвестником Гитлера, демонстрирующим и жажду власти, и безумное стремление к убийству. Персонаж безумного доктора постоянно присутствует в массовой литературе; начиная с «Калигари», он обретет свое место и в кинематографе.

Но особенно зрители были поражены необычностью декораций (агрессивные крашенные холсты, зигзагообразные улицы, ломаная перспектива), радикально стилизованным гримом актеров и раздробленной композицией. Начиная с «Калигари» и вплоть до зарождения звукового кино, черный ангел странности будет простираť свои крылья над немецким кинематографом, идет ли речь о картинах мэтров (Мурнау, Фриц Ланг) или о заурядных постановках («Показывающий тени», «Руки Орлака», «Голем», «Кабинет восковых фигур» и т. д.). Приход Гитлера к власти положит конец экспрессии «упаднического искусства».

DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI

Сцен.: Карл Мейер, Ганс Яновиц, по идее Фрица Ланга. **Реж.:** Роберт Вине. **Оп.:** Вилли Хамайстер. **Худ.-пост.:** Херманн Варм, Вальтер Райман, Вальтер Рориг. **Произв.:** Декла (Эрих Поммер). 78 мин. **Исп.:** Вернер Краус (доктор Калигари), Конрад Фейдт (Цезарь), Лип Дагвер (Джейн), Фридрих Фейер (Франц).

Экспрессионизм

Порожденный немецкой эстетикой экспрессионизм, в отличие от импрессионизма, ратует за деформированное видение реальности, исходя из субъективных критериев художника. Экспрессионизм стремится построить мир «другой», граничащий с галлюцинацией. Это ответная реакция на романтизм, связанная с трагическим ощущением времени.

1921. Ведьмы

Беньямин Кристенсен

Первая печать скандинавского онейризма

Магия и культ сатаны очень быстро становятся источником кино-вдохновения, особенно в Скандинавии, любимой стране демонов и эльфов.

Сюжет

Перед нами — навеянный Мишле черный дневник колдовства, великой (со всевозможными эксцессами) эпохой которого стал конец XIV в. в Европе. В картине нам показывают несколько характерных примеров: молодая неудовлетворенная жена изменяет своему мужу с самим Сатаной; старую женщину, подозреваемую в сглазе, пытается Инквизиция; шабаш; явления коллективной истерии в монастыре и т. д. Садизм так называемых заклинателей нечистой силы изобличен; фильм заканчивается попыткой научного объяснения галлюцинаций, одержимости и прочей чертовщины.

О фильме и его создателях

Кино северных стран черпало свое вдохновение в чудесах средневековья, в узах черной магии, в алхимии и инквизиторских кострах. Строгое протестантское воспитание, долго оставшееся незыблемым правилом, старая пуританская сущность, еще живые воспоминания о древних легендах объясняют эту тенденцию, которая проявилась и в литературе. Что касается кино, в этой связи всегда вспоминают фильмы Карла Теодора Дрейера от «Страниц из книги Сатаны» (1921) до «Dies Irae» («День Гнева», 1943). Но мы можем найти этот интерес к демонomanии, прекрасно описанной и демистифицированной, в художественном фильме-репортаже датчанина Беньямина Кристенсиена (1879—1959).

Смелая идея «Ведьм» (яростная критика всевозможных суеверий, в которой подчеркнута пагубная роль Церкви) сопровождается виртуозной структурой (совмещение реальных документов с воссозданными сценами), скрытым юмором (роль дьявола и врача, то есть персонифицированное зло и его противоядие, играет один и тот же актер, а именно сам Кристенсен) и, что особенно важно, отменным чувством пластики, о котором вспомнит Ингмар Бергман (в частности, в «Седьмой печати»). Как отмечает Жорж Садуль, благодаря

НАХАН

Сцен., реж.: Беньямин Кристенсен. **Оп.:** Ян Анкерстьерн. **Произв.:** Свенск Фильминдустри. 80 мин. **Исп.:** Беньямин Кристенсен (дьявол и модный врач), Эмми Шенфельд, Алис Фредериксен.

серьезной, почти «научной» работе с освещением, режиссеру удалось воспроизвести дух Иеронима Босха, Брейгеля, Калло и Гойи.

Онейризм

Беньямин Кристенсен был одним из великих — но не признанных — мастеров скандинавского кино. Как Шестрем и Стиллер, он уедет в Голливуд, где будет снимать фильмы, продолжающие тему северного онейризма: «Цирк дьявола», «Семь печатей Сатаны».

1922. Нанук с Севера

Роберт Флаэрти

Камера приближается к человеку

Роберт Флаэрти — «первопроходец, единственной школой которого была жизнь дровосеков на Дальнем Севере. Прекрасный режиссер-документалист, ослепленный светом Гудзонова залива, придумал кино, увиденное очарованными глазами Нанука» (Жан Рук).

Сюжет

Будничная жизнь эскимоса Нанука, его жены Нилы, двух их детей и собаки Комок на побережье моря Хоупул, к востоку от Гудзонова залива. Мы присутствуем при продаже лисьих шкур, при строительстве иглу, участвуем в охоте на тюленя, попадаем в снежную пургу, видим, как Нанук открывает для себя граммофон и т. д.

О фильме и его создателях

Призванием Роберта Д. Флаэрти (1884—1951), внука ирландских эмигрантов, сына шахтера из Мичигана, была геологоразведка. С 1913 г., во время геологоразведки, проводившейся по заказу канадского магната, он снимает любительской камерой жизнь эскимосов. Копия была уничтожена при пожаре; начиная с 1920 г., благодаря субсидиям французской меховой фирмы «Ревийон», он запускает другой фильм на эту же тему. Съемки «Нанука» растягиваются на пятнадцать месяцев и требуют более 25.000 м пленки (в три раза больше обычного фильма). В этой картине Флаэрти чередует документальные кадры (многие из них оказываются непригодными) с игровыми. Полностью «прирученная» семья Нанука с удовольствием вклю-

NANOOK OF THE NORTH

Сцен., реж., монт.: Роберт Флаэрти. **Прод.:** Ревийон. **Произв.:** Патэ. 50 мин. (1500 м). **Исп.:** непрофессиональные актеры.

чилась в игру, забыв, что их в это время снимают. Общее впечатление от картины — «схваченное на лету» ощущение суровой среды и ежедневной борьбы забытого народа за свое выживание. Великолепный пример прикладной этнографии.

«Каждый раз, — говорит Флаэрти, — когда мне придется снимать фильм в мало знакомой стране, я буду испытывать такую же симпатию по отношению к населяющим ее народам, такое же желание дать о них правдивое и доброжелательное представление». Режиссер будет следовать этому правилу и в других своих фильмах: «Моана» (1925) и «Табу» (1931), снятых в южных морях, причем второй в сотрудничестве с Ф. В. Мурнау; «Industrial Britain» (1931); «Человек из Арана» (1934), снятый на острове у берегов Исландии, и «Луизианская история».

Антракт

Показанный в 1922 г. в Нью-Йорке как незапланированное дополнение к комедии Гарольда Ллойда (!), «Нанук» имел огромный успех, который сделал известным и героя фильма. Его именем назвали даже марку мороженого-эскимо, которое продавали во время антрактов. А сам Нанук умер от голода и холода через два года после окончания съемок.

1922. Носферату — симфония ужаса

Фридрих Вильгельм Мурнау

Когда мы встречаемся с призраками...

«Носферату» — настоящее сокровище, черная жемчужина немецкого экспрессионизма. Но при этом в нем нет ни малейшей сценической или декоративной вычурности.

Сюжет

В 1838 г. эпидемия чумы опустошила Бремен. В чем причина трагедии? Все начинается с поездки служащего агентства по недвижимости Джонатана Харкера в странный замок в Карпатах. Несмотря на неприятие проводников, молодой человек добирается до замка и оказывается во власти его хозяина, вампира Носферату. Носферату — живой труп, который пьет кровь молодых людей, чтобы поддерживать в себе жизнь. Когда он покидает замок, он несет соседним странам

смерть и разрушение. Чтобы остановить зло, невеста Джонатана жертвует собой: она удерживает вампира у себя в комнате до восхода солнца, что приводит к окончательной гибели злодея.

О фильме и его создателях

Ощущение страха возникает из самого пейзажа (большая часть фильма снималась на натуре в Любеке, Лауэнбурге, Бремене и его окрестностях). Отказываясь от ширпотребных ужасов, присущих этой теме, Мурнау (1888—1931) снял почти реалистический фильм, корни которого уходят в самые глубины немецкого подсознания. Вампир оказывается совершенным воплощением инстинкта смерти, таящегося в душе современного человека; по мнению Жана Домарши, фильм символизирует «пакт тьмы», который любое, подпорченное извращенным романтизмом общество склонно подписать со Смертью и Небытием. Если к «Калигари» можно подходить с социологическими мерками, то «Носферату» требует метафизического осмысления. Эта направленность найдет свое обоснование и в дальнейших фильмах великого мастера немой немецкой кино: «Призрак», «Последний человек», «Фауст».

В техническом отношении картина представляет череду потрясающих сцен: путешествие Харкера в страну привидений; проход через мост, являющийся роковой границей; проклятый корабль в порту; шествие гробовщиков по пустынной улице; исчезновение вампира с первым петушиным криком... В эту «симфонию ужаса» органично встраивается документальный научный фильм о плотоядных растениях и любопытная комическая интермедия.

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

Сцен.: Генрих Галлен.
Реж.: Ф. В. Мурнау. **Худ.-пост.:** Альбин Грау. **Прозвук:** Прана-Фильм. 110 мин. **Исп.:** Макс Шрек (*граф Орлок, он же Носферату, он же Дракула*). Густав фон Вангенхайм (*Харкер*), Грета Шредер-Матри (*Хина*). Александр Гранах (*Ренфилд*).

Дракула

Мурнау и его сценарист использовали, так и не заплатив за авторское право на адаптацию, идею известного романа Брэма Стокера «Дракула». Это классическое произведение фантастической литературы будет еще не раз экранизировано такими режиссерами как Тод Браунинг (1931), Теренс Фишер (1958), Пол Морисси (1973), Вернер Херцог (1978).

1924. Антракт

Рене Клер

Кинематографическая гимнопедия

По словам Пикабия, этот фильм представляет собой настоящий «антракт в монотонной жизни с ее ежедневными глупостями». Это выражение столь характерного для «Безумных лет» радостного и яростного ниспровержения устоев.

Сюжет

ENTR'ACTE

Сцен.: Френсис Пикабия.

Реж.: Рене Клер. **Оп.:**

Джимми Берлие. **Муз.:**

Эрик Сати. **Произв.:**

Рольф де Маре. 22 мин.

(версия 1968 г.) **Исп.:** Жан

Борлэн (охотник, фокус-

ник), Ман Рей и Марсель

Дюшан (шахматисты),

Инге Фриес (балерина),

Эрик Сати, Франсис Пика-

бия, Марсель Ашар, Жорж

Орик, Жорж Шарансоль и

др.

Сценарий заключается в наборе гэгов и визуальной чехарде: мужчины, прыгающие вокруг пушки на крышах Парижа, мишень на стрельбище, бородастая балерина, шахматисты, яйцо, удерживаемое на водяной струе тирольским охотником... После чего мы присутствуем при шутовских похоронах: в похоронные дроги запряжен верблюд, венки сделаны из колосьев, кортеж медленно трогается, затем ритм ускоряется, процессия превращается в безумные скачки, заканчивающиеся за городом, где гроб падает и раскалывается, из него выскакивает фокусник в смокинге, который взмахивает волшебной палочкой и ... все, включая фокусника, исчезают.

О фильме и его создателях

Этот короткометражный фильм, в котором фигурируют многие известные имена (художники, писатели, журналисты), был задуман Френсисом Пикабия и Рене Клером в качестве кинематографической интермедии для «мгновенного» балета «Представление отменяется» шведской труппы Рольфа де Маре. Музыка для сопровождения сочинил Эрик Сати. Успех был незамедлительным; фильм начал демонстрироваться специально в авангардистских кинотеатрах.

Картина является чем-то вроде «автоматического кино» в духе движения Дада, к которому принадлежал Пикабия. В ней Рене Клер воздаст должное Мельесу и съемочным гонкам «Патэ», которые восхищали его в юности. В отличие от более зубастого «Андалузского пса», который был создан четыре года спустя Луисом Бунюэлем и Сальвадором Дали, «Антракт» стремится не шокировать, а лишь развлечь. По словам Пикабия, этот фильм «мало во что верит, может быть только в удовольствие от жизни, от выдумки; он ничего не уважает за исключением права лопнуть со смеху...» В это

же время Жан Кокто представляет «Синий поезд», а Андре Бретон пишет «Потерянные шаги».

После «Антракта», который был его вторым фильмом, Рене Клер (1898—1981) будет успешно работать в немом кино, адаптируя комедии Лабиша.

Оркестровая версия

В 1968 г. восстановленная версия «Антракта» была показана на широком экране в сопровождении оригинальной музыки Эрика Сати (оркестром дирижировал Анри Сеге).

1924. Сага о Йесте Берлинге

Мориц Стиллер

Замки в Швеции

Земля легенд и древней культуры, Швеция выработала в 10-е годы оригинальную кинематографическую эстетику. Ее признанными мастерами были Шестрем и Стиллер.

Сюжет

Действие происходит в начале прошлого века, в Вермландии. Молодой пастор Йеста Берлинг, отлученный от своего прихода за распутное поведение, становится репетитором в богатой семье Дохна, в Борге. Но и там красота пастора вызывает губительные последствия; молодой человек покидает Борг и находит приют в замке Экеби, принадлежащем семье Самзелиус. И опять «срабатывает» его привлекательность... Жена хозяина, легкомысленная Маргаретта, влюбляется в молодого человека. Позднее, чтобы изгнать всякое воспоминание о старой связи, она поджигает свой дом; ее арестовывают. В конце концов она отступит перед дочкой Дохна, Элизабет, выданной замуж за мужлана, но продолжающей по-прежнему любить Йесту Берлинга.

О фильме и его создателях

Знаменитый роман Сельмы Лагерлёф, вольно адаптированный режиссером, представляется пышным цветением древних легенд скандинавского фольклора: запретные любовные связи пастора, сумасшедшие ночные прогулки на санях, плутовское упоминание саги «Рыцари Экеби». Частично сохраняя эпический элемент, Стиллер включает в фильм социальную сатиру, камер-

GOSTA BERLINGS SAGA

Сцен.: Мориц Стиллер, Рагнар Хилтен-Каваллиус, по роману Сельмы Лагерлёф. **Реж.:** Мориц Стиллер. **Оп.:** Юлиус Йенсон. **Произв.:** Свенс-филминдустри. 4.534 м (2.775 м в озвученном варианте). **Исп.:** Ларс Хансон (*Йеста Берлинг*), Герда Лундквист (*Маргаретта*), Хильда Форслунд (*ее мать*), Грета Гарбо (*Элизабет*), Йенни Хасселлквист (*Марианна*), Элен Седерстрем (*графиня Мерта*).

ные любовные сцены на контрасте с дикой красотой природы — уходящие до горизонта равнины, скованные льдом озера, стая волков, преследующая обессиленных влюбленных... Как и в своих предыдущих произведениях, сделавших репутацию шведскому кино («В толпе», «Деньги господина Арне», «Эротикон», «Сага о Гуннаре Хеде») Стиллер (1883—1928) с легкостью сочетает грандиозное с привычным, романтические излияния с комедийными интермедиями. Результатом становится совершенно особый жанр, особый стиль шведского немого кино. К сожалению, не сохранилось ни одного полного варианта фильма. После смерти Стиллера (режиссер только что вернулся из неудачной поездки в Соединенные Штаты), его коллега Рагнар Хилтен-Каваллиус озвучивает фильм и сокращает его наполовину, чтобы выделить первую значительную роль Густафсон (Греты Гарбо), которая смогла проявить себя лишь в последней части картины.

Страсть

Молодая актриса Грета Гарбо испытывала настоящую страсть к Стиллеру. Именно он помогал будущей звезде делать первые шаги в Голливуде. Говорят, что она тяжело переживала смерть режиссера. Мы еще вернемся к Грете Гарбо в рассказе о фильме «Плоть и дьявол» (1927).

1924. Алчность

Эрих фон Штрохейм

Краткий очерк разложения общества

Актер с незабываемой внешностью, Эрих фон Штрохейм отсутствует в своем лучшем фильме «Алчность», в котором он отмечает все голливудские условности.

Сюжет

Калифорния в начале века. Сын эмигрантов, Мак Тиг, работает на шахте. Устав от этого серого и скучного существования, он переезжает в Сан-Франциско и устраивается дантистом, хотя и не имеет врачебной квалификации. Он влюбляется в Трину, двоюродную сестру своего друга Маркуса Шулера, и женится на ней. Но вскоре их союз расстраивается: выходит указ, запрещающий практиковать без диплома, жена становится страшной скрягой, муж начинает пить... Однажды

вечером пьяный Мак Тиг убивает некогда нежную, а отныне невыносимо злобную супругу, после чего пускается в бег. Маркус, который способствовал деградации Мак Тига, преследует и настигает последнего в пустыне Смерти. Оба умирают от ненависти и истощения.

О фильме и его создателях

Долгое время считалось — и сам герой всячески подерживал легенду — что Эрих фон Штрохейм был блестящим офицером в австрийской императорской армии. На самом деле он был сыном обыкновенного мещанина, который приехал в Америку, как и многие другие, попытать счастья. Его волевое тевтонское лицо, высокомерный вид, едкая ирония производили на студиях очень сильное впечатление; сначала его нанимали как военного консультанта, а затем стали доверять бразды правления на самых значительных съемках. «Мужчина, которого вам бы хотелось ненавидеть» (как его окрестила реклама) потратил целое состояние на строительство декораций для сцены в гостинице в мрачно-эротической комедии «Глупые жены» (1921). Но истинным шедевром в этом жанре стала картина «Алчность»: натуралистическая фреска в духе Золя, где нет недостатка ни в скабрёзных деталях, ни в ярких персонажах — все посредственные, ненормальные или нелепые как на подбор. Стоматологический кабинет, в котором Мак Тиг плотоядно целует свою пациентку, находящуюся под анестезией, свадебная церемония, представляющая ошарашенных новобрачных и хихикающих родственников невесты, с похоронным кортежем на заднем плане, финальные сцены в Долине Смерти (снятые действительно под испепеляющим солнцем, киногруппой, раздраженной непредсказуемыми «озарениями» режиссера), все в этой картине повествует о гниении, разложении и смерти.

GREED

Сцен., реж.: Эрих фон Штрохейм по роману Фрэнка Норриса «Мак Тиг». **Оп.:** Бен Рейнольдс, Уильям Дейниэлс, У. Бейдер. **Монт.:** Д. У. Фарнхэм. **Произв.:** Голдуин Компани. 120 мин. (в современном варианте). **Исп.:** Гибсон Гаулэнд (*Мак Тиг*), Зазу Питтс (*Трина*), Джин Хершолт (*Маркус Шулер*), Честер Конклин (*Папа Сиппе*), Цезаре Гравина (*Зерков, персонаж, вырезанный при монтаже*).

Распри

В своей мании величия Штрохейм задумывал фильм из 36 частей, то есть продолжительностью более 8 часов! Продюсер Ирвинг Залберг потребовал сокращения. Фильм был постепенно урезан на три четверти, что привело режиссера в неопишемую ярость. На его следующих картинах происходили аналогичные конфликты с голливудским производством, приведшие к тому, что начиная с 1929 г. Штрохейм оставляет режиссуру и ограничивается актерскими ролями, в которых он не имел себе равных до самой смерти.

1924. Багдадский вор

Рауль Уолш

На крыльях феерии

Уолш и Фэрбэнкс, идеальная встреча двух самых экспансивных голливудских характеров: творческая рассудочность в союзе с физической страстностью.

Сюжет

Багдадский вор Ахмед прославился на весь Восток своей ловкостью и дерзостью. Он влюбляется в дочь Халифа, которую должны вскоре выдать замуж. Толпа претендентов; среди них находится даже один дикий монгол, который на самом деле стремится завладеть тронном. Выдав себя за несуществующего принца, вор проникает во дворец. Разоблаченный одной из служанок, он вынужден бежать. Преодолев все опасные препятствия, в том числе огнедышащего дракона, герой спасает город от коварного монгола и завоевывает сердце своей возлюбленной.

О фильме и его создателях

Рауль Уолш (1887—1980), ассистент Гриффита, актер в «Рождении нации», товарищ Панчо Вильи, о подвигах которого он рассказал в одном из своих первых фильмов «Жизнь Вильи» (1915), «перекасти-поле» (его беспокойное существование стало предметом сочной автобиографии «Полвека в Голливуде»), он был одним из самых плодovitых и самых талантливых американских режиссеров. Он блестяще проявил себя в таких разных жанрах как вестерн и комедия, детектив и военный фильм. Его карьера почти совпадает со всей историей Голливуда, с 1913 по 1964 гг. Он снял 130 фильмов для многих больших американских компаний.

«Багдадский вор» — его самый знаменитый фильм. Это экзотический фарс, задуманный и сыгранный Дугласом Фэрбэнксом, с которым Уолш работает невероятно деликатно. Декорации и костюмы вызывали особенное внимание: в них использована стилизация, обещающая произведение от базарного ориентализма, в котором завязнут многие картины этого жанра. Ни одна из последующих, озвученных и цветных, постановок этой феерической сказки (самая известная была снята в 1940 г. Золтаном Корда и Майклом Пауэлом при участии Сабу и Конрада Вейдта) не сравнится с простым очарованием картины Уолша. Своим успехом она во

THE THIEF OF BAGDAD

Сцен.: Лотте Вудс, Элтон Томас (псевдоним Дугласа Фэрбэнкса), по сказке «Тысяча и одна ночь».

Реж.: Рауль Уолш. **Оп.:** Артур Эдисон. **Худ.-пост.:** Уильям Камерон Мензис.

Произв.: Дуглас Фэрбэнкс Пикчерз. **Исп.:** Дуглас Фэрбэнкс (Ахмед, багдадский вор), Джулан Джонстон (принцесса), Сожин Камияма (монгольский принц), Анна Мэй Вонг (служанка), Сниц Эдвардс (сообщница).

многое обязана главному исполнителю, одновременно продюсеру и сценаристу Дугласу Фэрбэнксу (1883—1940).

Дуглас Фэрбэнкс

Один из создателей компании Юнайтед Артистс (Объединенные Художники) и молодцеватый исполнитель многих легендарных ролей (Робин Гуд, д'Артаньян, Зорро), Дуглас Фэрбэнкс был настоящим королем Голливуда в 20-е гг.

1925. Броненосец «Потемкин»

Сергей Эйзенштейн

Марши [по ступеням] Революции

«Это стилизованное отчаяние, выраженное графическими жестами потрясающей простоты! Великолепно!» (Дуглас Фэрбэнкс, 1926)

Сюжет

Исторический эпизод мятежа на броненосце «Граф Потемкин» в 1905 г., вызвавшего кровавую расправу царской власти над жителями Одессы, которые объединились с восставшими моряками. Фильм можно разделить на пять актов: 1) люди и черви (бунт на корабле назревает); 2) драма на юте (разозленные матросы выкидывают офицеров за борт; мятеж подавлен; 3) кровь вызывает к отмщению (митинг в одесском порту вокруг тела убитого матроса); 4) расстрел на лестнице (толпу расстреливают царские войска); 5) проход эскадры (братание мятежников с солдатами).

О фильме и его создателях

Система Эйзенштейна, сложившаяся начиная со «Стачки» (1924) и жестко закодированная в «Октябре» (1927), испытывает большое влияние театра (Мейерхольд, японский театр кабуки), оперы и «конструктивистской» живописи. «Потемкин» как отдельный фильм уже сам по себе — грандиозная пантомима. Разумеется, кино — благодаря «монтажу аттракционов», основе кинематографической драматургии по Эйзенштейну, — добавляет эффекты, немислимые на сцене (например, поочередно снятые три каменных льва поднимаются как живые). Эта «театрализованность» окажет-

НЕМОЕ КИНО

БРОНЕНОСЕЦ

«ПОТЕМКИН»

Сцен.: Сергей Эйзенштейн, Нина Агаджанова.

Реж.: Сергей Эйзенштейн. **Оп.:** Эдуард Тиссе.

Монт.: Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров. **Произв.:** Госкино. 70 мин.

Исп.: Александр Антонов (*Вакулинчук*), актеры труппы Пролеткульт и непрофессиональные актеры (*матросы и жители Одессы*).

ся еще более ощутимой в последних фильмах Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный». Из-за этого Эйзенштейн будет обвинен руководящими органами в «формализме».

Эйзенштейн не скупится на шоковые эффекты (отбрасывая «кино-глаз» своего соотечественника Дзиги Вертова, он призывает к «кино-кулаку»): вся, исторически безосновательная, сцена на Одесской лестнице, это прежде всего невероятное упражнение в стиле, хореография визуальных осколков, обрывков и лейтмотивов с кульминацией на органном крике матери, который «раздирает душу» экрана.

Гениальность Эйзенштейна в том, что он выносит на афишу своего фильма не «героя», пусть даже и социалистического, а анонимную толпу. Он высвобождает неистовую и спонтанную поэзию масс, которая заставляет забыть отчасти механический характер его эстетических теорий.

Образцовый фильм

По оценке режиссеров и критиков, «Броненосец Потемкин» как минимум два раза (в 1952 и 1958) был провозглашен «лучшим мировым фильмом». Теории Эйзенштейна (1898—1948) неоднократно комментировались и тщательно анализировались. Сцена расстрела на лестнице стала уже страницей антологии, главой «Избиение младенцев» в Книге кино.

1925. Отверженные

Анри Фекур

Слава французского кино-романа

«Отверженные» остается по-прежнему одной из великих удач немого французского кино, примером чистого классицизма в противовес не всегда уместному «авангардному» радикализму.

Сюжет

Фильм, поделенный на четыре «эпохи», верно следует сюжету романа Гюго. 1) Октябрь 1815 г. Бывший каторжник Жан Вальжан встречается в Дине аббата Мюриэля: отвергнутый обществом находит свой путь в Дамаск. 2) 1817 г. Бедная женщина Фантина работает на заводе господина Мадлена в Монтрей-сюр-мэр. Прозорливый полицейский Жавер разоблачает заводо-

владельца, который оказывается Жаном Вальжаном. 3) Студент Мариус влюбляется в Козетту, дочь Фантины; после смерти матери девушку берет к себе господин Леблан — еще одна маска Жана Вальжана, по-прежнему преследуемого неумолимым Жавером. 4) 1832 г. «Эпопея на улице Сен-Дени»: буржуазная революция идет полным ходом, в Париже по призыву молодого революционера Анжольера возводятся баррикады. Во время народного восстания Жан Вальжан жертвует собой ради счастья Козетты и Мариуса.

О фильме и его создателях

Шедевр литературы, роман «Отверженные» станет классическим экранируемым произведением. Еще в 1912 г. француз Альбер Капеллани снимает пятчасовой фильм, который станет одной из самых грандиозных постановок немого кино. Роль Эпонины сыграла Мистенгет. Из звукового периода можно отметить фильмы Рэймона Бернара (1933 г. с Гарри Бауэром), Ричарда Болеславского (Соединенные Штаты, 1935 г. с Фредриком Мэршем), Рикардо Фреда (Италия 1946 г.), Жан Поля Ле Шануа (1957 г. с Жаном Габеном), Робера Оссейна (1982 г.). Из всех интерпретаций картина Фекура самая удачная. Она сохраняет эпическую структуру романа, использует большие полотна, в которых общее впечатление никогда не стирает отдельные детали, сочетает простоту с величием.

Анри Фекур (1880—1966) перенял от своего учителя Фейяда искусство плавного, утонченного повествования, чувство пейзажа, умение создавать определенное состояние. Эти качества были уже ощутимы в его «кино-романах» «Матиас Сандорф» (1920), «Рультабий у цыган» (1922), «Стержень» (1923) и проявятся позднее в фильме «Монте-Кристо» (1929).

LES MISERABLES

Сцен.: Анри Фекур по роману Виктора Гюго. **Реж.:** Анри Фекур. **Оп.:** Меробьян, Лафон. **Прозв.:** Фильм де Франс (Сосьете де Синероман). 12.000 м (32 ч.) **Исп.:** Габриэль Габрио (Жан Вальжан), Жан Тулу (Жавер), Сандра Милвановф (Фантина и Козетта), Розз (Мариус), Поль Жорж (аббат Мюризль), Ж.Сайар и Рене Карль (семья Тенардье).

1925. Золотая лихорадка

Чарлз Чаплин

Смех сквозь слезы

Вне всякого сомнения, нет в мире ни более известного режиссера, чем Чаплин, ни фильма более нашумевшего, чем «Золотая лихорадка». В этой картине его искусство находит почти символическое выражение.

Сюжет

Клондайк в 1898 г. Вереница золотоискателей тянется по распадку меж заснеженных гор. Чарли, искатель-одиночка, находит приют в покинутой хижине, где вскоре к нему присоединяется Большой Джим. Их обоих одолевает голод: кто же кого съест? Свежая медвежатина разрешит ужасную дилемму.

В городе Чарли увлекается «девушкой из салона» Джорджией. Она делает вид, что отвечает ему взаимностью, принимает приглашение на ужин, но обманывает: бедолага остается один и играет в импровизированный театр, где вместо марионеток танцуют булочки...

Большой Джим, у которого случаются провалы в памяти, внезапно вспоминает о местонахождении богатой золотоносной жилы. Он приводит к ней Чарли. Став миллиардером, тот возвращается домой и на пароходе играет роль прежнего бедняка. Джорджия, испытывая угрызения совести, бросается к нему... и оказывается обладательницей целого состояния.

О фильме и его создателях

«Я стал богатым, играя бедных», заявлял Чарлз Чаплин (1890—1977), который никогда не переставал радоваться своему неотразимому прорыву сквозь киноджунгли. Этому даже посвящена почти вся его автобиография «История моей жизни». Начиная с 1915 г. его слава обеспечена, а созданный им персонаж — подобию Давида в отрепьях, оставляющего в дураках всех разбогатевших пресыщенных Голиафов — вписан уверенно и навечно в Книгу кино. Необычайный талант мима, «обкатанный» на лондонских подмостках, придает его образу значимость шекспировского шута. Поэт и бродяга, паломник века, живая мишень для всевозможных оплеух, от которых он каждый раз ловко уворачивается, Чарли, перед тем, как ввязаться в абсурдный переплет «новой эпохи», возвращается в старое время и разделяет все тяготы жизни золотоискателей

THE GOLD RUSH

Сцен., реж.: Чарлз Чаплин. **Оп.:** Ролли Тозеро. **Произв.:** Юнайтед Артистс (Чарлз Чаплин). **Муз. и комментарий озвученной версии** (1952): Чарлз Чаплин. 72 мин. **Исп.:** Чарлз Чаплин (Чарли, снежный человечек), Джорджия Хэйл (Джорджия), Мэк Суэйн («Большой» Джим Мак Кэй), Том Марри (Блэк Парсен).

Клондайка. Из того, что один итальянский критик называет «романтической главой, божественным этапом в капиталистической эпопее», он делает законченную аллегорию, где за комическим явно проступает ежедневная горькая битва с голодом, холодом и одиночеством. Эта «снежная кавалькада» получила мировое признание.

Шутовская одиссея

Чаплин создал «новую форму смеха, смех, который гнетет, как страдание» (Пьер Лепроон). «Золотая лихорадка» — поразительная картина варварских нравов, которые предшествовали нашей окультуренной цивилизации; людей воспринимают как гипотетическую курятину, а булочки — как танцовщиц канкана. Это шутовская Одиссея нашего времени, где роль Улисса досталась босяку.

1925. Варьете

Эвальд Андре Дюпон

Еще один шаг в развитии киноязыка

Отходя от простого описания существующей драматической ситуации, в этом фильме камера участвует в действии; она его комментирует и активизирует.

Сюжет

Заклученный, которого должны выпустить на свободу под честное слово, рассказывает трагическую историю своего преступления. Он, воздушный гимнаст в бродячем цирке, с такой страстью влюбляется в свою партнершу, молодую венгерку, что готов ради нее бросить все. Они объединяются с известным акробатом для исполнения номера, который пользуется большим успехом. Молодая женщина открыто изменяет своему другу с новым партнером. Узнав об измене, гимнаст исполняет последний цирковой номер, убивает соперника и сдается полиции.

О фильме и его создателях

В результате удачного сотрудничества одаренных кинематографистов из банальной вариации на вечную тему любовного треугольника получился один из ключевых фильмов «Kammerspiel», второго дыхания не-

НЕМОЕ КИНО

VARIETES

Сцен.: Лео Бирински, Э. А. Дюпон, по роману Феликса Холлендера. **Реж.:** Э. А. Дюпон. **Оп.:** Карл Фрейнд. **Произв.:** У. Ф. А. (Эрих Поммер). 2.844 м. **Исп.:** Эмиль Яннингс (*Хуллер*), Лия де Путти (*девушка*), Варвик Вард (*Артинелли*), каскадеры из «Кодонас», занятые в сценах с акробатическими трюками.

мецкого экспрессионизма. Этими одаренными людьми были сведущий продюсер Эрих Поммер, хозяин У. Ф. А. (Универзум-фильм-акциенгезельшафт), стремившийся дать публике простые истории классического плана; оператор Карл Фрëнд, специалист по созданию определенной атмосферы, где сквозь покров обыденного постоянно ощущается естественное проявление ужасного (впоследствии он сделает блестящую карьеру в Соединенных Штатах); актер Эмиль Яннингс с мощной выразительной внешностью и способностью к глубокому внутреннему перевоплощению (планы, снятые со спины, делают его еще более волнующим); и наконец техничный режиссер Э. А. Дюпон (1891—1956), который больше никогда не добьется такого успеха. Его камера, еще более «неистовая», чем в «Последнем человеке» (Ф. В. Мурнау, 1924), проникает повсюду, преследует героев, обнажает их самые тайные чувства. «Постоянно перемещающаяся камера схватывает сцену, деталь, выражение в самом удачном ракурсе, то есть, способном придать им максимальный эффект» (Леон Муссиак). «Варьете» явилось — это именно тот случай, когда можно говорить о явлении, — как упражнение высшей степени кинематографической сложности, как «абсолютный шедевр, один из самых несомненных и удачных достижений экрана».

«Варьете» приводило Альфреда Хичкока в восхищение; он считал, что в этом фильме Эмиль Яннингс сыграл одну из немногих ролей, которые внесли оригинальный вклад в кинематографическое искусство.

Kammerspiel-фильмы

Это кино камерного характера, контрастирующее с декоративной вычурностью экспрессионизма, но сохраняющее тенденцию к визуальному символизму. Жанровые рамки Камершпиль — домашние драмы, снятые обычно с соблюдением единства места и времени. Вот некоторые типичные фильмы: «Осколки» (1921, в советском прокате «Пост № 158») и «Сочельник» Лупу Пика, «Последний человек» (1924) Мурнау и «Варьете» Дюпона.

1926. Мать

Всеволод Пудовкин

Кипит наш разум возмущенный

«Кино это искусство, которое лучше всего выражает глубинный сдвиг соборной русской души», — писал в 1930 г. Леон Пьер Кент. «Мать» — архетип пропагандистского искусства — оказывается идеальным примером для работы над пробуждающимся сознанием.

Сюжет

Рабочий город Сормово. Кузнец Власов — хам и пьяница — идет на поводу у сообщников заводского начальства и становится штрейкбрехером. Во время волнений Власова случайно убивает один из забастовщиков, который оказывается другом его сына Павла. Сначала вдова помогает расследованию убийства, но когда самого Павла арестовывают и осуждают, она понимает, что заблуждалась. Она присоединяется к революционному движению и постепенно выковывает свое классовое сознание. Вместе с Павлом, сбежавшим из тюрьмы, она становится во главе большой демонстрации в поддержку пролетарской солидарности. И мать, и сын будут расстреляны, но их самопожертвование не останется бесполезным; в один прекрасный день над Кремлем взвоется красное знамя.

О фильме и его создателях

Всеволод Пудовкин (1893—1953) получил серьезное образование. Он посещал мастерскую Льва Кулешова и был поражен знаменитым «экспериментом», который показывал, что отдельно взятый план должен оцениваться лишь в контексте динамической последовательности других планов. Став одним из самых почитаемых теоретиков советской школы немого кино, Пудовкин доказывает всемогущество монтажа, который осмысливается как единственное средство придания смысла изображению и доведения до пока еще не образованной публики его социалистической идеологии. В частности, Пудовкин отмечает роль крупного плана, настоящего визуального акцентирования, доводящего до пароксизма «эмоциональное участие» зрителя.

Эта теория довольно тяжеловесно применяется на практике в его фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана». Если Эйзенштейн, используя тот же самый метод, громоподобно оглушал,

МАТЬ

Сцен.: Натан Зархи, по роману Максима Горького.

Реж.: Всеволод Пудовкин.

Оп.: Анатолий Головня.

Произв.: Межрабпром.

1.745 м. **Исп.:** Вера Барановская (Пелагея Власова), Александр Чистяков (Михаил Власов), Николай Баталов (Павел), Всеволод Пудовкин (офицер полиции).

то Пудовкин лишь до хрипа доказывал. В «Матери», адаптации романа Горького, режиссер грубо подчеркивает революционную лирику повествования. В знаменитой сцене ледохода на Неве чередуются планы идущего льда и пролетарской толпы, «текущей как река к своему освобождению».

Декаданс

В 1954 г. Марк Донской снимет цветной ремейк «Матери», более волнующий, более человечный, чем немая версия. За год до этого Пудовкин умирает, оставляя в качестве «художественного наследия» фильм «Возвращение Василия Бортникова», который доходит до вершины сталинской безвкусицы и полностью дискредитирует режиссера. Сегодня его творчество подвергается серьезной переоценке, которая никак не умаляет достоинства мужественной эпопеи «Потомок Чингис-хана» (1928).

1927. Восход солнца

Фридрих Вильгельм Мурнау

Преображенная обыденность

После «Носферату», «Последнего человека», «Фауста» Мурнау своим следующим фильмом «Восход солнца» возносит (как сказал Чарлз Чаплин) «немое кино до уровня абсолютного совершенства».

Сюжет

Калифорнийский фермер, увлеченный незнакомкой, приехавшей из города, замышляет убить свою жену. В последний момент он одумывается и пытается восстановить семейную идиллию. Но неумолимый рок словно преследует его: жену уносит ураган. Наутро он находит ее целой и невредимой. Для Мурнау «этот гимн Мужчине и Женщине — нигде и повсюду — мог бы звучать в любом месте и в любую эпоху. Везде, где восходит и заходит солнце, в круговороте городов или на сельских просторах, жизнь всегда одинакова: то жестокая, то ласковая, смех и слезы, грех и прощение».

О фильме и его создателях

Никакой рассказ, каким бы поэтичным он ни был, не сможет передать очарование, которое исходит от этого поистине волшебного фильма, и которое объясняет-

ся прежде всего стилем режиссера-виртуоза или даже демиурга. В «Носферату» Фридрих Вильгельм Мурнау развернул немецкий экспрессионизм в сторону метафизики ужаса; здесь же режиссер доказывает свое совершенное мастерство в работе с кинематографическим пространством, в организации сценографии, в умении добиться глубины кадра, гибкости движений камеры, драматизации обыденности. Нанятый американцами, которые восхищаются его гениальными постановками, он максимально использует предоставленную ему возможность и набирает группу, состоящую на 80% из немцев. Фильм словно соткан из света, тени и волшебства, персонажами как будто движут самые простые влечения, за которыми кроются темные силы, и все это в контексте привычного, доброжелательного, человеческого постижения. Секрет этой алхимии ускользает от любой трактовки. «Зрителя, — пишет Жан Домарши, — больше всего поражает совершенство, с которым Мурнау подает самые прозаические сцены, выражая с их помощью нечто возвышенное». Александр Астюк расценивает это как «самое потрясающее стремление к выражению, которое еще не знал экран». В 1958 г. жюри «Кайе дю Синема» единогласно называет «Восход солнца» лучшим мировым фильмом. Такие сцены как встреча фермера и роковой незнакомки на болоте, поездка на трамвае или буря несут в себе величие античных трагедий.

SUNRISE

Сцен.: Карл Майер по рассказу Германна Зудерманна «Путешествие в Тильзит» **Реж.:** Ф.В.Мурнау. **Оп.:** Чарлз Рошер, Карл Струсс. **Худ.-пост.:** Рокус Глизе. **Произв.:** Фокс. 117 мин. **Исп.:** Джордж О'Брайен (муж), Джанет Гейнор (жена), Маргарэт Ливингстоун (незнакомка).

Коммерческий провал

Однако «Восход солнца» оказался коммерческим провалом. В Америке Мурнау снимет еще три фильма (один из которых «Табу» — просто великолепен) и погибнет в автотрагедии в возрасте сорока трех лет.

1927. Плоть и дьявол

Кларенс Браун

Страсть с открытым лицом

Немое кино любило изображать пожирющие страсти, пылкие сердечные излияния; Грета Гарбо, актриса трагическая и непостижимая, смогла блестяще выразить это стремление к недостижимому счастью.

Сюжет

Два друга, Лео и Ульрих, — служат в венгерской армии. Лео — любовник графини Фелиситас. Он убивает ее мужа на дуэли и вынужден уехать за границу. Вернувшись, он узнает, что его любовница вышла замуж за Ульриха. Что окажется сильнее: любовная страсть или мужская дружба? На лугу — месте предполагаемого выяснения отношений — два соперника мирятся, а Фелиситас тонет, пытаясь помешать дуэли.

О фильме и его создателях

Третий американский фильм Греты Гарбо «Плоть и дьявол» ознаменует полный триумф «божественной» актрисы. Здесь порывы любовной страсти описаны довольно смело для того времени: знаменитая сцена показывает героиню в алтаре в тот момент, когда она вращает чашу, протянутую священником, для того, чтобы найти след от губ своего возлюбленного. Восторженный критик напишет, что в этой сцене можно увидеть образ любви, сравнимый с шекспировской его трактовкой в «Сонетах».

Историю, заимствованную у романиста и драматурга Германна Зудерманна (автора «Путешествия в Тильзит»), экранизированного в том же году Ф. В. Мурнау), нельзя свести к условностям «мелодрамы», которые были переосмыслены строго утонченной постановкой Кларенса Брауна (начиная с этого фильма режиссер становится заинтересованным наставником Греты Гарбо), мягким светом и невероятно убедительной актерской игрой. Последнее послужило поводом считать, что «звездная» пара Гарбо — Гилберт была и в реальной жизни подвержена мукам безумной любви, хотя слухи эти так и не подтвердились. Актрисы снова встретятся в «Анне Карениной» Эдмунда Гулдинга, затем в «Интригах» (Кларенс Браун, 1929) и наконец, с наступлением звукового кино, в «Королеве Христине» (Рубен Мамулян, 1933).

FLESH AND THE DEVIL

Сцен.: Бенъямин Ф. Глэйзер, Ганс Крэйли по роману Германна Зудерманна.
Реж.: Кларенс Браун. **Оп.:** Вильям Даниэльс. **Худ.-пост.:** Седрик Гиббонс.
Произв.: М.Г.М. 2.670 м.
Исп.: Джон Гилберт (Лео фон Харден), Грета Гарбо (Фелиситас), Ларс Ханссон (Ульрих фон Эльтиц), Марк МакДермот (граф фон Раден).

Грета Гарбо, «созданная» Морицем Стиллером, окруженная ореолом таинственности операторами М.Г.М., останется навсегда «голливудским сфинксом». Неотразимая дама с камелиями в «Романе Маргариты Готье» (Джордж Цукор, 1936) блестяще сыграла и в комедии «Ниночка» (Эрнст Любич, 1939). После провала картины «Двуликая женщина» (Джордж Цукор, 1941) тридцатилетняя актриса оставила кино.

1927. Генерал

Бастер Китон и Клайд Брукман

Королевский выход бурлеска

Гэг Китона объединяет в себе работу каскадера и архитектора, оператора и хореографа: несравненное совершенство искусства бурлеска.

Сюжет

Джорджия в 1861 г. У провинциального механика Джонни две страсти: локомотив и невеста Аннабэль. Но тут начинается война, на которую призывают всех мужчин кроме Джонни; его работа — в тылу. Но он мечтает попасть на передовую. Возможность представляется довольно быстро: группа северян угоняет поезд, чтобы посеять неразбериху в расположениях федералистов. Во главе угнанного поезда — Джонни со своим локомотивом «Генерал». Здесь же оказывается и Аннабэль; она собиралась проведать раненого отца. Бросив все гражданские дела, Джонни отправляется воевать. И вот начинается железнодорожная одиссея, нашпигованная саботажем, пусками под откос и всевозможными преследованиями. Геройский машинист (почти) в одиночку выигрывает войну; шалеющая от восторга барышня бросается к нему в объятия.

О фильме и его создателях

Точка отправления этого шуточного вестерна, собранного на скорую руку одним из самых изысканных механиков смеха, имеет реальную историческую основу. В апреле 1862 г. группа союзных разведчиков действительно захватила локомотив на вокзале Биг Шэнти. Китон, настоящий маньяк достоверности, приказал изготовить аутентичные, работающие на дровах паровозы, и запустил их кататься в течение всего фильма по лесам и полям Орегона. В павильоне снимали очень

НЕМОЕ КИНО

THE GENERAL

Сцен., реж.: Бастер Китон, Клайд Брукман. **Оп.:** Дев Дженнингс, Берт Хейнс. **Произв.:** Юнайтед Артистс (Бастер Китон). 2.287 м. **Исп.:** Бастер Китон (*Джонни Грэй*), Мэрион Мэк (*Аннабель Ли*), Глэн Кэйвендер, Джим Фарли, Фридерик Врум, Джо Китон (*генералы*).

мало; самые невероятные железнодорожно-акробатические трюки были сделаны вживую под руководством одного Китона и смонтированы без комбинированных кадров.

Однако именно эта скрупулезная работа с деталями, эта гармония жестов, это постоянно ускользающее и вновь, с бою, удерживаемое равновесие объясняет успех искусства Фрэнсиса Бастера Китона (1895—1966), актера, но прежде всего комедийного режиссера, который поднимается до уровня великих кинематографистов: не только Чаплина, но также Гриффита и Джона Форда. Если лицо Китона и сохраняет полнейшую неподвижность во время самых невероятных перипетий (его даже нарекли «человеком, который никогда не смеется»), то как раз потому, что «он сам — источник концентрированной энергии и богатейшей экспрессивности» (Ж. П. Лебель).

«Человек с киноаппаратом»

К сожалению, у Бастера Китона было очень мало времени для проявления своего режиссерского дарования: два десятка короткометражных фильмов (1920—1923) и десять полнометражных (1923—1928), начиная с «Законов гостеприимства» до «Оператора». Как и для большинства великих комиков немого экрана, за исключением Чаплина, рождение звукового кино оказалось для него роковым.

1927. Метрополис

Фриц Ланг

Вавилонская опера

Плод пронизательного воображения, навеянный произведениями фантастики и утопии, «Метрополис» одновременно предвосхищает и обличает структуры и противоречия тоталитарного общества.

Сюжет

Метрополис — образцовый город будущего: бразды правления — в руках у привилегированной касты, счастливая жизнь которой протекает в великолепных цветущих садах, разбитых на крышах огромных небоскребов, в то время, как массы рабов-роботов, забитых в зловонные подземелья, работают в адском ритме у станков, которые их калечат подобно богу Молоху. Сын хо-

зяина города, Фредер, даже не подозревает о существовании подземной каторги: он узнает об этом, следуя за молодой красивой женщиной по имени Мария, проповедующей изнуренным пролетариям смирение. Чтобы помешать ее влиянию, которое он считает вредным, властелин Метрополиса поручает оккультному ученому Ротвангу изготовление механической куклы, похожей на Марию, которая смогла бы манипулировать толпой по его желанию. Но Ротванг лелеет безумную мечту захватить город; сконструированный им робот подбивает народ на восстание и увлекает невинных к гибели. Над Метрополисом поднимается ветер безумия. Город будет спасен Фредером и Марией: на церковной паперти, где соберутся обуреваемые ужасом горожане, рука (Труд) и мозг (Капитал) объединятся под эгидой Любви.



«Метрополис»

Бригитта Хельм.

Фото © Архив Фотоб

О фильме и его создателях

1925 год — время апогея немецкого экспрессионистического кино. В стране, охваченной политическим кризисом, инфляцией и безработицей, художественное творчество достигает своей вершины. «Калигари», «Голем», «Носферату», цикл «Нибелунгов» исчерпывают тематику кошмарных монстров и легендарных героев. Отныне эхо фантазмов растерянного народа следует искать в современной жизни, внутри социальной системы. Смелость и гениальность Фрица Ланга (1890—1976) заключается в том, что он сумел в своих фильмах, от «Метрополиса» до «М» (в советском прокате «Убийца»), выразить фантастическое представление современного зла и его противоядия, уравновешивая головокружительный вавилонский взлет и спуск на социальное дно.

Это футуристическое и апокалиптическое видение было во многом предопределено архитектурным образованием режиссера. Знакомство с американскими небоскребами и тэйлоровской системой контроля и оплаты труда, склонность к конструктивистской эстетике и осознание ухудшающегося общественного климата оказали на него решающее влияние. Его подруга Теа фон Гарбоу, вдохновленная фантастическими расска-

зами Уэллса, Жюль Верна и Виллье де Лиль-Адана напишет сценарий «Метрополиса»; Ланг сделает все остальное (строительство гигантских декораций, умелое использование макетов, работа с многочисленной массовой, почти годовые съемки) для того, чтобы воплотить в жизнь эту грандиозную утопию, эту «каменную мечту», которую можно расценивать (на выбор) как гимн или вызов тоталитарной идеологии. Вне всякого сомнения, картина внушает смешанное чувство очарования и отторжения, которое остается после двусмысленной финальной сцены, пытающейся примирить произвол власти и требования социальной справедливости. Ланг это очень хорошо понимал. «Заключение — фальшиво, я не принимал его еще во время съемок», заявлял он в 1959 г. в «Кайе дю Синема». Это же мнение он развивал в 1971 г.: «Теа фон Гарбоу придумала, что посредником между правящим мозгом и исполнительской рукой может быть сердце. Тогда это мне показалось детской, утопической идеей. Но сейчас я замечаю, что студенты склонны именно к этому решению». «Метрополис»: фильм нацистский или прогрессивный? Споры об этом не прекращаются по сей день. Ведь Гитлер и Геббельс из него сделали свою «настоленную» картину и, быть может, почерпнули идею создания концентрационных лагерей и «окончательного решения» (на двери Ротванга видна нарисованная желтая звезда). Жорж Садуль рассказывает, что в 1943 г. один узник Маутхаузена, работая над возведением огромной лестницы, ведущей в никуда, спросил у своего товарища по заключению: «Помнишь, как в “Метрополисе”?»

METROPOLIS

Сцен.: Теа фон Гарбоу, Фриц Ланг. **Реж.:** Фриц Ланг. **Оп.:** Карл Фрейнд, Гюнтер Риттау. **Худ.-пост.:** Отто Хунте, Эрих Кеттельхут, Карл Фольбрехт. **Спец. эффекты:** Еген Шуфтан. **Озвученная версия** (1984): Жоржо Мородер. **Произв.:** У.Ф.А. 120 мин. **Исп.:** Альфред Абель (*Джон Фредерсен*), Густав Фрелих (*Фредер*), Бригитта Хельм (*Мария*), Рудольф Кляйн-Рогге (*Ротванг*), Хайнрих Георг (*бригадир*), Теодор Лоос (*Жозафат*), Фриц Расп, Олаф Шторм.

Но остается несомненным успехом потрясающая работа с изображением: медленные проходы рабочих по подземному городу, геометрически точные движения толпы, контрастирующие с финальным безукоризненно организованным хаосом; весь этот сумбур и обуздание форм, над которыми в финале появляется красивое лицо Бригитты Хельм, делают «Метрополис» одной из вершин немого кино, близкой к «Нетерпимости» Гриффита и несомненно превосходящей картины Эйзенштейна. С годами популярность фильма не уменьшилась. В 1984 г. американский музыкант Жоржо Мородер, известный как композитор в «Полуночном экспрессе» и «Американском жиголо» запустил в прокат новую версию фильма, раскрашенную, озвученную, да еще и с песнями в исполнении Джона Андерсона, Пэта Бинэйтера, Бонни Тайлера... Это омоложение шедевра озадачило пуристов. Другая, более уважительная реставрация была осуществлена в кинотеатре Мюнхена.

«От двух-трех моментов "Метрополиса" у меня возникло ощущение, похожее на то, которое остается после встречи с чудом. В театре или на концерте я не часто испытывал что-либо подобное. Долгое время считалось, что кино на это не способно».

Жюль Ромен, 1928

1927. Наполеон

Абель Ганс

Коврик из лубочных картинок

Ганс метил далеко, слишком далеко. Его «Наполеон» можно сравнить с ракетой, несущей большое количество боеголовок, которая уже полвека летает по небу кино и... все никак не попадет в цель.

Сюжет

Сценарий сводится к шести главам, которые, в свою очередь, делятся на картины; все вместе составляет крохотный фрагмент великой мечты Ганса. 1) Юность Бонапарта в Бриенн; рождение «Марсельезы»; взятие Тюильри. 2) Бонапарт на Корсике; буря в Конvente. 3) Осада Тулона. 4) Бонапарт и Террор; убийство Шарлотты Кордэ; Термидор; Вандемьер. 5) Женитьба на Жозефине де Богарне; прощание с революцией. 6) Начало итальянской кампании: Орел и «окаждущие славы».

О фильме и его создателях

Неподражаемый первопроходец, новатор, гениальный предвестник, демиург... В преувеличенных оценках творчества Абе́ля Ганса (1889—1981) не было недостатка. Сам он охотно называл себя «эпическим сюрреалистом». Опора на примитивные или высокопарные сценарии — что приводило к предсказуемому провалу самых дорогих проектов и вполне объяснимому недоверию продюсеров, — ставит на причитающееся место этого колосса на глиняных ногах, который может быть лучше всего проявил себя в «маленьких» сюжетах, где чрезмерный аляповатый юмор достигает желаемого эффекта («Безумие доктора Тюба», «На помощь!», «Потерянный рай», «Слепая Венера»).

Задуманный вначале как нескончаемая фреска, охватывающая всю жизнь императора, начиная с Бриенн до острова Святой Елены, остановленный, вновь запу-

НЕМОЕ КИНО

NAPOLÉON

Сцен., реж., прод.: Абель Ганс. **Оп.:** Жюль Крюгер (с дюжиной ассистентов). **Муз.:** Артур Оннегер. 12.800 м, урезанная сначала до 5.600, а затем до 3.500 м. **Исп.:** Альбер Дьедонне (*Наполеон*), Джина Манес (*Жозефина*), Филипп Эриа (*Салисетти*), Абель Ганс (*Сен-Жюст*), Антонен Арто (*Марат*), Эдмунд Ван Дазль (*Робеспьер*), Кубицки (*Дантон*).

щенный, кое-как смонтированный, озвученный в 1934 г., неоднократно подправленный и дополненный отдельными эпизодами, «Наполеон» отражает всю умеренность своего создателя, демонстрируя серьезные провалы, но вместе с тем и блестящую технику. Ганс, фанатик киноэкспериментов, носит камеру в руках, привязывает ее к качелям, запускает в воздух на воздушных шарах... Ему тесно на одном экране; он разбивает изображение на три экрана, преобразуя таким образом некоторые сцены (выступление войск перед итальянской кампанией) в фантастическое сопоставление оживших барельефов... В фильме вряд ли можно найти хоть какую-либо внутреннюю связность, подобную той, что существует в «Нетерпимости» Гриффита; здесь лишь визуальная сутолока, не лишенная впрочем задора и разыгранная хорошими актерами.

Точные копии

Актеры в «Наполеоне» — точные копии своих персонажей: Дьедонне, Ван Дазль, Арто и даже сам Ганс, создавший удивительного Сен-Жюста.

1928. Падение дома Эшеров

Жан Эпштейн

Фейерверк авангарда

«Падение дома Эшеров», как и «Страсти Жанны д'Арк», — фильм, не понятый в свое время, но вряд ли способный устареть; обилие визуальных экспериментов и метафор остается по-прежнему актуальным.

Сюжет

Лорд Родерик Эшер обеспокоен состоянием своей жены, которая живет вместе с ним в доме, затерянном среди болот. Один из друзей лорда приезжает в это загадочное и угрюмое место. Он застаёт хозяина за мольбертом; тот рисует портрет жены, которая угасает в этой мрачной атмосфере дома, отдавая живописной копии оставшиеся жизненные силы. Она умирает, ее хоронят в склепе, в парке. Но Родерик уверен, что она лишь заснула. Однажды, в грозовую ночь, он снова встретится со своей женой, и в этот момент молния попадет в дом Эшеров.

О фильме и его создателях

Прежде чем стать режиссером, Жан Эпштейн (1879—1953) был теоретиком кино. В своих эстетических работах («Разум машины», «Кино дьявола») он утверждает, что кино, которому часто отводят заурядную иллюстративную роль, может само передавать выражение глубоких чувств; значит, следует стремиться к «фотогении неуловимого». Кинематографическое изображение — это «каллиграмма, в которой смысл привязан к форме», заявляет он. Он сам охотно отбросит повествовательность ради создания атмосферы, используя для этого все средства кинематографической техники: монтаж в сцене деревенского праздника в «Верном сердце» (1923), дробление композиции в «Трехсторонней льдине» (1927), эффект звукового замедления в «Хозяине ветров» (1947). В «Падении дома Эшеров» он систематически применяет замедленную съемку: кажется, будто персонажи проплывают, занавески едва ощутимо дрожат, а время замирает... Мы попадаем даже не в фантастический мир, а в область сновидений. Публика будет обескуражена этой странной хореографией, которая к тому же устарела после прихода звукового кино; «импрессионистический» авангард уже дышал на ладан... И тем не менее, такие режиссеры, как Жан Виго и Карл Дрейер отметят влияние, которое оказала на их творчество оригинальная поэтическая атмосфера этого фильма. В 1953 г. Анри Ланглуа будет его хвалить за «невероятно богатую кинематографическую технику».

LA CHUTE

DE LA MAISON USHER

Сцен., реж., прод.: Жан Эпштейн по рассказам Эдгара По. **Оп.:** Жорж и Жан Люка. **Худ.-пост.:** Пьер Кетер. **Ассист. реж.:** Луис Бунюэль. 1.500 м. **Исп.:** Жан Дебюкур (*Родерик Эшер*), Сильви Ганс (*Лэди Мэдлайн*), Шарль Лами (*Аллэн*), Фурнэ-Гоффар (*врач*).

Эдгар По

Существует большое количество других экранизаций этой новеллы Эдгара По. Самыми известными являются адаптации Роджера Кормана и Александра Астрыюка. Интересно отметить, что Эпштейн ввел в свой фильм элементы, заимствованные из других рассказов По, в частности из «Овального портрета», «Береники» и «Лигеи».

1928. Река

Фрэнк Борзэйдж

Пастораль торжествующей любви

Чуткость, деликатность, экзальтация не только чувства, но и физического влечения: столько качеств, которые почти не раскрываются в обычных голливудских постановках.

Сюжет

Где-то на Аляске... В хижине на берегу реки живет грубоватый охотник Мэдсон и Розали, женщина невероятной, дикой красоты, вокруг которой постоянно увиваются мужчины. Мэдсон убивает одного из них, слишком настойчивого; ревнивца арестовывают и сажают в тюрьму. Женщина остается одна с прирученным вороном. Приходит зима и приносит с гор прекрасного как викинг дровосека, Аллэна Джона, который безумно полюбит Розали: в состоянии эротического транса полубнаженный влюбленный бросится рубить деревья в ночную студеную пору. Розали его обогреет, оживит и полюбит. Ничто не сможет сдержать эту бурную страсть: по весне влюбленные спустятся к морю...

О фильме и его создателях

Сразу же после выхода на экраны, — особенно во Франции, — «Река» пользовалась большим успехом. «Ревю дю Синема» пишет, что это «одна из редких картин, в которых образ любви благодаря своей правдивости может нас по-настоящему волновать». В своей книге «Сюрреализм в кино» (1953) Адо Киру говорит о «едином эротическом равновесии». Вместе с «Седьмым небом» (1927) этот фильм венчает творчество немого периода одного из великих голливудских кинематографистов, Фрэнка Борзэйджа (1893—1961); в звуковом кино он снимет еще несколько красивых фильмов, также отмеченных обостренным романтизмом: «Человеческий замок» (1933), «Желание» (1936), «Три товарища» (1939). В них Борзэйдж иллюстрирует с наивной чистотой, секрет которой кажется теперь уже утерянным, великую традицию «сердечного кино», начатую Гриффитом и Де Миллем и продолженную Джоном Сталом и Дугласом Сэрком.

Поскольку все копии «Реки» были утрачены, фильм знали лишь по фантастическим пересказам. Так, например, всегда пишут, что обнаженная героиня ложится на своего возлюбленного, чтобы его согреть; но на

THE RIVER

Сцен.: Филип Клейн, Дуайт Камминс, Джон Хантер по рассказу Тристана Таппера. **Реж.:** Фрэнк Борзэйдж. **Оп.:** Эрнест Палмер. **Произв.:** Фокс. 96 мин. **Исп.:** Мэри Дункан (Розали), Чарлз Фаррел (Аллэн Джон Пендер), Альфред Сабато (Мэдсон), Айвен Линау (глухонемой).

самом деле, обнаженным оказывается сам возлюбленный, а женщина лишь распахивает свой халат, перед тем как лечь. Недавняя находка одной копии (к сожалению, неполной) позволила во всяком случае убедиться, что речь идет действительно о настоящем шедевре.

«Поэтическое воображение возводит до трагизма это обостренное чувство прозаической мелодрамы; у Борзэйджа оно присутствует, как и у всех тех, кто по-своему воплотил постоянство некоего американского лиризма».

Анри Ажель

1928. Толпа

Кинг Видор

Неореализм по-американски

Кинг Видор, вслед за Штрохеймом, погружается в серость городской жизни. Но при этом он предпочитает сарказму видение ясное и восприимчивое.

Сюжет

Джон — выходец из бедной семьи из Детройта. В двенадцать лет он становится сиротой и решает пробыть один во враждебном мире. В Нью-Йорке он находит скромную должность конторского служащего. Проходят годы... В одно из воскресений в Кони Айленд он знакомится с Мэри. Любовь с первого взгляда. Они женятся и проводят свой медовый месяц — как и все добропорядочные американцы — на Ниагарских водопадах. У них рождается двое детей. Постепенно дела принимают плохой оборот: Джон заводит сомнительные знакомства, теряет работу; случайно погибает его дочь... После попытки самоубийства Джон старается вернуться к жизни. Супружеская пара мирится и со смехом растворяется в толпе...

О фильме и его создателях

В двадцатые годы в Америке происходит поразительный экономический подъем, который внезапно прекратился с крахом Уолл Стрит в 1929 г.. Времена еще оптимистичные, несмотря на появление ощутимых трудностей. Именно это ненадежное благоденствие пере-

НЕМОЕ КИНО

THE CROWD

Сцен.: Кинг Видор, Джон В. А. Уивер, Гарри Бен.
Реж.: Кинг Видор. **Оп.:** Генри Шарп. **Произв.:** М.Г.М. (Ирвинг Талберг).
95 мин. **Исп.:** Джэймс Марри (*Джон Симс*), Элеонор Бордман (*Мэри*), Берт Роуч (*Берт*).

дают некоторые фильмы той эпохи: «Бездомные люди» Уильяма Уэлмана, «Восточная сторона, западная сторона» («В тени Бруклина») Алана Дуана, «Любовь с первого взгляда» Кларенса Баджера, «Одиночество» Пола Фейоса и особенно «Толпа». Автор фильма, Кинг Видор (1900—1959), к тому времени снял яростный антивоенный фильм «Большой парад», который стал одной из самых крупных продюсерских удач М.Г.М. («Метро—Голдвин—Майер»). Режиссер получил финансирование М.Г.М. и на следующий фильм, задуманный очень необычно: съемки на натуре; скрытая от зевак камера; непрофессиональные актеры; сюжет, черпаемый из повседневной жизни с минимальной драматизацией. Иначе говоря, тот же самый подход, который реализует двадцать пять лет спустя итальянский неореализм. М.Г.М. настояла лишь на счастливом конце, который явно выбивается из всего фильма. Актер, исполнивший главную роль, был неизвестен: с приходом звукового кино он вновь оказался в безвестности и через несколько лет покончил жизнь самоубийством. Вымысел жестоко предвосхитил реальность...

Успех

«Толпа» — которая ко всему прочему использовала смутную манеру, унаследованную от немецкого кино («Последний человек», «Варьете») — получила хвалебные отзывы в прессе и оказалась совершенно неожиданно (учитывая ее неконформизм) значительным коммерческим успехом.

1928. Страсти Жанны д'Арк

Карл Теодор Дрейер

Ультразвук души

Возвышенная и восхитительная абстракция, этот фильм, задуманный как чистая «молчаливая литургия» одним из величайших мастеров немого кино, почти патетически вызывает к словам.

Сюжет

Франция в 1431 г.. Простая девушка Жанна из Домреми восстает против захватчиков и попадает в руки бургундцев. Король Карл VII бросает ее на произвол судьбы. Солдаты Варвика, английского правителя замка

в Руане, волокут ее на суд священников. Сохраняя безоруживающую кротость, она дает отпор всем оскорблениям. Ее стараются сбить с толку подложным королевским письмом и провоцируют на богохульство. Епископ Кошон приказывает подвергнуть девушку пыткам. Там, где не справляется политика, приходит на помощь религия. В ужасе, Жанна подписывает свое отречение, затем отказывается от него. Жанну, осужденную за повторную ересь, везут на рыночную площадь Руана, где ее сожгут заживо. Народ, убежденный в том, что сожгли святую, поднимает мятеж. Но бунт быстро подавляется войсками.

О фильме и его создателях

Сюжет о трагической судьбе Жанны из Лотарингии постоянно интересует писателей и режиссеров. Начиная с набросанной вчерне пьесы «Тайна осады Орлеана» (1453) до современных произведений Пеги и Клоделя тексты во славу Девственницы, ставшей национальной героиней, бесчисленны. Один из первых фильмов производства Патэ, в 1898 г., делает из нее образец для подражания. Жанна вдохновляет таких непохожих режиссеров, как француз Жорж Мельес, датчанин Карл Теодор Дрейер, американцы Сесиль Блаунт де Милль, Виктор Флеминг и Отто Преминджер, итальянец Роберто Росселлини. Одна из последних версий принадлежит Роберу Брессону («Процесс Жанны д'Арк», 1962). В последние годы немое кино ей посвящены два фильма: «Волшебная жизнь Жанны д'Арк, дочери Лотарингии» Марко де Гастина, альбом академических картинок, не лишенный «проповеднического» шарма и «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера.

Родившийся в 1889 г. в Дании, режиссер становится известным на родине благодаря таким фильмам, как «Президент» (1920) и «Уважай свою жену» (1925); он снимает также в Швеции и в Германии. Его манера, развивающая традиции Каммершпиль, строгая и неприкрашенная, отмечена определенной лютеранской сдержанностью; в этом фильме еще категоричнее, чем в остальных, он отказывается от зрелищных преувеличений, которые будто диктуются самой тематикой. Нет ни «масштабной постановки» по-американски; ни пустой экзальтированности, ни грима; простая и голая натура, максимально стилизованный дворец правосудия в Руане; подъемный мост, виселица, пыточное колесо; иератический стиль, основанный на навязчивом чередовании крупных статичных планов Жанны и ее судей. Дрейер убрал из сценария Жозефа Дельтея всю



Страсти Жанны д'Арк
Фальконетти. Фото
© Авансзн Синема

**LA PASSION
DE JEANNE D'ARC**

Сцен.: Карл Т. Дрейер по роману Жозефа Дельтея.
Реж.: Карл Т. Дрейер.
Оп.: Рудольф Матэ.
Худ.-пост.: Херманн Варм, Жан Юго.
Кост.: Валентин Юго.
Произв.: Сосьете Женераль де фильм. 110 мин. (ориг. версия)
Исп.: Фальконетти (Жанна), Эжен Сильвэн (*епископ Кошон*), Андре Берле (*Жан д'Эстивэ*), Морис Шютс (*Никола Луазелер*), Антонен Арто (*Массье*), Рэймон Нарле (*Варвик*), Луи Раве (*Жан Болэр*), Мишель Симон, Жан Эме, Жан д'Ид, Жак Арна, Фурнэ-Гоффард, Миалеско.

декоративность; он объединил в один съемочный день сцены суда и смерти Жанны, обрекая группу на адский ритм работы. Он заставил актрису Комеди Франсэз Мари Фальконетти (для которой эта роль в кино была единственной) побриться наголо и носить натирающие кожу цепи. Камера исследует фактуру

кожи, морщины, мозоли словно в ожидании мельчайшей дрожи. Получившийся результат обладает поразительной пластической силой; даже редкие, но умело отобранные титры участвуют в общем очаровании; фильм, будто «пронизанный ультразвуком души», как скажет Андре Базен, станет одновременно шедевром немого и гениальным предвестником звукового кино.

Дрейер успешно реализовал свою идею: «На съемках «Жанны д'Арк», — писал он, — мне хотелось сквозь позолоту легенд увидеть человеческую трагедию, под славным ореолом обнаружить девушку, которую зовут Жанна. Я хотел показать, что герои Истории — тоже люди».

«Все элементы эстетического творчества проявляются в «Страстях»: лиризм, чувствительность, инстинктивное желание, критический ум, знающий меру. Произведению этому не грозят переделки, не грозит подражание, ибо повторить можно только внешний контур, шаблон» (Жорж Шарансоль).

Выйдя на экраны, фильм вызвал большое восхищение у горстки интеллектуалов (Жан Кокто, Поль Моран...), но, к сожалению, подвергся цензурным купюрам; позднее в результате несчастного случая был уничтожен негатив. В 1952 г. стараниями Ло Дука была пущена в прокат версия, страдающая от нелепого музыкального сопровождения. В 1985 г. удалось восстановить произведение в его изначальном великолепии. После «Жанны д'Арк» Дрейер продемонстрировал свое

фантастическое дарование еще в нескольких фильмах, в равной степени выражающих внутреннюю энергию и сублимирующих, по словам критика Мориса Друзи, потрясение от несчастного детства: «Вампир» (1931), «Dies Irae / День гнева» (1943), «Слово» (1954) и в своей лебединой песне «Гертруда» (1964). Режиссер умер в 1968 г.

1928. Одиночество

Пол Фейос

Мелодия большого города

У эмигранта Пола Фейоса европейское влияние гармонично сочетается — на время фильма — с американским ритмом. Результат — ни с чем не сравнимое очарование.

Сюжет

Нью-Йорк, 3 июля. Джим — заводской служащий, Мэри — телефонистка. Не зная друг друга, они ведут параллельную жизнь, совершают одни и те же привычные жесты, приходят на работу в одно и то же время. Но сегодня — канун праздника. Они случайно встречаются в Кони Айленд, флиртуют на пляже, танцуют под сентиментальную песню... Жизнь их уносит в разные стороны. Конец был бы слишком грустным, если бы благодаря одному общему знакомому они не узнали, что живут в одном и том же квартале. Прощай, одиночество!

О фильме и его создателях

В последние годы немое кино сложилось единое направление, которое пытается описать как можно объективнее обычную жизнь, превращающуюся порой в кошмар больших городов на обоих континентах — Нью-Йорк, Берлин, Париж, Одесса и т. д. Независимо друг от друга такие режиссеры, как Кинг Видор («Толпа»), Вальтер Рутман («Симфония большого города»), Марсель Карне («Ножан, воскресное Эльдorado»), Дзига Вертов («Человек с киноаппаратом») или соавторы фильма «Люди в воскресенье» Роберт Сайодмак, Эдгар Г. Алмер, Фред Зиннеман стремились уловить простые радости и горести современных городов.

Венгерский режиссер, эмигрировавший в Соединенные Штаты, Пол Фейос (1898—1963) представил в

LONESOME

Сцен.: Эдвард Т. Лоу мл., по роману Манна Пэйджа.

Реж.: Пол Фейос. **Оп.:**

Гилберт Уорентон. **Про-**

изв.: Джиуэл/Юниверсал

(Карл Лемле). 90 мин.

Исп.: Барбара Кент

(*Мэри*), Гленн Тайрон

(*Джим*), Густав Партос,

Фэй Холдернес.

«Одиночестве» самую доброжелательную и довольно поэтическую версию этой урбанистической хроники. Его воскресные влюбленные потрясающе правдоподобны, а окружающая среда передана с точностью и нежностью. В этой хронике идиллии в Кони Айленде нет никакой слащавости, лишь юмор и скрытое соучастие автора, которые напоминают искусство американского рассказчика О. Генри. Фейос даже отважился на раскрашивание (позолоченная луна вырисовывается на лазурном небе!) и наспех сделанное озвучивание трех сцен, но эти неудачные опыты совершенно не портят восхитительную нежность его фильма. Это рассеянное и вневременное очарование будет отчасти присутствовать в двух звуковых постановках, сделанных в Венгрии и Австрии: «Мария, венгерская легенда» (1932, с Аннабеллой) и «Улыбайтесь» (1933). Остальное творчество режиссера малоизвестно или не заслуживает внимания.

«Нежность, загадочность лучших фильмов Фейоса в том, что они всегда рассказывают истории чуть проще, чем это делается обычно».

Жак Лурсель

Мнение Рене Клера

Рене Клер был в восторге от этого фильма, который показывал, что Америка может кроме «отбитой штукатурки» вроде «Бен-Гура» интересоваться оригинальными произведениями, поддерживать старания пытливого и наблюдательного режиссера, искать успех не в поточном производстве.

1928. Ветер

Виктор Шестрем

Лебединая песня немого искусства

«Ветер» — поэзия «Восхода солнца» в суровых декорациях «Алчности». В этом фильме кристаллизуется вся эстетика, присущая немому кино.

Сюжет

Молодая женщина из Вирджинии, Летти Мэйсон, переезжает жить к своим родственникам в Суит Уотер, забытый поселок в пустыне Мойэйви — тоскливое место, высушенное и продуваемое постоянными ветрами. Ревность женщин и грубая похоть мужчин приводят Летти в еще большее расстройство. Она решает выйти замуж за простого ковбоя, Лайджа Хайтауэра, но свадьба так и не состоится. Однажды ночью какой-то мужчина вломится в дверь с целью овладеть Летти: она его убивает, после чего безуспешно пытается закопать труп в песок. Но все это, быть может, лишь кошмар, от которого ее сумеет спасти Лайдж...

О фильме и его создателях

Эта история «женщины, которая переселяется в страну ветров» (так это комментирует второй титр фильма), подается как трагедия в замкнутом пространстве, а в роли протагонистки выступает крестьянка, отбивающаяся голыми руками от натиска природы и людей. Ветер, невидимый и неумолимый враг, оказывается полноправным героем фильма. Это что-то вроде дыхания, которое, как у Гюго, одушевляет борьбу кротости и ослепленной ярости. То, что безуспешно пытались достичь другие режиссеры, — совмещение чувств персонажей с темой окружающей природы, — реализуется в этом фильме с поразительной экономией средств. В сцене с хлопающими ставнями и завывающим ветром режиссеру удастся добиться такой поразительной по убедительности звуковой иллюзии, какой еще никогда не видели и не слышали с экрана.

«Ветер» венчает творчество одного из самых великих режиссеров немого кино, шведа Виктора Шестрема (1879—1960), переименованного в Америке в Систрама (Seastrom). На родине он уже проявил свое обостренное чувство пейзажа и природного ритма: в частности в фильмах «Терье Виген» (1916), «Горный Эйвинд и его жена» (1917) и «Сыновья Ингмара» (1918). Луч-

НЕМОЕ КИНО

THE WIND

Сцен.: Фрэнсис Мэйрион по роману Дороти Скарборо. **Реж.:** Виктор Систром (Шестрем). **Оп.:** Джон Арнольд. **Худ.-пост.:** Сэдрик Гиббонс. **Произв.:** М.Г.М. (Ирвинг Талберг). 73 мин. **Исп.:** Лилиан Гиш (*Летти Мэйсон*). Ларс Хэнсон (*Лайдж Хайтауэр*), Монтегю Лав, Дороти Каммингс.

шую его картину «Возница» (1920) несколько портит излишняя перегруженность символами. В «Ветре» — нет ничего похожего: здесь, как и в большинстве фильмов, снятых в Соединенных Штатах, Шестрем смог прекрасно адаптироваться к новому для него стилю кинопроизводства. Он работал с Лилиан Гиш так, как это умел делать один Гриффит.

Коммерческий провал

Приход звукового кино прерывает творческие устремления Шестрема; после коммерческого провала «Ветра» он вернется в Европу, но ничего хорошего снять уже не сможет.

Признательность

Ингмар Бергман выразил трогательную признательность Виктору Шестрему, предложив ему сыграть в 1957 г. главную роль в «Земляничной поляне».

1929. Деньги

Марсель Л'Эрбье

Мозаика из ракурсов и движений

В последние годы немое кино многие стремились освободить камеру от законов земного притяжения. «Деньги» — один из самых удачных примеров подобного искушения.

Сюжет

Два дельца оспаривают контроль над международным финансовым рынком: бессовестный спекулянт Саккар и честный предприниматель Гюндерман. Доведенный до банкротства Саккар делает ставку на молодого и слишком доверчивого летчика, владеющего нефтяными акциями в Гвиане, который собирается совершить очень опасный перелет. Акции Саккара поднимаются... Но жадность его погубит. Его обвиняют в незаконных махинациях и сажают в тюрьму. Но деньги еще не сказали свое последнее слово...

О фильме и его создателях

«Деньги» — предпоследний немой фильм Марселя Л'Эрбье (1888—1980), «кинографика», отметившего своим блестящим творчеством эксперименты первого авангарда и создавшего фильмы, вписывающиеся в течение «Ар деко» и порой не лишённые определен-

ной эстетской претенциозности: «Эльдорадо» (1921), «Дон Жуан и Фауст» (1922) и особенно «Бесчеловечная» (1924). В «Деньгах» режиссер демонстрирует необычайную смелость, как в тематических, так и в синтаксических решениях: он умело переносит роман Эмиля Золя из Второй Империи в контекст биржевых скандалов «Сумасшедших лет», тем самым обличая одновременно извечную опасность и современную власть социального вируса, которым являются деньги. Мобильно используя камеры, которые охватывают огромные пространства декораций или «наезжают» на кишашую толпу спекулянтов, дробя планы в соответствии со сложной динамикой, играя на смелом растягивании действия, режиссер создает один из самых технически совершенных фильмов немого искусства во Франции, но в нем уже слышен звон похоронного колокола: звуковое кино набирало силу, и картина демонстрировалась в кинозалах без всякого успеха. Режиссер даже попытался *in extremis* озвучить несколько сцен, которые оказались почти непригодными для использования.

Потеряв ориентацию в мире звукового кино, Л'Эрбье впосредствии снимает лишь коммерческие фильмы, не лишенные достоинств, но с трудом отвечающие его склонности к формальным изыскам: «Духи женщины в черном» (1931), «Комедия счастья» (1940), «Фантастическая ночь» (1942).

L'ARGENT

Сцен., реж.: Марсель Л'Эрбье по роману Эмиля Золя. **Оп.:** Жюль Крюгер. **Худ.-пост.:** Лазарь Меерсон, Андре Барсак. **Прозв.:** Синемондаль/Синероман. 195 мин. (5.344 метра). **Исп.:** Пьер Альковер (*Никола Саккар*), Альфред Абэль (*Гюндерман*), Бригитта Хельм (*Баронесса Сандорф*), Антонэн Арто, Мари Глори, Иветт Гильбер.

Вокруг «Денег»

О съемках «Денег» молодой ассистент Жан Древилль снял собственный фильм, ценнейший документальный материал, один из первых опытов «кинематографической нескромности» под названием «Вокруг Денег» (озвучен в 1971 г.).

1929. Человек с киноаппаратом

Дзига Вертов

Глаз Москвы

Этот фильм-манифест, раздробленный на части и вместе с тем жестко структурированный, отражает сложность жизни и пытается придать ей смысл.

Сюжет

Если и есть фильм, отрицающий всякую повествовательную схематизацию, то это именно «Человек с киноаппаратом». Здесь нет «истории», лишь простое совмещение документальных планов, связанных благодаря сложному монтажу. В качестве предлога берется один день из будничной жизни большого города (Одесса). Утром город просыпается, пролетарии спешат на работу, механизмы начинают функционировать, улицы оживают, городская суета становится все более лихорадочной... Затем обеденный перерыв, послеобеденный отдых и, для некоторых избранных, пляжные удовольствия. Наступает вечер... Но камера уже не может остановиться, образы сталкиваются, оператор словно обезумел, экран будто раскололся надвое... Могущество механического глаза поистине безгранично!

О фильме и его создателях

Перефразируя название похожего фильма о Берлине Вальтера Рутмана, можно сказать, что и здесь речь идет о «Какофонии большого города». Кажется, будто автор хотел показать, что кинематографический реализм — это иллюзия, от которой зритель должен освободиться с помощью «диалектического» анализа; что кино слишком долго искало свои корни в литературе и театре и отныне должно создавать свой собственный язык, пусть даже ценой определенного нарциссизма; что долг «человека с киноаппаратом» — не создавать плавный рассказ, а «следовать за реальной жизнью». Быть может, с помощью трезвого и сознательно иронического наблюдения за существующей реальностью возникнут первые очертания нового человека и нового искусства. Для этого режиссер активно использует формальные эксперименты и сложные монтажные эффекты, связывая, например, план с моргающими веками и план с раздвигающимися занавесками или сопоставляя сцену с молодой женщиной перед зеркалом и кадры уборки улиц. Хотя Дзига Вертов (псевдоним Дениса Аркадь-

вича Кауфмана, 1895—1954), объявляя подобные сопоставления «значимыми», и утверждает, что благодаря им кино (киноглаз) в силах «расшифровать зримый мир», а затем его переделать, очевидно, что от опытов до достижений еще далеко...

Ангажированное кино

Увлекательные теории Дзиги Вертова оценивались бы более высоко, не приведи они в итоге к тоталитарной идеологии, о чем достаточно свидетельствуют его следующие фильмы. Методы работы Дзиги Вертова, этого пионера ангажированного кино, оказали влияние на кинематографистов разных стран, найдя применение в весьма разноплановых произведениях. Так, приверженец эстетики «деконструкции» Жан Люк Годар в 1968 г. основал группу «Дзига-Вертов».

ЧЕЛОВЕК

С КИНОАППАРАТОМ

Сцен., реж., монт.: Дзига Вертов. **Оп.:** Михаил Кауфман. 65 мин. **Исп.:** Михаил Кауфман (человек с киноаппаратом) и жители Одессы.

1929. Лулу

Георг Вильгельм Пабст

Черный цветок эротического экрана

«Кино, — говорил Жан Жорж Ориоль, — это искусство заставлять красивых женщин делать что-нибудь красивое». «Лулу» отвечает этому определению: здесь сказочно красивое создание смеется, танцует, плачет, получает удовольствие и тихо умирает.

Сюжет

Лулу — беззаботная и извращенная девушка, которая играет мужчинами по своей прихоти. Она испытывает настоящую привязанность только к своему «папе», старому плуту Шигольху. Она намеревается выйти замуж за богатого доктора Шена и открыто флиртует с его сыном Альвой, который в нее безумно влюблен. Это безнравственное поведение вызывает у Шена отвращение: на грани отчаяния он хочет заставить Лулу покончить жизнь самоубийством, но погибает сам. Оправданная судом, Лулу уезжает из Германии вместе с Альвой и несколькими верными кавалерами. Они живут как придется и постепенно опускаются до полного морального разложения. В Рождественскую ночь, в тумане лондонского Ист Энда, Лулу заполучит своего последнего любовника: Джека Потрошителя...

DIE BUCHSE DER PANDORA

Сцен.: Ладислаус Вайда по диптиху Франка Ведекинда «Erdgeist» и «Die Buchse der Pandora». **Реж.:** Г. В. Пабст. **Оп.:** Гюнтер Крампф. **Худ.-пост.:** Андре Андреев. **Произв.:** Неро Фильм (Зеймур Небенцаль). 120 мин. **Исп.:** Луиз Брукс (Лулу), Фриц Кертнер (*Доктор Шен*), Франц Ледерер (*Альва*), Карл Гетц (*«Папа» Шигольх*), Густав Диссл (*Джек Потрошитель*).

О фильме и его создателях

Лулу — героиня двух пьес немецкого драматурга Франка Ведекинда: «Дух земли» и «Ящик Пандоры». В них безжалостно критикуется буржуазное общество и выражается откровенный призыв к сексуальному освобождению. Альбан Берг поставит по этим сюжетам свою знаменитую оперу. «Лулу» Г. В. Пабста (1885—1967) также впишется в это течение «свободолюбивого» реализма: отдав немало времени экспрессионистским лабиринтам, режиссер становится на путь социальной и психологической «новой объективности», одним из примеров которой является фильм «Безрадостная улица» (1925).

«Лулу» возносит эти различные тематические составляющие до уровня высокой поэзии. Пабсту посчастливилось найти идеальную актрису с немеркнувшей аурой, «анти-звезду» Луиз Брукс (1906—1985). Эта американская актриса, прошедшая школу Говарда Хауарда Хукса и Уильяма Уэлмана, буквально излучает чувственность, проходя через все стадии любви, от порабощения до освобождения. Постановка, «подчиненная необходимости как можно лучше выразить талант актрисы, свидетельствует о невероятном мастерстве игры с аллюзией и превращения описательного реализма в чарующую поэзию» (Фредди Буач). Благодаря актерской игре и особому настроению, в частности в финальных сценах, «Лулу» стала настоящей жемчужиной кинематографической эротики.

Ремейк

Произведение Ведекинда экранизировалось дважды, в 1917 г. и 1918 г.; впоследствии были сделаны многочисленные ремейки (Рольф Тиле в 1962 г., Валериан Боровчик в 1980 г.), которые являются лишь бледными подоби́ями оригинала. В 1979 г. Патрис Шеро поставил оперу Берга с Терез Стратас, которая хорошо усвоила уроки Пабста.

1929. Андалузский пес

Луис Бунюэль

Затравленная логика

Для сюрреализма кино представляет собой идеальное средство поэзии и ниспровержения. Бунюэль продемонстрировал это необычайно ярко в своем первом фильме.

Сюжет

Жил-был... один мужчина, который в одной спальне искромсал бритвой глаз своей подруги. Восемь лет спустя: в другой комнате молодой человек, возбужденный уличным оживлением, испытывает страшное сексуальное желание; но над ним тяготеют тяжкие воспоминания прошлого... Около трех часов ночи: звонят в дверь: молодого человека наказывает его двойник. Шестнадцать лет назад он был школьником, и у него были книжки. Но книги могут убивать. Он стреляет в незваного гостя, тот умирает в саду. Вновь появляется желание... Неудовлетворенная женщина уходит к другому любовнику, который ждет ее на пляже. Весной их сожрут насекомые...

О фильме и его создателях

Чтение этого очень приблизительного изложения сюжета (который все же описывает временные этапы, задуманные в сценарии), хорошо показывает, что Луис Бунюэль (1900—1983) и его соавтор по сценарию, художник Сальвадор Дали, с удовольствием отменяя логику и идя на поводу у своего воображения, не стремились к какой бы то ни было связности. Как откровенно заявлял сам Бунюэль, этот фильм — «совершенно непривычный, провокационный, не поддающийся определению ни в одной системе художественного производства». Критики единодушно отмечают, что он является кинематографическим эквивалентом автоматического письма, любимого приема сюрреализма — авторы фильма были его активными членами. Картина имела явный успех и вызывала сильное любопытство. Забавно расшифровывать ее в свете широко распространенного психоанализа. Уже само название кажется загадочным: в фильме нет ни ссылок на Андалузию, ни пса («все-таки будьте осторожны, он кусается!») — скажет впоследствии Жан Виго). Private jokes и визуальные гэги присутствуют в изобилии: колокольчик заменяется барменом, взбалтывающим в шейкере ка-

НЕМОЕ КИНО

UN CHIEN ANDALOU

Сцен.: Луис Бунюэль, Сальвадор Дали. **Реж.:** Луис Бунюэль. **Оп.:** Альбер Дюверже. **Муз.** (в озвученной версии 1960 г.): Вагнер и аргентинское танго. **Прод.:** Луис Бунюэль. 17 мин. (430 м.). **Исп.:** Симон Марей (женщина), Пьер Бачефф (мужчина), Луис Бунюэль (мужчина с бритвой).

кой-то напиток, «муравьи на ладони» означают, что герой возбужден непреодолимым желанием и т. д. Знаменитая сцена с причудливым экипажем, нагруженнымдохлыми ослами, и монахами ордена Марии может трактоваться как изображение буржуазного воспитания, мешающего освобождению инстинктов. Что касается сцены с выколотым глазом в начале фильма, кроме ее очевидного сексуального символизма, она подсказывает нам, что отныне следует отказаться от любого конформизма и смотреть на кино другими глазами.

Призыв к убийству?

Бунюэль представит возможность предельно отточить свое кинематографическое оружие в «Золотом веке» (1930). А пока он довольствуется тем, что поносит «глупую толпу, которая находит красивым или поэтичным то, что на самом деле является лишь отчаянным призывом к убийству».

«Андалузский пес», загроможденный необоснованными деталями, привнесенными, вероятно, Дали, остается прежде всего исследовательским, пробным произведением. Оно всего лишь отбирает первые минералы, которые приобретут огранку и заблестят в «Золотом веке».

1930. Земля

Александр Довженко

Исконная песня русской земли

Жесткому интеллектуализму Эйзенштейна, искусственной алгебраичности Дзиги Вертова Довженко противопоставляет деревенское воодушевление, высокопарный динамизм лозунгов, «трудовые будни» колхозной эры.

Сюжет

Старый крестьянин умирает за работой. Его внук Василий — новый председатель колхоза. Он пытается разобраться в только что пригнанном тракторе; с увлечением вспахивает каждый клочок земли и, заработавшись, сносит несколько заборов, в том числе и тот, который отделяет от его земли участок подозрительного кулака. Сын последнего в бешенстве убивает неосторожного председателя, которого хоронят по старинно-

му обычаю: пышно, с песнями и молитвами. Убийца, терзаемый угрызениями совести, пытается загладить свою вину значительным взносом в общину. Дождь поливает умиротворенную землю. Жизнь продолжается...

О фильме и его создателях

Этот фильм — одна из самых прекрасных лирических поэм на экране, незстетизированная, вневременная, прочно связанная с социальной, человеческой, космической реальностью, реальностью России, укоренившейся в своих традициях и одновременно открытой для экономического обновления. Как уточняет субтитр, это — материалистическая «кинопоэма», одно из самых чистых поэтических произведений, созданных в СССР, намного превосходящее «Генеральную линию» Эйзенштейна, путаную мешанину из дидактизма и карикатуры, снятую годом раньше. В «Земле» деревенский фольклор возносится до уровня великих од Вергилия или Гесиода; воодушевленная камера придает некоторым сценам (похоронная процессия, отчаяние Хома, ютящегося на своем участке) масштаб земледельческого гимна. Ключевой образ, — крупный план подсолнуха, символизирующего жизнь — будет переходить из одного фильма Довженко в другой.

Однако в Советском Союзе фильм был встречен сдержанно. Режиссера обвинили в реакционном идеализме и невосприимчивости к требованиям «социалистического искусства». Даже если обвинения оправданы, это придает еще больше ценности произведению, задуманному вне всяких пропагандистских установок, в чистом порыве дионисийского вдохновения. Та же свобода, та же свежесть будет ощущаться в других картинах Александра Довженко (1894—1956): «Аэроград» (1935), «Щорс» (1939), «Поэма о море» (1958, законченная его женой Юлией Солнцевой).

ЗЕМЛЯ

Сцен., реж.: Александр Довженко. **Оп.:** Даниил Демуцкий. **Произв.:** В.У.-Ф.К.У. Киев. 1.704 м. **Исп.:** С. Шкурат (*Опанас*), С. Сващенко (*его сын Василий*), Ю. Солнцева (*его дочь*), П. Массоха (*Хома, кулацкий сын*).

«Великие темы рождения, смерти, эта неотразимая гармония природы, подобной человеческой судьбе, выражены в «Земле» так ярко, что мы воспринимаем их каждый раз по-новому».

Джордж Олتمان

Предистория кино

Официальная регистрация рождения Кинематографа датируется 28 декабря 1895 г. Именно в этот день, в подвале Гран Кафе на бульваре Капуцинок в Париже произошел первый публичный, платный показ того, что одна молодая зрительница назвала «миксером для картинок». Устроителем зрелища был лионский фабрикант Антуан Люмьер; его сыновья Огюст и Луи разработали аппарат, предназначенный — как указывал поданный ими за несколько месяцев до этого патент — «для получения и обозрения хронофотографических отпечатков». Их успех венчал усилия когорты французских и зарубежных исследователей, которые почти целый век трудились над осуществлением этой старой мечты: воспроизвести движение живых существ с помощью нарисованных или сфотографированных картинок.

Эта способность — немного дьявольская — фиксировать на неподвижном материале движение жизни и, самое главное, воссоздавать специально приспособленными техническими средствами ее иллюзию всегда манила художников, чудотворцев и ученых. В этой связи можно вспомнить диск Ньютона, *camera obscura* Леонардо да Винчи, работы Птолемея или даже миф о пещере Платона!

Начиная с конца XVIII в. любители волшебных фонарей толпились на представлениях Фантаскопа Уоллона Робертсона. Накануне французской революции с триумфом проходили демонстрации «театра теней» Серафэна и «солнечного микроскопа» Жан Поля Мара. Затем был Фенакистископ (1832) бельгийца Жозефа Плато, который вдохновил француза Эмиля Рейно (1844—1918) на создание необычайно красивых «светя-

щихся пантомим», занявших впоследствии почетное место в музее Гревзн. На ленте из мягкого желатина Рейно собственноручно рисовал последовательные изображения какого-нибудь действия, которые он затем оживлял, проецируя на экран с помощью изобретенного им аппарата Праксиноскопа.

Потом произошла революция фотографии. Ньепс, Дагерр, Тальбот и другие постепенно трансформировали территорию исследований и изобретений в самых разнообразных областях. Используя чудодейственную технику моментального улавливания реальности, ученые вместе с кустарями подошли почти вплотную к анализу и синтезу движения: так американец Майбридж в результате одного пари смог разбить на стадии движение скачущей лошади (одновременно поставив под сомнение все традиционное представление об анималистическом искусстве), а французский физиолог Этьен Жюль Марей (1830—1904) даже изобрел хронофотографию, которая явилась основой для киноискусства. Его исследования ходьбы человека и полета птиц имели решающее влияние на работы братьев Люмьер. В некотором роде это было лабораторное кино, которое оставалось лишь вывести на свет.

От утопии к реальности

Предусмотрительные фабриканты также включились в предварительную кинодеятельность. Самым известным из них был, вне всякого сомнения, американец Томас Эдисон (1847—1931), у которого коммерческое чутье сочеталось с большой изобретательской способностью как в области звука, так и в области изображения. Соединение

изобретенного им кинетоскопа с фонографом могло бы еще в 1892 г. привести к зарождению и всемирному развитию говорящего кино! Требовалась лишь система адекватной проекции. По сути, аппарат Эдисона позволял показывать фильм только одному зрителю. Таким образом его коммерциализация оставалась ограниченной.

Братья Люмьер совместили в своей деятельности поэтическую чувствительность Рейно, научную скрупулезность Мареля и коммерческую ловкость Эдисона. До них кинематограф существовал *in vitro*. Нужно было заставить

его функционировать *in vivo*. Эту роль взял на себя Луи, который первым стал снимать фильмы с истинно режиссерским вдохновением и темпераментом. Ученый, фабрикант и художник, он смог задействовать необходимые технические и финансовые средства, упростить изобретения своих предшественников для более удобной эксплуатации (за образец был взят принцип работы обыкновенной швейной машинки!), поставить на промышленную основу «практический результат», поражающий своей новизной и зрелищностью, и в итоге перейти от утопии к реальности.

Рождение киноиндустрии

Кинематограф братьев Люмьер считал успешный результат научного любопытства (проекция оживленных картинок, воссоздающая движения реальной жизни), искусства (близкого к фотографии), зрелища (привлекающего широкую публику), наконец, а может быть и прежде всего, особой индустрии. Отец, Антуан Люмьер в свое время заявлял: «У этого изобретения нет коммерческого будущего». Как посмотреть! Два разумных коммерсанта, наоборот, предчувствовали, что это обещает хорошую выгоду. Заинтересовавшись еще до этого исследованиями американца Эдисона, как в области звука (фонограф), так и в области изображения (кинетоскоп), они, начиная с конца века, стали заниматься монополизацией кинорынка. Этими двумя монополизаторами были французы Шарль Патэ и Леон Гомон.

«Я не изобретал кино, я его индустриализировал», любил говорить Шарль Патэ (1863—1957). С 1894 г. он принимается эксплуатировать фонограф, разъезжая со случайными приспо-

соблениями по ярмаркам и рынкам. В июне 1895 г. с помощью молодого изобретателя Анри Жоли он разрабатывает аппарат, производный от кинетоскопа Эдисона: фотозоотроп. Он заправляет в него пленку с короткими фильмами, которые сам же и снимает и которые относятся ко времени первых фильмов братьев Люмьер. В 1896 г. вместе со своими братьями Эмилем, Жаком и Теофилом он основывает «Сосьете Патэ-Фрер» (Общество братьев Патэ), которое в 1898-ом станет «Компани генераль де фонограф, синематограф э аппарэй де пресизьон» (Генеральная компания фонографов, синематографов и точных аппаратов). Затем происходит встреча с Фердинандом Зекка, который будет снимать для Шарля Патэ большое количество лент комического, феерического или реалистического характера. В качестве своей эмблемы Патэ выбирает изображение задорного галльского петушка. У него своя студия (в Венсенне), свой завод по печатанию копий (в Жуанвиле), свои представительства во всем мире и свой собственный девиз

НЕМОЕ КИНО

«Кино станет театром, газетой и школой завтрашнего дня».

Деньги прибывают, коллектив расширяется (Макс Линдер будет его гордостью), но количество тиражируемых копий уже не удовлетворяет возросший спрос. Тогда у Патэ рождается идея заменить продажу фильмов на их прокат. Это и становится точкой отсчета того, что он называет «интегральной индустрией», применимой к кинематографии. Все его усилия оказываются успешными: создание журнала с последними новостями «Патэ-Журналь»; производство научно-популярных фильмов; монополизация производства чистой пленки в Европе; выпуск сокращенных форматов; завоевание провинции. Позднее американские конкуренты одержат победу над этим первопроходцем и после кризиса 1929 г. он будет вынужден передать управление своей фирмы авантюристу Бернару Натану, который превратит петушка Патэ в обычную курицу с золотыми яйцами. Лишь в 1950 г. Сосьете сможет вновь обрести былую славу.

Маргаритка Гомона и петушок Патэ

В отличие от ловкого Патэ, обучавшегося кинопроизводству «по ходу дела», Леон Гомон (1864—1946) был крупным буржуа и профессионалом в области развлечений. Сначала торговец оптической техникой, он переходит в 1895 г. на производство и использование аппа-

ратов, фиксирующих живые картинки. Вместе с венгром Жоржем Демени он разрабатывает аппарат, комбинирующий проецирование изображения и запись звука (на цилиндре). В 1903 г. он представляет во Французском фотографическом обществе свое собственное «говорящее изображение», а заодно несколько умело синхронизированных «фоносцен». Он также интересуется цветом, стереоскопией, техникой для ультрафиолетового излучения... Но именно зарождающейся киноиндустрии он отдает все свои силы. В 1905 г. он строит в Бют-Шомон великолепно оборудованную студию, которая превосходит студии его соперников Мельеса и Патэ. Адаптировав систему проката, разработанную Патэ, он развивает важнейший сектор «дистрибуции». В 1906 г. он покупает «Ипподром», большой концертный зал на площади Клиши, и переделывает его в гигантский храм для поклонения новому искусству: «Гомон Палас». Затем последует основание студии Викторин в Ницце, выпуск кино-журнала «Гомон-Новости», строительство большого количества кинозалов в Париже и провинции. В области кинопродукции Гомон набирает первоклассных сотрудников: Алис Гю, Жан Дюран, Викторин Жассэ, Луи Фейяд... Ему не пришлось страдать от невзгод, выпавших на долю Патэ, даже когда зарождение звукового кино чуть не стало для него роковым.

Поливание из шлангов и запускание тортов

Последний ребенок в семье развлекательных искусств, кино является предполагаемым наследником цирковых игр, мелодрамы, пантомимы, марионеток Гиньоль и прочих зрелищ мюзик-холла. На смену ужасу, вызванному появлением на белом полотне поезда в Ла Сьота, придет искреннее веселье при виде водяной струи из шланга, попавшего в руки озорного мальчишки. Этот радостный душ будет иметь длительные последствия.

Очень быстро комедийное кино обрело свою собственную динамику. Как пишет Жак Шевалье, «кино не выдумывало смех, оно начало систематизировать его производство; оно исследовало все эффекты, основанные на удивлении, нарастании, контрасте, гротеске». Верные духу Рабле и Табарэна, французские кинематографисты с удовольствием отделились от этого исследования. С самого начала до первой мировой войны комедия занимала привилегированное место в их работе. Все фирмы — «Патэ», «Гомон», «Эклер», «Эклипс», «Люкс» — бросились в неистовые погони и апокалипсические выкрутасы. Невероятный зверинец заполнил пространство экранов, собрав в яростную кучу-малу консьержей, расклеивателей афиш, солдафонов, полицейских, безрассудных весельчаков и суетящихся теток... Среди ведущих персонажей этого карнавала — Буаро, Бу-де-зан, Калино, Гробуйет, Малыш Морич, Онезим, Ригадэн, Розали, Зигото... — персонажи лент немного кино и балагана. Из этого потока выделяется щегольски одетый франт, символизирующий идеальный синтез дэнди Прекрасной Эпохи: Габриэль Макси-

мильян Левьель, он же Макс Линдер (1883—1925). Именно у Шарля Патэ родилась идея «задействовать» его в коротких скетчах с проверенными водевильными эффектами: «Макс и инаугурация статуи», «Макс и телефон», «Макс со своей тещей», «Макс — жертва хинина» и т. д. Впоследствии актер взял на себя «художественное руководство» фильмами. Чаплин воздавал должное своему предшественнику (у которого он даже позаимствовал несколько гэгов), восторгаясь его чувством импровизации, тонкостью юмора, элегантной манерой игры, которые резко отличались от неуправляемого буйства его собратьев по площадке. Макс Линдер был единственным европейским комиком своего поколения, снявшим полнометражные картины во Франции и в Соединенных Штатах («Семь лет несчастья», «Три мушкетера»).

Вызывавшая сарказм у элитарной публики, которая видела в этом лишь вульгарный вздор, эта французская комическая «школа» является сегодня предметом восторженного переосмысления. Можно согласиться с Андре Эрлером, который усматривает «первые признаки чисто кинематографического стиля» не в претенциозных «Фильм д'Ар» или «Страстях» с застывшей эстетикой, а именно в этих «задорных погонах, где обезумевшие калеки пытаются догнать катящиеся тыквы».

Чарли, Фэтти, Пикратт и другие

Начиная с десятых годов американцы также принялись разрабатывать золотую жилу всенародного интереса. Крупным коллекционером комических

талантов по ту сторону Атлантики, который придал жанру благородный характер, был Мак Сеннетт (1884—1960). Посредственный актер, он обладал гениальным чувством гэгга, острым, пародийным, разрушительным; он сумел привить свое ощущение этой формы целой группе, которая быстро стала самой смешной, самой экспансивной, самой находчивой для того времени. Сумасшедшие погони, череда катастроф, перипетии с пылесосом, столкновение батальона усатых полицейских (знаменитых *Keystone Cops*) с обнаженными красавицами (*bathing beauties*, прототипами сексзвезд), всевозможные трюки: настоящий триумф *slapstick* (шквала затрещин), града кремовых тортов, «убойного смеха». Сеннет сформировал великих теноров голливудского смеха: Аль Сент Жона («Пикратт»), Мейбл

Норман, Бэна Тарпина, Роско Арбакля («Фэтти») и, разумеется, Чарльза Чаплина. Позднее, объединившись с Патэ, он запустит Гарри Лэнгдона. Его главным конкурентом в этом жанре был Хол Роуч, первооткрыватель Гарольда Ллойда, Чарли Чейза и друга Лаурелла и Харди.

Рождение звукового кино оборвет этот разгул бурлеска, заменив его на замысловатость комедии нравов (Капра, Любич, Хоукс, Мак-Кери) и киноведения во Франции (Рене Клер). Лишь братья Маркс, Уильям Клод Филдс, братья Превьер, позднее Жак Тати, Джерри Льюис и Пьер Этекс попытаются поддерживать пламя этой *vis comica* (комической силы), одним из последних проявлений которой стал в 1941 г. фильм с шумной и немного дутой репутацией «Эльзапоппин».

Переломный: 1928

Для истории кино 1928 год является ключевой датой. Это великий переход к «говорящему» кино в Америке, а затем и в Европе. Рождаются новые фирмы (РКО, Тобис), которые смогут успешно использовать новые методы записи звука на пленку. Для приверженцев «немого искусства» (Гриффит, Штрохейм, Л'Эрбье, Эпштейн) картины, созданные в это время, станут их лебедиными песнями. Во Франции активизируется авангард: «Студия 28», «Урсулин» вступают в дискуссии. Специализированные журналы (их было немало: «Пур ву» («Для вас»), «Синемонд» («Киномир»)) выступают за или против новой технологии. Профессор Кретьен открывает и разрабатывает возможности широкого экрана, *ипергонара*, важность которого будет осознана лишь спустя многие годы. В Германии развенчанный экспрессио-

низм уступает место «новой объективности». В Соединенных Штатах успех первых *talkies*, совпавший со страхом надвигающейся инфляции, сотрясает колонны храма. В СССР, где власть в свои руки берет Сталин, выходит «Потомок Чингис-хана». В Японии, ставшей одной из крупнейших мировых производителей (800 полнометражных картин в год) демонстрируются «Сновидения молодых» Ясудзиро Одзу. Кажется, наступает время «великого переворота», о котором возвещает в одном французском журнале неугомонный Жан Ренуар.

1928 год — это время сомнений и противоречий... Так, Жан Ренуар резко переходит от «Маленькой продавщицы спичек», экспериментального фильма, снятого за кулисами театра «Старая Голубятня», к «Лодырю»,

вульгарной комедии с явно массовой направленностью. Марсель Л'Эрбье после амбициозной социальной картины «Деньги» скатывается к приключенческой мелодраме «Ночь принцев». Абель Ганс вслед за роскошными и дорогостоящими хрониками «Наполеона» выдает заурядный научный фильм «Морские виды и кристаллы», а затем впрягается в трудоемкий «Конец мира». 1928 год и действительно отмечает конец мира, мира Безумной эпохи и ее невероятного культурного бурления. Человечество неосознанно вступает в эпоху реальной опасности, в еще одно предвоенное время.

Последние всплески фотогеничности

Фильм «Страсти Жанны д'Арк», снятый в Париже датчанином Карлом Теодором Дрейером при участии театральной актрисы Фальконетти, которую больше никогда не увидят на экране, превосходит все, что делалось в это время. «Фотогеничность», эта гордость звезд немого кино, в эпоху царствования требовательного микрофона становится архаикой, пережитком прошлого.

1928 год — это еще и успех давно или недавно эмигрировавших и прошедших через голливудские испытания режиссеров: Джозефа фон Штернберга, Пола Фейоса, Лени, Эрнста Любича и, особенно, Виктора Шестрема (переименованного американцами в Систрома), который снял настоящий

шедевр «Ветер». 1928 год — это потрясение от «Толпы» Кинга Видора, преждевременного «неореалистического» фильма, выход «Цирка» Чаплина, триумф команды Лаурелла и Харди (десять короткометражных картин на М.Г.М.); это также сенсационное рождение пронырливого мышонка Мики Мауса.

Для кинолюбителей обоих континентов 1928 год — это еще и утверждение волнующих женских «мифов», среди которых Луиз Брукс в «Лулу», Мэри Дункан в «Реке», Грета Гарбо в «Плоть и дьявол», три составляющих эротического образа на экране. Лишь Грета Гарбо перейдет — в блеске славы — звуковой рубеж.

Для европейского короткометражного кино 1928 год окажется счастливым: «Морская звезда», «Зона», «Пари-синема», «Малышка Лили», «Мост» и т. д. За режиссуру возьмутся даже актеры: Гастон Модо («Пытка надеждой»), Альбер Прежан («Приключение в Луна-Парке») ... Но самое большое удивление вызовет «Андалузский пес» — булыжник, запущенный в болото конформизма двумя сюрреалистами испанского происхождения Луисом Бунюэлем и Сальвадором Дали. И действительно, пора «белым теням» немого экрана уступить место «поющим безумцам» (названия еще двух успешных картин). Как пишет в «Крапуйе» драматург Стив Пассер, «наконец кино заговорило, хорошо ли, плохо ли, но заговорило, и никакая сила в мире не заставит его замолчать».

Золотой век звукового кино



ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ



Экстаз. Реж. Густав Махаты. 1933.
Хэдда Кислер. © Телерама

Белые тени. Реж. Вуди С. Ван Дайк. 1928.
Монте Блю и Ракель Торрес.
© Национальный Киноархив — Архив Фотоб





День начинается. Реж. Марсель Карне. 1939. Жюль Берри, Жан Габен, Арлетти. © Французская Синеотека — Архив Фотоб



Жена булочника. Реж. Марсель Паньоль. 1938. Рэмю, Жинетт Леклер. © Французская Синеотека — Архив Фотоб

ОТ КОМЕДИИ К БУРЛЕСКУ

Утиный суп.

Реж. Лео Мак Кери.

1933.

Харпо, Чико,

Зеппо и Граучо Маркс.

© Телерама



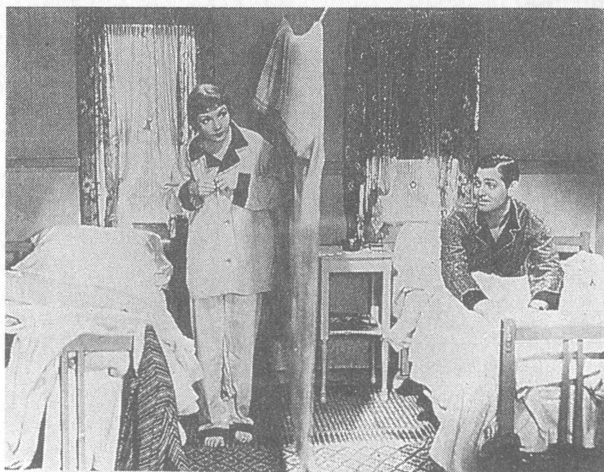
Это случилось однажды ночью.

Реж. Фрэнк Капра.

1934. Клодетт Колбер,

Кларк Гэйбл.

© Коннесанс дю синема



МАСШТАБНЫЕ ФРЕСКИ, МАСШТАБНЫЕ ФИЛЬМЫ

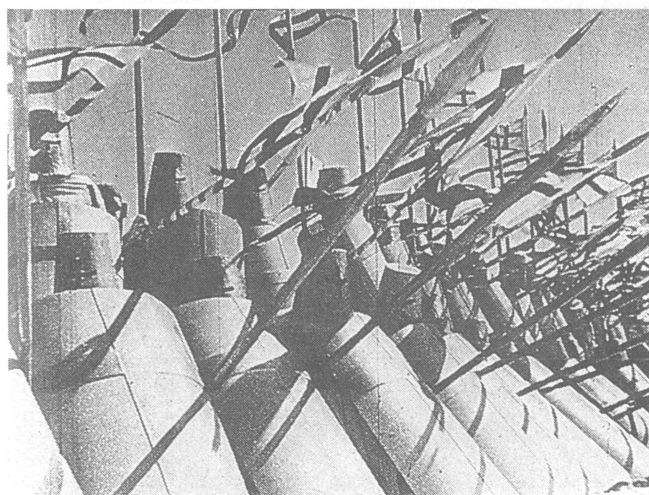


Красная императрица.

Реж. Джозеф
фон Штернберг. 1934.

Марлен Дитрих.

© Авансэз Синема



Александр Невский.

Реж. Сергей Эйзенштейн.

1938. © Французская

Синематека —

Архив Фотоб

ИЛЛЮЗИИ ВОЛИ



Великая иллюзия.
Реж. Жан Ренуар. 1937.
Жан Габен и Пьер Френе.
© Авансэн Синема

Триумф воли.
Реж. Лени
Рифеншталь.
1935.
© Французская
Синематека —
Архив Фотоб



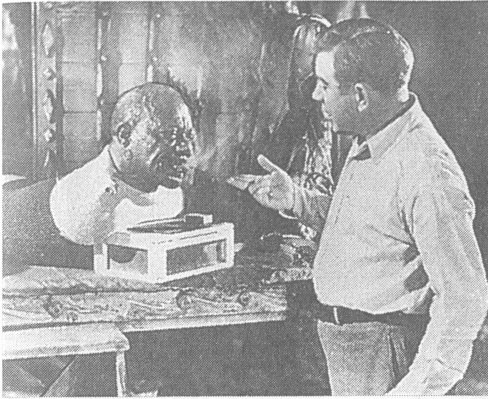
Надежда.
Реж. Андре
Мальро. 1939.
© Телерама



Быть или не быть.
Реж. Эрнст
Любич. 1942.
Кэрол Ломбард,
Джек Бенни
и Феликс Брессар.
© Телерама



ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



**Фрикс или
парад чудовищ.**
Реж. Тод Браунинг.
1932. © Телерама



**Невеста Фран-
кенштейна.**
Реж. Джеймс Уэйл.
1936.
Эльза Ланчестер
и Борис Карлофф.
© Телерама



М (Убийца).
Реж. Фриц Ланг.
1931. Эллен Видманн
и Петер Лорре.
© Телерама

ПОЛИЦЕЙСКИЕ И БАНДИТЫ



Папаша Моко.

Реж. Жюльен Дювивье.
1937. Лин Норо и Жан Габен.
© Клод Бейли



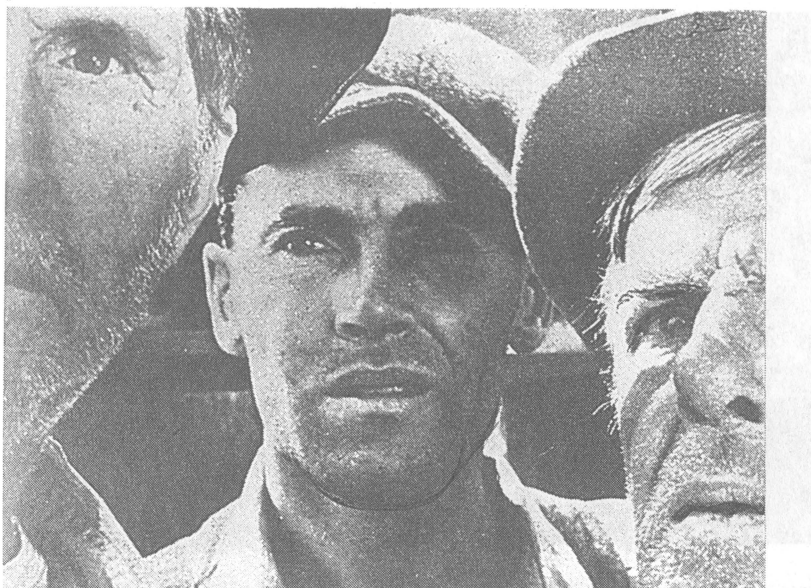
Мальтийский сокол.

Реж. Джон Хьюстон. 1941.
Мэри Астор и Хэмфри Богарт.
© Французская Синема-тека — Архив Фотекб



Лицо со шрамом.

Реж. Говард Хоукс. 1932.
Пол Муни и К. Генри Гордон.
© Авансэн Синема



Гроздь гнева.

Реж. Джон Форд. 1940.

Генри Фонда.

© Архив Фотоб

**Лас Урдес.
Земля без хлеба.**

Реж. Луис Бунюэль.

1932.

© Архив Фотоб

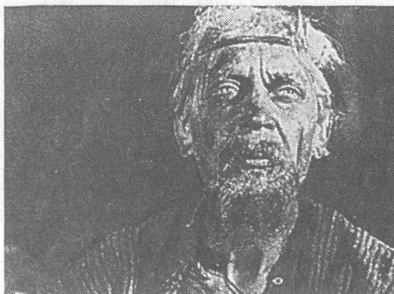


Детство Горького.

Реж. Марк Донской.

1938. © Радио

Синема/Телерама



ПУТЕШЕСТВИЯ ВЛЮБЛЕННЫХ

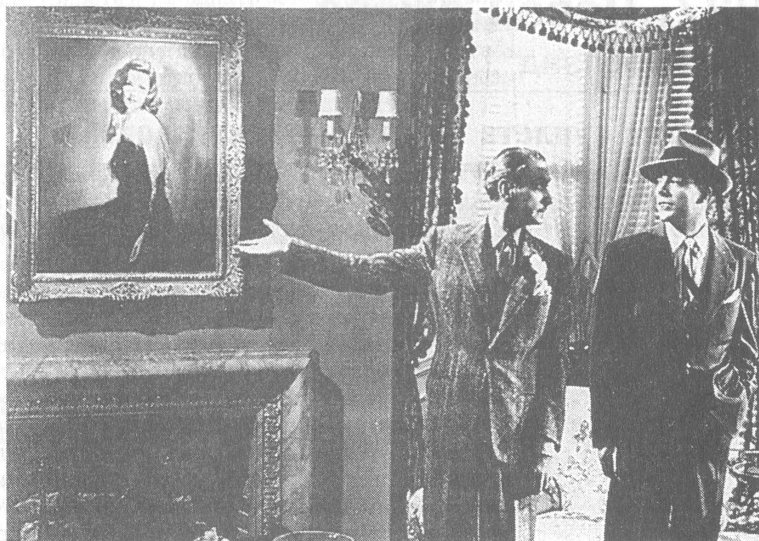


Либелай (Флирт). Реж. Макс Офюльс. 1932. Магда Шнайдер, Вольфганг Либенайнер. © Французская Синеотека — Архив Фотоб

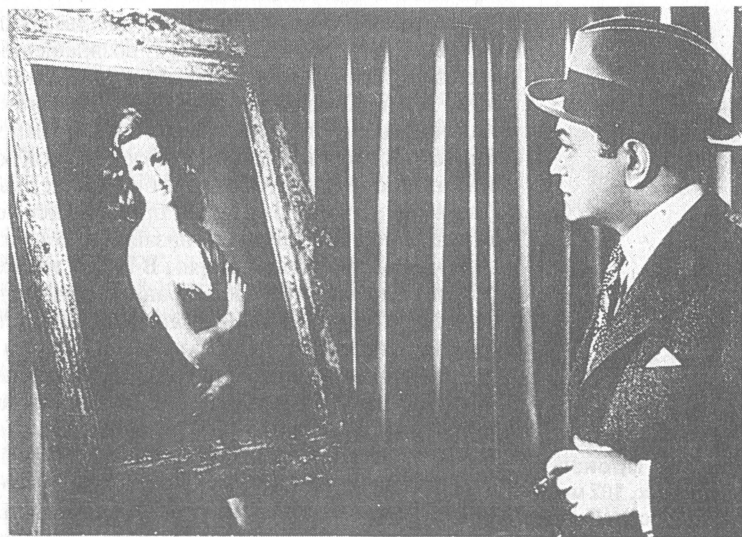


Странствие Салливена. Реж. Престон Старджес. 1941. Вероника Лейк и Джоэль Мак Кри. © Французская Синеотека — Архив Фотоб

ОРИГИНАЛЬНЫЕ ЖЕНЩИНЫ НА ПОРТРЕТЕ



Лаура. Реж. Отто Преминджер. 1944. Клифтон Уэбб, Джина Тирни, Дэни Эндрюс. © Клод Бейли



Женщина в окне. Реж. Фриц Ланг. Джоэн Беннет, Эдвард Робинсон. 1944.
© Французская Синеотека — Архив Фотоб

1927. Певец джаза

Алэн Крослэнд

Прибытие куплета на голливудский вокзал

Вот первые шаги новой техники, а вскоре и нового искусства. Голос еще хриплый, звук пронзительный, ритм грубый. Но кино уже выходит из безмолвного мира. И уже никогда не потеряет обретенный голос.

Сюжет

Рабинович, еврей, поющий в синагоге, надеется, что его сын Яки займет место кантора. Но мальчик предпочитает ходить по модным пабам, в которых новая музыка — джаз — производит настоящий фурор. Изгнанный из отчего дома, он начинает успешную карьеру светского певца; гримируясь под негра и выступая под вымышленным именем Джека Робинса, он становится звездой мюзик-холла. Отец заболевает, и сын возвращается, чтобы получить прощение. Негритянский джаз и фольклор идиш наконец могут помириться...

О фильме и его создателях

В истории кино значение «Певца джаза» заключается не в сценарии (вариация на тему возвращения блудного сына) и не в режиссуре (добротное ремесленничество Алэна Крослэнда); речь идет о первом «звуквом, говорящем и поющем» фильме, который привел к технической, экономической и художественной революции. Разумеется, идея говорящего кино уже давно витала в воздухе: начиная с 1896 г. проводились испытания различных систем синхронизации звука и изображения на дисках или цилиндрах. В 1926 г. тот же Алэн Крослэнд снял картину «Дон Жуан», которая содержала многочисленные песенные эпизоды. Сделать ставку на будущее звукового кино решила сама фирма «Уорнер Бразерс», находящаяся в тот момент на грани разорения. Несколько реплик, произнесенных героем, произвели на зрителей эффект разорвавшейся бомбы, подобный тому, который произвело когда-то «прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». Родилось говорящее кино. Позднее окажется, что рентабельнее и проще в техническом отношении записывать звук прямо на пленку (метод Мувитон). Постепенно, все стали переходить на talkies. Однако понадобится другая постановка фирмы «Уорнер Бразерс», для того чтобы мож-

THE JAZZ SINGER

Сцен.: Аль Кон по пьесе

Сэмсона Рафелсона.

Реж.: Алэн Крослэнд.

Оп.: Хол Мор. Песни: Зиг-

мунд Ромберг и еврейские

песнопения. **Произв.:**

Уорнер Бразерс. 102 мин.

Исп.: Ал Джолсон (*Джеки*

Рабинович/Джек Робин),

Мэй Мак-Авой (*Мэри*

Дэйл), Уорнер Оланд

(*старый кантор*).

но было увидеть и услышать «стопроцентно говорящий» фильм («Огни Нью-Йорка», 1928), и рождение такого произведения, как «Аллилуйя», для того чтобы можно было оценить эстетическую глубину этой революции. Европа же придет к ней лишь в 1929 г.

Слово

«Певец джаза» со своими приторными мотивами и афро-европейскими ритмами открыл еще и путь к слову. Как справедливо заметил Алэн Крослэнд, «использование слова вывело кино из ограниченной области пантомимы, чтобы ввести его в царство комедии».

1928. Белые тени южных морей

Вуди С. Ван Дайк

Жалобная песнь южных морей

Радикально отличаясь от голливудской продукции, этот фильм погружает нас в поток кристальной чистоты.

Сюжет

Полинезия — «последний уголок земного Рая». Но «белый хищник» бросил несмываемую тень и на эти острова, желая их «цивиловать». Об этом свидетельствует трагическая судьба доктора Ллойда, который, защищая островитян, был изгнан из белого общества. Он берет в жены красивую таитянку и живет с ней какое-то время в полной идиллии. Но жажда наживы оказывается сильнее. В тот самый момент, когда он поддается меркантильному искушению, его убивает один из спекулянтов. Он умирает на руках у своей любимой; повергнутая в отчаяние, она становится проституткой.

О фильме и его создателях

Режиссером этого фильма должен был быть Роберт Флаэрти, который до того выпустил с успехом свою вторую документальную картину «Моана», снятую в Самоа. Точкой отправления был рассказ о полинезийских обычаях, написанный с декларативной антирасистской направленностью одним из друзей Флаэрти. Но режиссер довольно сдержанно воспринимает романтический характер сценария. И тогда на сцене появляется бойкий режиссер Вудбридж Стронг Ван Дайк

**WHITE SHADOWS
IN THE SOUTH SEAS**

Сцен.: Джек Каннингхэм по роману Фредрик О'Брайан. **Реж.:** Вуди С. Ван Дайк, Роберт Флаэрти. **Оп.:** Клайд де Винна, Боб Робертс, Джордж Ногл. **Произв.:** М.Г.М. (Ирвинг Зэлберг). 2.500 м. **Исп.:** Монте Блю (*Доктор Мэттью Плойд*), Ракель Торрес (*Фэйауэй*), Роберт Андерсон (*Себастьян*).

(1890—1943), бывший ассистент Гриффита, великолепно зарекомендовавший себя в съемках вестернов и заработавший, благодаря М.Г.М., репутацию быстрого и старательного кинематографиста. Отношения между двумя режиссерами были бурными, и Флаэрти очень быстро оставил производство. Ван Дайку, вынужденному биться в одиночку, удалось невозможное — сделать одновременно увлекательный приключенческий фильм, экологический манифест и любовную поэму. Как пишет критик Эрве Дюмон, это произведение, рассказывающее о колониальной эксплуатации и расизме, заканчивается поразительной по своей убедительности констатацией крушения идеалов, фильм разворачивается как сказка, сочиненная в глуби веков. В кино редко приходилось видеть такой горький пессимизм, скрытый под столь феерической внешностью. Для Бунюэля это — один из самых прекрасных фильмов о любви. Извечный конфликт мечты и действительности передается изобразительными средствами с блестящими световыми решениями. Фильм получил премию Оскар за лучшую операторскую работу. Достаточно представить себе Даниэля Дефо в иллюстрациях Гогена...

Коммерция

К Вуди С. Ван Дайку еще вернется подобное вдохновение в фильмах «Торговец Хорн» (1931) и «Тарзан, человек-обезьяна» (1932, первом и лучшем из целой серии, снятой при участии актера Джонни Вайсмюллера; см.). Позднее он будет работать с более коммерческими сюжетами: «Общественный враг № 1», сериал «Неуловимый», «Сан-Франциско», «Мария-Антуанетта» и т. д.

1929. Аллилуйя

Кинг Видор

Заглядывая в черную душу

Картина варварская, загруженная до невозможности брутальным спиритуализмом и эротикой, «Аллилуйя» предстает как разгульный клич звукового кино: эхо этих первобытных криков будет раздаваться еще очень долго.

Сюжет

Миссисипи. Маленькая плантация хлопка, принадлежащая неграм. Урожай в этом году отменный; Зек со своим братом Спанком едут продавать его в город. Там Зек увлекается танцовщицей кабаре по имени Чик и, желая ее поразить, проигрывает в кости все вырученные от продажи хлопка деньги. Это заканчивается потасовкой, в результате которой убивают Спанка. Чтобы загладить свою вину, Зек становится пастором. Отныне он собирает на свои проповеди восторженные толпы. Но опять появляется Чик, и Зек снова попадает под влияние ее чар. Она вероломно обманывает его, он убивает ее сутенера. Зека судят, он отбывает свой срок и возвращается в лоно семьи, где его ждет верная невеста Мисси Роз.

О фильме и его создателях

Кинг Видор провел свое детство в Техасе среди цветного населения. Он хотел снять фильм, в котором играли бы одни негры: «Откровенность и ярость их религиозного самовыражения, говорил он, увлекали меня так же, как и их сексуальная жизнь». Осененный успехом своих немых лент («Большой парад», «Толпа»), он сумел склонить к совместному производству продюсеров, относившихся к этой идее довольно скептически. Сюжет был лишь поводом для описания негритянской общины, ее обычаев, фольклора и, особенно, музыки. Что и привело к настоящему фестивалю гимнов, блюзов и негритянских спиричуэлс («Waiting at the end of the Road», «Old time Religion» и т. д.), исполненных — под фонограмму — талантливыми хорами, например «Dixie Jubilee Singers». Впрочем, некоторые сцены праздничных литургий превращаются в настоящий или наигранный коллективный психоз, из-за чего фильм обвинили в скрытом расизме. Но более уместно говорить о сказочном хэппенинге, который отмечает, трез-

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

HALLELUJAH

Сцен.: Ванда Тучок, Ричард Шэйер по идее Кинга Видора. **Реж.:** Кинг Видор. **Оп.:** Гордон Эйвил. **Муз.:** Ирвинг Берлин. **Произв.:** М.Г.М. (Кинг Видор, Ирвинг Зэлберг). 109 мин. **Исп.:** Дэйниэл Л. Хэйнс (*Зек*), Нина Май Мак-Кинни (*Чик*), Уильям Фонтэйн (*Хот Шот*), Виктория Спайви (*Мисси Роз*).

во или субъективно — это можно трактовать по-разному — вездесущая камера. Здесь нет ничего общего с отеческой опекой, как в «Зеленых пастбищах» (1936).

Кинематографическое мастерство проявляется и в немзыкальных эпизодах (драка в кабачке, погоня в болотах), что делает из «Аллилуйя» не только превосходную музыкальную драму, но и настоящий шедевр звукового кино. Он ни в чем не уступает снятой позднее и с большими возможностями картине Стивена Спилберга «Пурпурный цвет».

«Видор сумел выразить в поразительных образах настоящую мистику, мистику, которая присутствует как в приступе истерии, так и в любовном угаре или религиозном экстазе».

Мишель Лейрис

1930. Голубой ангел

Джозеф фон Штернберг

Цветок зла

«Голубой ангел», как и «Трехгрошовая опера», отмечает конец эпохи: романтической и циничной, развратной и разочарованной.

Сюжет

Портовый город в Германии, приблизительно 1925 г. Уважаемый холостяк, преподаватель Рат, которого ученики называют Унрат (Unrat — гнус) непоколебим в вопросах морали. Узнав о том, что его ученики посещают «Голубой ангел», одно из самых непристойных портовых кабаре, в котором выступает не слишком одетая певичка под именем Лола-Лола, он решает пойти туда и навести порядок. Но профессор сам попадает под влияние ее чар, женится на ней и, отказавшись от педагогического сана, отправляется вместе с ней на гастроли. Новоиспеченный клоун становится для певички источником доходов и козлом отпущения. Приехав в родной город, он борется с унижениями; в приступе безумия он пытается удавить свою обольстительницу, перед тем как вернуться в свой колледж и ровно в полночь рухнуть на свою кафедру.

О фильме и его создателях

Родом из Вены, американец Джозеф фон Штернберг (1894—1969), страстно увлеченный экспрессионизмом, проявил еще в своих первых немых фильмах («Подполье», «Доки Нью-Йорка») темперамент рафинированного эстета, способность передать смутную, чарующую атмосферу, а также редкое драматургическое мастерство. Картиной «Голубой ангел» он сделал настоящий прорыв, экранизировав — и трансформировав согласно собственному мироощущению, привнеся в него обостренный символизм, — роман писателя-натуралиста Генриха Манна «Профессор Гнус», который описывал двойную жизнь преподавателя колледжа, пустившегося во все тяжкие. Мало интересуясь социальной сатирой, Штернберг делает из сюжета современную версию «Фауста» и воздаёт неким образом должное Мурнау: буржуа, искушенный дьяволом, продает свою душу существу с ослепляющей сексуальностью, которое восседает на троне портовой забегаловки. У этого Мефистофеля в юбке — внешность и чарующий голос Марлен Дитрих, которая сразу же после фильма попадает в разряд кинозвезд. Повторяя историю своего героя, Штернберг страстно увлечется актрисой, в результате чего мы получим целое соцветие шедевров, в том числе «Красную императрицу».

«Голубой ангел» погружает нас в водоворот подсознательных форм и значений, сильнейших желаний, устойчивых мифов, которые в одинаковой степени переполняют режиссера и его героиню» (Робер Бенайюн). Если какой-то фильм можно назвать бодлеровским, то таким фильмом несомненно будет «Голубой ангел».

DER BLAUE ENGEL

Сцен.: Роберт Либманн по роману Генриха Манна «Профессор Гнус».

Адапт.: Карл Зукмайер, Карл Фольмеллер.

Реж.: Джозеф фон Штернберг.

Оп.: Гюнтер Риттау, Ханс Шнеебергер.

Муз.: Фридрих Холлэндер.

Произв.: У.Ф.А. (Эрик Поммер).

109 мин.

Исп.: Эмиль Яннингс (*Профессор Рат*),

Марлен Дитрих (*Лола-Лола*),

Курт Геррон (*Киперт*),

Роза Валетти (*Густа*), Ханс Альберс.

Эротика

«Голубой ангел» наполнен эротическими аллюзиями (пьяня на непристойной фотографии, которые тайком сдувают, эдиповы декорации кабаре, петушиный крик падшего самца и т. д.)

«В моей памяти остались все сцены *Голубого ангела*».

Жак Одиберти

1930. Кровь поэта

Жан Кокто

Сезам экспериментального кино

Обладающий многогранным талантом Жан Кокто не мог не встретиться с кинематографом, этим «невероятным сном». Его первый фильм, на заре звукового кино, останется примером для любителей причудливых видений на пленке.

Трудно пересказать сюжет фильма, который задумывался автором «таким же свободным, как оживленный рисунок». В нем можно выделить три части: 1) Мастерская художника. По приказу внезапно ожившей статуи скульптор проходит сквозь зеркало и совершает странное путешествие в неизвестном измерении... 2) Город Монтиер. Дети играют на снегу. Смертельный снежок попадает одному мальчику в сердце: его агония станет веселым развлечением для пресыщенных зрителей. 3) Живая картина: женщина-статуя, лира, голова быка, географическая карта... Это «обращение» к Элевсину и его загадкам, ритуал которых всегда поражал поэта.

О фильме и его создателях

Фильм бесспорно авангардистский, «Кровь поэта», как и «Золотой век» Бунюэля и «Тайна замка кости» Ман Рея, получил поддержку семьи де Ноай. Он несет в себе различные навязчивые образы, которые мы находим в других литературных и театральных произведениях Кокто, например: «Ужасные дети» (1929) или «Юноша и смерть» (балет, 1946). Это немного схематичная, но хорошо снятая иллюстрация любимых тем автора: нарциссизм, гомосексуализм, слепые поиски своей сущности. Жан Кокто (1889—1963) с удовольствием и точной дозировкой смешивает натуральное и искусственное; при случае он вторгается в «действие» собственной персоной и записывает биения собственного сердца. Результат может разочаровать; но это не уменьшает значимости целого направления «экспериментального» кино, которое продолжало разрабатываться и дальше, в частности американцами.

Двадцать лет спустя Кокто, снявший к этому времени классический волшебный фильм «Красавица и чудовище», развивает намеки из «Крови поэта» в более уверенной картине «Орфей» с Жаном Марэ и Марией

LE SANG D'UN POETE

Сцен., монтаж и комментари: Жан Кокто. **Дир.:**

Мишель Арно. **Оп.:** Жорж

Периналь. **Худ.-пост.:** Жан

д'Обон. **Муз.:** Жорж Орик.

Прод.: Виконт де Ноай. 49

мин. **Исп.:** Эрике Ривейро

(поэт), Ли Миллер

(статуя), Фераль Бенга

(черный ангел), Полин Кар-

тон, Жан Деборд.

Казарес. Он завершит этот цикл «прохода сквозь зеркало» фильмом «Завещание Орфея» (1960).

Гербы

Жан Кокто нас предостерегает от любой попытки интерпретировать его выдумки: «Речь идет не о том, чтобы понимать, говорит он, а о том, чтобы верить». Но он же заявлял и то, что фильмы, как и стихи, это гербы, которые следует расшифровывать.

1931. Девушки в униформе

Леонтина Саган

Женщина с киноаппаратом

Оставив позади зыбкий экспрессионизм, Германия в преддверии национал-социализма отметит парадоксальное появление женского, чуть ли не феминистского движения в кино.

Сюжет

Канун войны 1914 г., прусский пансионат для офицерских дочерей, в котором царит железная дисциплина. Мануэла, чувствительная и восприимчивая девушка, влюблена в молодую фрау фон Бернбург, единственную преподавательницу, проявляющую участие по отношению к своим ученицам. В пансионате устраивается театральная постановка Шиллера, в которой Мануэла, загримированная и одетая под мужчину, играет роль Дона Карлоса. Опыренная успехом, она во всеулышание объявляет о своих чувствах. Разражается большой скандал; директриса приказывает наказать виновную. Испуганная серьезностью своего преступления, девушка решает покончить жизнь самоубийством и пытается броситься с балюстрады на парадную лестницу пансионата. Подруги едва успеют ее удержать.

О фильме и его создателях

«Девушки в униформе» — фильм, снятый Леонтиной Шлезингер (псевдоним Саган, 1889—1974), которая училась режиссуре у Макса Рейнхарда. Это была ее первая картина (вторая и последняя, — довольно неудачная, — будет сделана позднее в эмиграции, в Великобритании). В своей дебютной работе режиссер осуществила очень тонкую экранизацию романа Кристины Винслоу (она же баронесса фон Хатвани), который

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

MADCHEN IN UNIFORME

Сцен.: Криста Винслое по ее роману «Вчера и сегодня» и ее театральной адаптации. **Реж.:** Леонтина Саган. **Дир.:** Карл Фрелих. **Оп.:** Раймар Кунтце, Франц Ваймаер. **Муз.:** Хансон Мильде-Майсснер. **Произв.:** Тобис. 96 мин. **Исп.:** Доротея Вик (*Фрау фон Бернбург*), Герта Тиле (*Манузла фон Майнхардис*), Эмилия Унда (*директриса*).

являлся одновременно сатирой, направленной против прусской авторитарности, и сдержанным упоминанием о женском гомосексуализме в учебных заведениях. Съемки проводились в реально существующих интерьерах сиротского приюта в Потсдаме.

По словам режиссера, она прежде всего хотела закрепить систему, которая превращает учеников в напуганных роботов. Но кроме этого, она с трогательной деликатностью старалась описать зарождение подростковой чувственности — тема, которая появится в кинопроизведениях довольно нескоро («Последние каникулы» Роже Ленара и «Река» Ренуара). Предельная кинематографическая утонченность, целомудренность в решении деликатных сцен (поцелуй учительницы и ученицы), классицизм форм снискали фильму всеобщее признание и огромный международный успех. Во Франции субтитры к фильму редактировала писательница Колетт.

Школа

Так зародилась мода на школьные женские фильмы, которые будут иметь шумный успех и в Германии («Потрясенная молодость»), и в Италии («Секонда Б», «Урок химии в девять часов», и во Франции («Клодина в школе», «Тоскующие девушки»). В 1958 г. будет снят цветной ремейк «Девушек в униформе» с участием Роми Шнайдер.

1931. Мариус

Марсель Паньоль/Александр Корда

Вольный воздух Юга

Обращая мало внимания на фотогеничность — громоздкое наследие немого кино — Паньоль, этот прирожденный рассказчик, сразу же утверждает первичность текста. Его фольклорная манера обладает неповторимым остроумием.

Сюжет

«Бар де ла Марин» в старом порту Марселя — место встречи завсегдатаев, которые обсуждают картежные баталии. Хозяин бара — великодушный вдовец Сезар, который не стесняется в выражениях. Его сын Мариус мечтает о морских просторах. Однажды утром он уходит в море, оставив беременную Фанни, продавщицу ракушек...

Эта семейная сага будет иметь продолжение: «Фанни» (1932). Под влиянием окружающих молодая женщина выходит замуж за своего немолодого соседа, парусного бригадира Панисса. Честь спасена, но Фанни чувствует себя несчастной, в то время как попавший в водоворот событий Мариус после краткой стоянки в родном порту вынужден снова уйти в море...

Все недоразумения разрешатся в заключительном фильме «Сезар» (1936). Панисс умирает; овдовевшая Фанни открывает своему сыну Сезару его истинное происхождение. Мальчик пускается на поиски своего настоящего отца, который держит гараж в Тулоне. Все закончится хорошо к радости взволнованного Сезара.

О фильме и его создателях

Первый эпизод из знаменитой марсельской трилогии Марселя Паньоля «Мариус», поставленный до этого на сцене (так же, как и второй, «Фанни»; лишь «Сезар» будет задуман сразу для киноэкрана), внесет во французское кино переходного (от немого к звуковому) периода энергию и колорит, которых ему очень не хватало. Не ограничивая себя театральными рамками, Паньоль сумел адаптироваться к требованиям нового, совершенно не знакомого ему средства выражения, подобрать опытных специалистов и предоставить своим актерам идеальную возможность для творчества. Фильм «Мариус» даже стал чуть ли не точкой отсчета для последующих читателей книги. Конечно, в этой картине мы с головой окунаемся в «сентиментальный коктейль»; но дозировка выбирается настолько умело, а вкус напитка такой насыщенный, что не приходится привередничать. Второй фильм («Фанни») — менее оформленный, поскольку подготовка картины была возложена на поденщика Марка Аллегрэ; зато последний («Сезар») — просто восхитителен; над ним Паньоль работал один; до этого он овладел мастерством передавать все богатство упоительных красок и запахов Прованса, и окончательно определил свою территорию.

MARIUS

Сцен., диал.: Марсель Паньоль по своей одноименной пьесе. **Реж.:** Александер Корда. **Оп.:** Тед Паль. **Муз.:** Франсис Громон. **Произв.:** Парамаунт (Роберт Т. Кэйн). 130 мин. **Исп.:** Рэмю (Сезар), Пьер Френе (Мариус), Оран Демазис (Фанни), Шарпэн (Панисс), Алида Руфф (Онорина). Те же актеры будут играть в «Фанни», снятой в 1932 г. Марком Аллегрэ с другой группой, и в «Сезаре», поставленном в 1936 г. самим Паньолем для киноэкрана.

Местный колорит

«Мариус» и его продолжение обошли, в своей оригинальной версии, весь мир. Параллельно снятые интерпретации на немецком, шведском и итальянском языках сегодня полностью забыты. Провинциальный колорит, который придает произведению универсальный характер, не выносит пересадки на чужую почву.

1931. Миллион

Рене Клер

Песенная механика

30-е годы станут периодом триумфа фильма-оперы. Как и другие режиссеры, Рене Клер поставит в этом жанре «Под крышами Парижа» и «Миллион».

Сюжет

Под крышами Парижа звучит радостная фарандола... Основной заводила — старый пустомеля, папаша Тюльпан, который под звуки аккордеона рассказывает нам, как все началось: Мишель, молодой подмастерье, не вылезающий из долгов, выигрывает в лотерею целое состояние. К несчастью, его лотерейный билет остался в куртке, которая была продана старьевщику. Тот ее перепродал тенору из комической оперы, который ни за что не хотел с ней расставаться. Лотерейный билет переходит из рук в руки, пока не попадает к своему владельцу. И все заканчивается песней...

О фильме и его создателях

Рене Клер (1898—1981) добился значительного успеха во времена немого кино, поставив в жанре комедии-балета пьесу Лабиша «Соломенная шляпка». Режиссер, из принципа настроенный враждебно к «говорящему» кино, все же понимал, что новые возможности позволили бы ему, как в оперетте, дополнять изображение песней и музыкой. Он смирился и последовал моде. Бульварная пьеса из разряда невероятно условных постановок для «парижской публички» оказалась любопытным предлогом для звуковой экранизации. «Миллион» можно рассматривать как французскую версию «Парада любви» Любича, если не учитывать замену венской пышности на неопределенный сатирический реализм. В этой картине все съемки — студийные, в прекрасных стилизованных декорациях Лазаря Меерсона, диалоги — беззлобно ироничные, хор — мелкие ремесленники (мясник, бакалейщик, шофер такси...) — комментирует действие, разворачивающееся вокруг Рене Лефевра, который играет простогофилю. Финальная погоня, в которой куртка окажется в самой гуще свалки, обладает довольно удачным комическим эффектом (эффект будет повторен и еще более усилен в «Свободу нам!», 1932).

Значение стиля или скорее манеры Рене Клера было

LE MILLION

Сцен. и реж.: Рене Клер по пьесе П. Берра и М. Гиймо. **Оп.:** Жорж Периналь. **Худ.-пост.:** Лазарь Меерсон. **Муз.:** Армен Бернар, Филипп Парес. 80 мин. **Произв.:** Тобис. **Исп.:** Рене Лефевр (*Мишель*), Аннабелла (*Бетрис*), Поль Оливье (*папаша Тюльпан*), Луи Аллибер, Ванда Гревиль.

чрезмерно раздуто историками кино. Его прыгающие марионетки не выдерживают сравнения с произведениями Ренуара или Паньоля. Так и хочется сказать: чего ради... Несмотря на совершенство операторской техники, вся эта открыточная чехарда сильно устарела; самым слабым местом остается работа с актерами. Да и сама карьера Рене Клера в звуковом кино явно не оправдала надежд; из нее можно выделить лишь картину с горько символическим названием «Молчание — золото» (1947).

1931. М

Фриц Ланг

Аутопсия общества

Лишь этот фильм смог с такой очевидностью выразить всю тяжесть рока, который тяготеет над индивидуумом, рока, воплощенного в виде общественного спрута, неотвратимо настигающего каждого.

Сюжет

У ворот школы к малышке Элси Бекманн пристаёт какой-то незнакомый мужчина. Насвистывая классический мотив, он покупает ей игрушку и уводит за собой. Девочка станет очередной жертвой садиста-убийцы, который терроризирует весь город. Полиция безуспешно проводит многочисленные облавы и обыски: ей удастся лишь потревожить обычных бандитов, да напугать население. Бандиты решают взять дело в свои руки: благодаря целой сети умело расставленных информаторов им удастся схватить убийцу, на спине которого один из преследователей начертил мелом букву М. Собирается воровской трибунал; после слушания дела, пародирующего настоящий суд, убийцу приговаривают к смертной казни. Полиция успевает вовремя вмешаться, чтобы предать преступника законному суду.

О фильме и его создателях

Решая покончить с экспрессионистскими аллегориями, которые принесли ему славу еще во времена немого кино, Фриц Ланг (1890—1976), озабоченный кризисами 30-х годов в Германии, выбирает в качестве сюжета для своего первого звукового фильма клинический случай, навешанный делом «дюссельдорфского вампира», и привязывает его к безжалостному анализу больной страны, созревшей для диктатуры. Название,

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

М

Сцен.: Теа фон Гарбоу, Фриц Ланг по статье Эгона Якобсона. **Реж.:** Фриц Ланг. **Оп.:** Фриу Арно Вагнер. **Насвистываемый мотив:** Эдвард Григ («Пер Гюнт»). **Произв.:** Неро Фильм (Фриц Ланг). 99 мин. **Исп.:** Петер Лорре (Франц Беккер), Отто Вернике (комиссар Ломанн), Густав Грюндгенс (главарь бандитов), Эллен Видманн.

предложенное режиссером говорит само за себя: «Убийцы — среди нас». Явная направленность фильма задела нацистов; они начали оказывать давление на Ланга, требуя, чтобы он изменил название. «М» — откровенное разоблачение социальных структур — официальных или подпольных, — у которых лишь одна цель: уничтожить личность, найти искупительную жертву, в то время как зло сидит в каждом из нас.

Решительное требование неприкосновенности для человеческой свободы, каким бы чудовищным ни казался ее владелец, «М» — является также основополагающим произведением в творчестве самого Ланга, абсолютным модулем режиссуры, которая рассматривается как приведение всех составляющих элементов картины к единому знаменателю стиля. Мельчайшая деталь нагружена смыслом, планы состыковываются согласно нерушимому порядку, как кирпичи, как силовые линии магнитного поля. Смерть девочки, полицейское расследование, охота на преступника, его жалкие признания, все словно рассматривается под лупой и рассекается скальпелем.

Петер Лорре

Петер Лорре, сыгравший роль убийцы, создал незабываемый образ, который преследовал актера до конца его жизни. В 1951 г. Джозеф Лоузи снял ремейк фильма в Соединенных Штатах.

1931. Трехгрошовая опера

Георг Вильгельм Пабст

Притча под звуки шарманки

Смесь водевиля, полицейской мелодрамы, социальной сатиры и народной поэзии, «Трехгрошовая опера» — грустный праздник, идеально подходящий к кризисной ситуации в Европе.

Сюжет

Лондон в неопределенную эпоху. Уличный певец рассказывает зевакам о подвигах Мэки, хитроумного разбойника, безраздельно властвующего в Сохо. Оставив свою подружку Дженни-потаскуху, он соблазняет Полли Пичум, дочь короля нищих, и женится на ней но-

чью в заброшенном доке на берегу Темзы. Взмешенный Пичум приказывает поймать Мэки и отправляет на его поиски — в день коронации королевы — целую армию оборванцев. Благодаря пособничеству продажной полиции Мэки удается выпутаться из этой истории. Все заканчивается хорошо, и жулики могут снова заправлять балом.

О фильме и его создателях

Этот фильм, снятый в двух вариантах, немецком и французском (с одной и той же группой, но разными актерами) блестяще сочетает английский юмор с немецким экспрессионизмом. Фильму приписывали различные влияния: Вийон, Хогарт, Эжен Сю, Мак Орлан... Пол Гилсон находит в нем «атмосферу гордого нищенского существования, которая составляет красоту романа Виктора Гюго *Собор Парижской Богоматери*». В начале была пьеса Бертольда Брехта, написанная по мотивам английской комедии XVIII века «The Beggar's Opera», в которой чувствовалось влияние Свифта. (В 1952 г. Питер Брук снял по ней одноименный цветной фильм, а в 1986 г. латиноамериканец Рю Гуэрра сделал из нее мюзикл «Opera do Malandro»). Брехт считал, что идея его произведения была искажена; и действительно, фильм перетягивает памфлет в сторону феерии, но так ли это плохо? Следует вспомнить немые картины Пабста (1885—1967) с явной натуралистической и психоаналитической направленностью: «Безрадостная улица», «Тайники души», «Лулу». Режиссер остается верен себе и в «Трехгрошовой опере», в этой едкой арлекиnade, в этом «переплетении безумия и мудрости, кошмара и реальности» (Александр Арну). Он во многом обязан своим помощникам: декорации и операторская работа создают чарующую атмосферу замкнутого мирка, а музыка Курта Вайлы лукаво комментирует действие фильма. Во всяком случае, ни одна из последующих картин Г. Пабста не достигла подобной поэтичности.

DIE

DREIGROSCHENOPER

Сцен.: Лео Лания, Лацло Вайда, Бела Балац по одноименной пьесе Бертольда Брехта. **Реж.:** Г. В. Пабст. **Оп.:** Фриц Арно Вагнер. **Худ.-пост.:** Андре Андреев. **Муз.:** Курт Вайль. **Совм. произв.:** Уорнер Бразерс, Тобис, Неро Фильм (Зеймур Небенцаль). 111 мин. **Исп.:** Рудольф Форстер (нем.версия)/Альбер Прежан (фр.версия) (*Мэки*), Карола Неер/Флорель (*Полли*), Фриц Расп/Гастон Модо (*Пичум*), Валеска Герт/Люси де Мата (*жена Пичума*), Лотта Ленья/Марго Лион (*Дженни*), Эрнст Буш/Бил Бокетс (*зазывала*).

Ремейк

При выходе на экраны во Франции фильм посчитали подрывающим устои и потребовали вырезать некоторые сцены. В 1962 г. немец Вольфганг Штаудт сделал по нему ремейк с участием Курта Юргенса, который оказался намного хуже оригинальной версии.

1932. Доктор Джекилл и Мистер Хайд

Рубен Мамулян

Зеркало ужаса

1932 г. — золотое время для фантастического кино в Соединенных Штатах. За несколько месяцев Голливуд выпускает целый ряд «опытных образов»: «Франкенштейн», «Дракула», «Фрикс» и «Доктор Джекилл и Мистер Хайд».

Сюжет

Лондон в конце прошлого века. Доктор Джекилл — уважаемый джентльмен. У себя в лаборатории он проводит подозрительные научные опыты, которые позволяют ему отделить в человеческом существе Добро от Зла. Экспериментируя на самом себе, он по ночам превращается в Мистера Хайда, обезьяноподобное существо с животными инстинктами. Под этим видом он терроризирует проститутку Айви Парсонс. Однажды он больше не сможет вернуться в обличье достойного доктора Джекилла. Отныне он представляет угрозу для окружающих, которые вынуждены его умертвить.

О фильме и его создателях

Необходимость в визуальном эффекте фантастической притчи, созданной Р. Л. Стивенсоном, была настолько очевидной, что почти сразу же после публикации рассказа возникла театральная версия. Кино последовало этому примеру в 1908 г. и начиная с этого времени стало предлагать многочисленные адаптации сюжета (на сегодняшний день насчитывают чуть ли не пятьдесят различных версий!). Самая роскошная принадлежит Виктору Флемингу (США, 1941), самая комичная «Доктор Джекилл и Мистер Любовь», в которой персонажи меняются ролями, — Джерри Льюису (1961), самая индивидуальная «Завещание Доктора Корделье» — Жану Ренуару (Франция, 1959). И все же американский фильм 1932 г. можно считать самым значительным.

Его автор Рубен Мамулян был одной из самых заметных фигур Голливуда. Он проявил себя как в жанре триллера («Городские улицы»), так и в музыкальной комедии («Аплодисменты»); мы обязаны ему и первым значительным цветным фильмом: «Бекки Шарп»

DR. JEKYLL AND MR. HYDE

Сцен.: Сэмюэль Хоффенштайн, Перси Хит по рассказу Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекилла». **Реж.:** Рубен Мамулян. **Оп.:** Карл Страсс. **Худ.-пост.:** Ханс Дрейер. **Произв.:** Парамаунт. 98 мин. **Исп.:** Фредрик Марч (д-р Джекилл/м-р Хайд), Мирьям Хопкинс (Айви Парсонс), Роз Хобарт (Маризль Кэрю), Холмс Херберт (д-р Лэйнзон).

(1935). Но в любых жанрах он остается прежде всего эстетом. Очень любопытной представляется его интерпретация мифа Джекилл/Хайд: «Мне хотелось, — говорит он, — показать отношения между Природой и Цивилизацией, не вынося при этом никакого морального суждения». В его картине Джекилл — зажатый пуританин, Хайд — радостное животное. Мамулян тщательно воссоздает атмосферу викторианской Англии, скрупулезно работает над гримом главного исполнителя Фредрика Марча, часто использует приемы «субъективной камеры» и звуковые эффекты. Одна из сцен станет просто знаменитой: Айви раздевается перед зачарованным Хайдом; камера задерживается на медленно покачивающейся женской ноге в шелковом чулке. Чем не повод для эротического побуждения?

1932. Фрикс, или Парад чудовищ

Тод Браунинг

Микрокосм человеческой комедии

Носферату, Кинг Конг, мистер Хайд — чудовища, рожденные человеческим воображением. Но фрикс — существа, произведенные на свет самой природой, и мы над ними совершенно не властны.

Сюжет

Передвижной цирк, подобный «Барнуму». Конферансье объявляет зрителям: «Сейчас вы увидите настоящих монстров, которые живут и дышат как мы...». Сначала нам показывают их резвящимися в парке: мужчина-дерево, женщина-птица, живое туловище, человек-скелет... Один из них, карлик Ханс, оставляет свою невесту, хорошенькую Фриду, ради высокой красивой наездницы Клеопатры, которая над ним откровенно насмехается. Узнав, что он получил хорошее наследство, она сговаривается с атлетом Эркюлем обмануть своего ухажера. Она делает вид, что разделяет чувства карлика, и выходит за него замуж с целью его отравить. Но этот преступный замысел раскрывают фриксы. Их месть будет ужасной: однажды, в грозовую ночь, они уничтожат Эркюля и страшно изувечат Клеопатру...

FREAKS

Сцен.: Уилис Голдбек, Леон Гордон по рассказу С. А. Тода Робинсона «Побуждения». **Реж.:** Тод Браунинг. **Оп.:** М. Б. Герстад. **Произв.:** М.Г.М. (Ирвинг Талберг). 64 мин. (урез. версия) **Исп.:** Гарри Илз (Ханс), Дэйзи Илз (Фрида), Уоллэйс Форд (Фроссо), Ольга Бакланова (Клеопатра), Роз Дайян (г-жа Тетраллини) и, под своими настоящими именами, сестры Хилтон, Джонни Эк, Питер Робинсон, Принс Рандиан, Шлитце, Ольга Родерик и др.

О фильме и его создателях

«Фрикс» — мифический фильм, ставший сегодня культовым произведением. Хотя в свое время он был не понят: его урезали, сглаживали, запрещали в нескольких странах; он подпортил карьеру своего режиссера, феноменального Тода Браунинга (1882—1962), потомственного артиста, который руководил Лоном Шэйни в хороших немых детективах перед тем, как завести моду на фильмы ужасов своей картиной «Дракула» (1931). Потребовалось счастливое совпадение обстоятельств — и активная поддержка продюсера Ирвинга Талберга — для того, чтобы солидная фирма М.Г.М. согласилась представить на экране настоящих цирковых уродцев, ущербность которых была не только декоративным элементом, но и самым сюжетным материалом фильма. Здесь нет никакой эксгибиционистской игривости, часто встречающейся в картинах, которые показывают обделенных природой людей; это что-то вроде документальной хроники, замешанной на черном юморе (сцена родов бородатой женщины), погружение «в глубины больного я», которое доказывает нам, что самая ужасная бесчеловечность, какую только можно себе вообразить, присутствует в каждом из нас. Безумное Side show становится чарующим спектроскопом нашего собственного безумия.

«Фрикс» — самый реалистический и в то же самое время самый кошмарный фильм ужасов.

Адо Киру

1932. Либелай

(в русском прокате **Флирт**)

Макс Офюльс

Баллада любви и смерти

На заре звукового кино тридцатилетний режиссер, обладающий большим театральным опытом, рассказывает нам восхитительную по своей чистоте «любовную историю» в духе Гриффита.

Сюжет

Вена, 1900 г. Дочь скромного оперного скрипача Кристина Вайринг и ее подруга Мицци Шлагер принимают приглашение поужинать с двумя лейтенанта-

ми имперской гвардии. В то время, как легкомысленная Мицци флиртует с Тео, Фриц, очарованный Кристиной, начинает за ней ухаживать. Молодые люди сразу же влюбляются друг в друга. Но Фриц должен считаться со своей предыдущей связью: ревнивый муж вызывает его на дуэль. На карту поставлена честь офицера. Любовная история заканчивается трагически: Фриц убит, а Кристина в отчаянии выбрасывается из окна.

О фильме и его создателях

Этот фильм с поразительной деликатностью адаптирует одну из самых известных австрийских пьес; одно время ее ставили по всей Европе. Автор пьесы, Артур Шницлер, беззаботности молодости противопоставлял незыблемость кодекса военной чести. Кинорежиссер уводит на второй план социальную критику и подчеркивает романтический порыв, вкладывая в эту тему присущее ему ностальгическое настроение. Сентиментальное путешествие Кристины и Фрица передается с воздушной неуловимостью, а сцена прогулки на санях в заснеженном лесу, повторяющаяся как финальный аккорд уже после смерти любовников, обладает редкой эмоциональной силой. Саарец по происхождению, немец по образованию и темпераменту, страстно влюбленный в Вену, Макс Офюльс (1902—1957) до этого снял несколько пробных фильмов, среди которых «Проданная невеста», задорная экранизация комической оперы Сметаны. В «Либелай» режиссер работал уже с полной серьезностью и отдачей. Немецкое кино могло бы по праву гордиться молодым пополнением. К несчастью, как и многие другие, Офюльс был вынужден покинуть родину в 1933 г.; началась зарубежная жизнь режиссера, которая забросила его сначала во Францию, затем в Италию, в Голландию, в Соединенные Штаты и снова во Францию, где он сделал свою последнюю картину «Лола Монтес» (1955).

«Либелай», — писал Анри Ажель, — хранит в себе все секреты творчества Офюльса. Своей темой, своей шубертовской грустью, эта история на всю жизнь останется для режиссера глубокой незаживающей раной».

LIEBELEI

Сцен.: Курт Александер, Ханс Вильгельм, Макс Офюльс по одноим. пьесе Артура Шницлера.

Реж.: Макс Офюльс. **Оп.:** Франц Планер. **Муз.:** Тео Макебен (а также отрывки из произведений Моцарта, Брамса, Бетховена).

Произв.: Элите Тон-фильм Г.Ф.Ф.А. 90 мин.

Исп.: Магда Шнайдер (*Кристина*), Вольфганг Либенайнер (*Фриц*), Луиза Ульрих (*Мицци*), Вилли Айхбергер (*Тео*), Ольга Чехова.

Французская версия

Существует французская версия «Либелай» — уже с другими актерами, — которую Офюльс слепил по возвращении во Францию: «Любовная история». Существует также ремейк, снятый в 1958 г. с участием Роми Шнайдер, который лучше вообще не смотреть.

1932. Лицо со шрамом

Говард Хоукс

Бандитизм под рентгеном

Современные города взращивают в себе раковые опухоли насилия и постоянной опасности. «Лицо со шрамом» является безжалостной рентгеноскопией пораженного организма.

Сюжет

Чикаго в руках гангстеров. Бандиты диктуют свои законы, сведение счетов между группировками учащаются, беспомощная полиция не может остановить разгул преступности. Тони Кэймонте, убивая всех на своем пути, стремится стать главарем в банде Джонни Лово. Он чванлив, высокомерен и отменно стреляет. У него есть ближайший помощник, красавец Гвидо Ринальдо, и тайный предмет обожания, сестра Ческа, которую он держит на расстоянии от преступного окружения. Ликвидация Лово развязывает ему руки. Но не надолго. Вернувшись из Флориды, он узнает о связи своей сестры с Ринальдо; Тони безжалостно убивает его. Загнанный полицией в свое логово, он будет расстрелян как бешеная собака.

О фильме и его создателях

Тема преступного мира всегда вызывала болезненный интерес у режиссеров и зрителей. Уже не говоря о Зекка или Фейяде, можно отметить в конце эпохи немого кино успех фильма Джозефа фон Штернберга «Подполье», который показывал гангстера (Джордж Бэнкрофт), окруженного полицией и погибающего под пулями. Звуковое кино даст рождение специфическому жанру, триллеру (это слово можно перевести как «ужасающее зрелище»). Социальный контекст подходил к этому как нельзя лучше: Америка находилась в состоянии экономического спада, преступные синдикаты открывали собственные конторы, магнаты вне закона откровенно издевались над Эдгаром Гувером и его «неподкупными» агентами. Аль Капоне, объявленный «врагом общества № 1» создал настоящую империю. Именно он послужит прототипом «человека со шрамом».

Но Хоукс (1896—1977) не ограничился обличением гангстеров: «Я хотел описать семью Аль Капоне как если бы речь шла о семье Борджиа, переехавшей в Чикаго». Намерение совершенно понятное; помимо

SCARFACE.

(SHAME OF A NATION)

Сцен.: Бен Хэйт по роману Эрмитайджа Трейла.

Адапт.: Ситон И. Миллер, Джон Ли Майн, У. Р. Барнетт, Фрэд Песли. **Реж.:** Говард Хоукс. **Оп.:** Ли Гэрмис. **Прод.:** Говард Хьюз. 99 мин. **Исп.:** Пол Муни (Тони Кэймонте), Энн Дворак (Ческа), Карен Марли (Поппи), Осгуд Перкинс (Лово), Джордж Рафт (Ринальдо), Борис Карлофф (Гэффни).

социального анализа, рисуется картина мира, который подстерегают вечные искушения: насилие, карьеризм, жизнь за счет других... Герой фильма «Лицо со шрамом» становится современным воплощением Эдипа. Фильм с неумолимой документальностью описывает ужасы современного соществия в ад.

Прототип

«Лицо со шрамом» прямо отсылает к некоторым кровавым эпизодам царствования Аль Капоне, один из которых — знаменитое побоище в день Святого Валентина. Псевдонимы легко угадываются, правдоподобие достигается благодаря удачной игре Джорджа Рафта, модного актера, который хвалился своими связями с мафией. Как рассказывают, сами «прототипы» долго смеялись над тем, что они считали милой карикатурой — или скрытой рекламой.

1932. Если бы у меня был миллион

Эрнст Любич с шестью другими режиссерами

Бефстроганов из американской комедии

Блестящая, замысловатая американская комедия была одним из главенствующих жанров предвоенного времени. Ее кумирами стали Капра, Цукор, Мак Кери и целая череда великолепных мастеров.

Сюжет

Миллиардер, разочарованный в своих близких, завещает состояние совершенно незнакомым людям, чьи имена он выбирает наугад в телефонном справочнике. Счастливыми избранными оказываются: скромный продавец фарфора, который внезапно освобождается от навязчивого страха разбить хрупкий товар и тут же грабит свой же собственный магазин; девица легкого поведения, которая может наконец-то спать одна; фальшивомонетчик, убежденный в том, что ему подсунули чек с пустым банковским счетом; пожилая чета второсортных актеров, чья машина была разбита лихим водителем: их доля наследства в сто раз превысит нанесенный машине ущерб; приговоренный к смертной казни, который получает свою долю наследства слишком поздно; банковский служащий, к которому все время придирается начальство: он аккуратнo собирает свои

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

IF I HAD A MILLION

Сцен.: Клод Биньон, Сидни Бакман, Эрнст Любич, Джозеф Л. Манкевич и другие по новелле Р. Д. Эндрью. **Реж.:** Джеймс Круз, Брюс Хамберстоун, Норман З. Мак Лиод, Стивен Робертс, Уильям Э. Сейтер, Норман Турог и главный режиссер Эрнст Любич. **Произв.:** Парамаунт. 88 мин. **Исп.:** Чарли Рагглз (*Пибоди*), Уайн Гибсон (*Вайлет Смит*), У. К. Филдс (*Ролло*), Джен Рэймонд (*Уоллэйс*), Чарлз Лоутон (*Финиас Ламберт*), Гари Купер (*солдат*), Джордж Рафт, Джек Оаки.

бумаги, выходит из кабинета, поднимается на четвертый этаж, стучится в дверь хозяина банка и показывает ему язык; подвыпивший военный; пенсионерка в доме престарелых, которую притесняют окружающие: она «закрутит роман» с миллиардером, который обретет вкус к жизни.

О фильме и его создателях

Берлинец Эрнст Любич (1892—1947) эмигрировал в 1923 г. в Америку; в Голливуде он сделал блестящую карьеру благодаря своей знаменитой манере снимать сатирические комедии, восходящие к стилю французских Бульваров. Именно ему пришла в голову идея этой серии гэгов, сделанных разными режиссерами и объединенных в одном фильме. Для себя он выбрал самые интересные сюжеты: истории насмешливого банковского служащего и женщины, которая наконец-то может раздеваться без свидетелей, обе — типичные для еврейского юмора («самое сильное означаемое в самом коротком означаемом», как выразился Жан Митри). Таким образом родился фильм-скетч, взявший за основу старые театральные трюки; он будет иметь долгую жизнь во Франции, Великобритании и Италии.

Любич сможет как следует развернуться уже в одиночку в своих последующих фильмах, в этих язвительных и утонченных фарсах, наспигованных «театрально» неожиданными развязками и умело адаптированных для экрана: «Беспорядки в Раю», «Design for living», «Ниночка», «Быть или не быть».

1932. Лас Урдес. Земля без хлеба.

Луис Бунюэль

Путешествие на край нищеты

«Эссе на тему человеческой географии» в сочетании с неумолимым обвинительным выступлением против экономической и социальной отсталости, эксплуатации, голода, нищеты. Образы, ужасающие своей резкостью.

Сюжет

Лас Урдес — горный район, расположенный на севере Эстремадура. Восьмитысячное население влачит жалкое существование в состоянии страшной нищеты, эпидемий, недоедания, вырождения. Фильм начинается со сцены обезглавливания петухов — языческого

праздника в деревне Ла Альберка. Затем перед нами открывается каменистый пейзаж: земляные лачуги на горных склонах, канавки с гнилой водой, в которой плещутся свиньи и дети, осел, сожранный роем пчел, мужчина, заболевший болотной лихорадкой от комариных укусов, процессия дебилов, труп ребенка, который тащат через лес. И наконец старая женщина, которая бродит по улицам и причитает: «Ничто не пробуждает большего интереса к жизни, чем мысли о смерти».

LAS HURDES

Сцен.: реж., **монт.:** Луис Бунюэль. **Оп.:** Эли Лотар. **Комментарий:** Пьер Уник и Хулио Асин. **Текст читает** Абель Жакен. **Муз.:** отрывки из IV симфонии Брамса. **Прод.:** Рамон Асин. 30 мин. **Исп.:** жители Лас Урдес.

О фильме и его создателях

Суровый, подлинно этнографический репортаж, памфлет, обличающий Испанию и католическую Церковь, допускающих подобную нищету, или поэма ужаса? «Земля без хлеба» — это этнография, обличение плюс заряд черного юмора, усиленный нейтральным комментарием и смехотворной помпезностью музыки Брамса, которая делает зрелище почти невыносимым. Эту подачу материала сравнивали с бодлеровской «Падалью»: и действительно, тот же лиризм жестокости, который вызывает и отвращение, и восхищение. Луис Бунюэль частично выразит эту поэзию скорби в фильме, снятом в Мексике в 1950 г., «Лос Оливадос». Критик Марсель Омс заключает, что в этой картине есть «только одна уверенность — в смерти». В тексте, комментирующем кадры с больными базедовой болезнью людьми, подчеркивается, что «реализм какого-нибудь Сурбарана или Рибейры явно уступает подобной реальности». «Земля без хлеба» — это Гойя и Флаэрти вместе взятые. Это — «век ужаса», сменивший «золотой век». Вне всякого сомнения, это последняя степень дозволенности, до которой может дойти режиссер, задумавший снимать бездны человеческого существования, с вопросом, проходящим красной нитью через весь фильм: допустимо ли художественное отношение к материалу, когда мы сталкиваемся с подобной обделенностью?

1933. Экстаз

Густав Махаты

Эрос на свободе

Адам и Ева, свободно любящие друг друга в Эдеме, населенном задорными жеребцами, вдали от механических ритмов цивилизации, такова наивная, но вызвавшая сенсацию аллегория, которую предлагает «Экстаз», этот образец «мягкой» эротики.

Сюжет

Ева выходит замуж за мужчину, который, будучи намного ее старше, оказывается жалким сексуальным партнером. Разочарованная молодая женщина едет за город и гуляет около дома своего отца. Цветущая природа обостряет ее чувственность. Она купается голый в реке. Ее замечает проходящий рядом красивый инженер Адам. Он лишает иллюзий прекрасную нимфу. Муж, узнав о несчастье, кончает жизнь самоубийством. Ева очень переживает его кончину; она отказывается от первоначального плана — побега со своим любовником — и расстается с ним на перроне.

О фильме и его создателях

Снятый в трех вариантах (чешский, французский и немецкий) «Экстаз», выйдя на экраны, имел скандальный успех. Этого следовало ожидать: сцены с совершенно обнаженным женским телом, за исключением нудистских документальных фильмов и картин для специального проката, встречались довольно редко. Молодая актриса демонстрировала на короткое время, но достаточно великодушно свое прекрасное тело в фильме, где остальные сцены были в высшей степени целомудренны, а морально устойчивый финал должен был успокоить цензоров (несмотря на это, он был запрещен во многих американских штатах, а в Германии разрешен к прокату лишь после купюр). В результате впечатляющей демонстрации своих внешних данных, актриса была вскоре приглашена в Голливуд, где сделала карьеру под именем Хэдда Ламар (своей эротической аурой она будет во многом обязана картине «Самсон и Далила», 1949, реж. Сесиль Б. де Милль). Известно, что затем она вышла замуж за торговца оружием Фрица Мэйндла, который попытался скупить для своего домашнего кинозала все копии «Экстаза». Полных вариантов картины осталось очень мало.

ЕКСТАЗЕ

Сцен.: Густав Махаты, Франтишек Хорки, Вацлав Незвал. **Реж.:** Густав Махаты. **Оп.:** Ян Сталлич. **Муз.:** Джузеппе Бечче. **Произв.:** Электра-Славия Фильм. 82 мин. **Исп.:** Хедда Кислер (Ева), Ариберт Мауг (Адам), Звонимир Рогож (муж), Леопольд Крамер (отец).
Во французской версии Пьер Нэй играет Адама, а Андре Нуа — отца.

Режиссер этой взрывной юморески, чех Густав Махаты (1901—1963) уже пытался сыграть на нудистской смелости в «Эротиконе» (1929), ремейке датского фильма Стиллера. В «Экстазе» режиссер обильно использует символические метафоры: бои чистопородных жеребцов на лугу, деревья, истекающие соком, перекликающиеся с пробуждением женского желания, кирка, вонзающаяся в почву с многозначительной периодичностью, «симфония станков», созвучная человеческому совокуплению, и т. д. Все это, конечно же, устарело, но тем не менее лирические излияния основательно оплодотворили искусство, остававшееся по большому счету еще весьма ханжеским.

1933. Кинг Конг

Эрнест Б. Шедсак и Мериан К. Купер

Человек-зверь

Шедевр комбинированных съемок, достойный Мельеса, «Кинг Конг» ужасает — и завораживает — подобно сказочному людоеду, глубоко запустив корни в американское общественное подсознание.

Сюжет

Киногруппа едет в Малайзию на съемки репортажа о местных поверьях: говорят, что аборигены поклоняются как божеству огромной обезьяне, которую они называют Кинг Конг. Безработную актрису Энн Дарроу включают в съемочную группу для участия в работе над фильмом: она очень фотогенично пугается. Остров оказывается логовом доисторических животных, а люди, живущие на нем, — дикарями, которые стараются выкрасть белокурую актрису, чтобы выдать ее «замуж» за Конга, нисколько не заботясь о разнице в комплекции. Но божество, похоже, решило для себя этот вопрос; оно уносит в свою пещеру умирающую от страха девушку. Ее товарищам будет нелегко вырвать ее из когтей чудовищного похитителя. Они закуют его в цепи и привезут в Нью-Йорк, чтобы показывать на сцене. Но животное, освободившись от кандалов, начинает сеять панику в городе. Потребуется целая эскадрилья истребителей, чтобы уничтожить Кинг Конга.

О фильме и его создателях

Кинг Конг — гипертрофированный и видоизмененный вариант человека-обезьяны Тарзана, скрещенно-

KING KONG

Сцен.: Джэймс А. Грилмэн, Рут Роз по идее Эдгара Уэллэйса. **Реж.:** Эрнест Б. Шедсак и Мериан К. Купер. **Оп.:** Эдди Линден, Вернон Уокер, Д. О. Тэйлор. **Спец. эффекты:** Уиллис О'Брайен. **Муз.:** Макс Штайнер. **Произв.:** Р.К.О. 99 мин. **Исп.:** Фэй Рэй (*Энн Дарроу*), Роберт Армстронг (*Карл Дэнхэм*), Брюс Кэйбот (*Дривколл*).

го с мифом о Красавице и Чудовище. В сюжете можно также усмотреть принимающий форму заклинания отзвук кошмаров, охватывающих бурно развивающееся общество: остров чудовищ перекликается с джунглями городов, скалистые вершины — с небоскребами. Неудивительно, что несчастное животное принимает одно за другое. Отметим и явные ссылки на шоу бизнес и, в частности, на кино: как сказали бы структуралисты, здесь имеет место «погружение в погружение», волшебная сказка превращается в размышление о самом зрелище.

А еще этот фильм — пример технического героизма, на его съемки потребовалось больше года, бюджет оказался таким же колоссальным, как и главный герой (750.000 долларов). Была отработана сложнейшая система управляемых марионеток, всевозможных размеров — ведь под шкурой обезьяны был не человек и не животное, все дело заключалось в макетах, сооруженных профессиональным макетистом Уиллисом О'Брайеном. Успех был настолько значительный, что породил целую серию «побочных продуктов», почти без исключения посредственных, последний из которых был сделан в виде ремейка Дино де Лаурентисом в 1976 г. Что касается главного ответственного за все это производство, искусного режиссера Эрнеста Бомона Шедсака (р. 1893), то он повторил свой успех, сняв в том же году другое классическое произведение в фантастическом жанре «Охота графа Зарофф».

Навязчивая идея

Когда Поля Элюара попросили однажды стать президентом кино-клуба, он ответил: «Хорошо, а вы будете показывать *Кинг Конга*?»

1933. Украина

Борис Барнет

Любовные и военные игры

В кинопроизводстве, которое под сталинским давлением начинает погружаться в склероз, остается оазис свежести и свободы: недостижимое для указов творчество Бориса Барнета.

Сюжет

1914 г. Провинциальный приграничный городок в России. Война объявлена; мужчины с энтузиазмом уходят на фронт. Один из самых ярых патриотов — владелец сапожной мастерской, поставляющий свою продукцию для армии. Вскоре ужас траншей охватывает солдат; они начинают понимать, что их обвели вокруг пальца. В тылу жизнь обретает обычный ритм. Хорошенькая дочка сапожника Манька влюбляется в пленного немца, который работает в мастерской отца. Отец — в ярости. Между тем происходит большевистская революция, пролетарии устраивают братание, красная гвардия марширует по улицам: в их рядах, локоть к локтю шагают русский крестьянин, сын которого был убит на фронте, и пленный немец.

ОКРАИНА

Сцен.: Борис Барнет и Константин Финн по рассказу Константина Финна. **Реж.:** Борис Барнет. **Оп.:** М. Кириллов, А. Спиридонов. **Муз.:** Сергей Василенко. **Произв.:** Межрабпром. 98 мин. **Исп.:** Сергей Комаров (*Грезин*), Елена Кузьмина (*Манька*), Николай Боголюбов (*Николай*), Николай Крючков (*Санька*).

О фильме и его создателях

В этой приятной и немного горькой комедии нет ни мощных эпических порывов Эйзенштейна, ни проповедничества в духе Пудовкина, зато присутствует чарующая атмосфера, ощущение свободы и даже некоторое заигрывание со зрителем (так закоренелый бабник, добившись своего, подмигивает публике). Автор фильма, Борис Барнет (1902—1965) — одна из самых пленительных и малоизвестных фигур советской киношколы: картины этого бывшего боксера и актера, снимавшегося у Кулешова, — скорее проявление непосредственности и задушевности, нежели политической назидательности. Назовем лишь некоторые из них: «Девушка с коробкой» (1927), острая сатира на мелкую буржуазию; «У самого синего моря» (1936), феминистская поэма; «Борец и клоун» (1958), фильм, который очаровал Жан Люка Годара, и «Украина», которая, по словам Бела Балаша, «проста как хорошая песня». Приходит на ум Чехов, чья «щемящая меланхолия» спонтанно выражается в картинах Барнета. Этот мерцающий романс, в котором комедия постоянно соприкасается с драмой, воспринимает ужасы войны и

порывы сердца одним и тем же взглядом, ироническим и вместе с тем сострадательным.

Директивы

В тридцатые годы советское кино вступает в длительный период «перехода через пустыню». В России к 1934 г. все еще снимаются немые фильмы («Пышка» Михаила Ромма), но режиссеры уже подчинены строгим идеологическим директивам: даже сам Эйзенштейн вынужден с ними считаться. Авторы, которые смогли избежать этой обработки, оставалось очень мало: Довженко, Барнет, Медведкин.

1933. Утиный суп

Лео Мак Кери

Революция братьев Маркс

Благодаря потрясающему чувству юмора братьев Маркс на смену визуальным каскадам немого бурлеска приходит словесный поток, — легко понятный или отрывочно-аллюзивный — который совершенно не уступает им по агрессивности. Здравый смысл просто не может устоять.

Сюжет

Мы попадаем во Фридонию, княжество, которым с легкостью управляет президент совета, эксцентричный Руфус Т. Файрфлай, ставленник своей богатой подруги, г-жи Тисдэйл. Один подозрительный посол устраивает заговор с целью отдать страну соседнему государству, Сильвании, уже готовой к войне. На посла работают два предателя, способные вести любую двойную игру: Пинки и Чиколини. Файрфлай, и сам мечтающий о хорошей заварухе, использует все государственные силы и слабости, чтобы ускорить начало военных действий. Проходит развеселая мобилизация. В обоих лагерях — большие потери; сам Файрфлай подает хороший пример, приказывая стрелять по своим собственным войскам... В финале блестящие полководцы, объединившись, оборачиваются против своей благодетельницы, которой не терпится услышать победный гимн.

О фильме и его создателях

Подобно неопишуемому, как в прямом, так и в переносном смысле, сценариям, и непереводаемым диалогам, комический стиль братьев Маркс, их подрывная

стратегия, их организованный delirium не поддаются никакому анализу. Три мушкетера бурлеска, Чико (1891—1961), Харпо (1893—1964) и Граучо (1895—1977), а также присоединившийся к ним Зеппо достигли этим фильмом апогея своей карьеры, начатой на подмостках десятью годами раньше. Культивируемый и доведенный до абсурда нонсенс, искусство выворачивать мир наизнанку, врожденное чувство экрана, рациональное использование звукового кино (слова и музыка), вот их золотые правила. В этом «Утином супе» (где разумеется нет ни супа, ни уток, но зато настоящее месиво обезумевших двуногих животных) выяснения отношений Харпо со славным продавцом прохладительных напитков, призыв к оружию, который наводит переполох во всем человеческом зверинце, и, особенно, немой гэг с разбитым зеркалом, составляют настоящую «кинестезию разрушения» (Роберт Бенайюн), блестяще управляемую одним из мастеров американской комедии Лео Мак Кери (которого мы еще встретим в «Make way for tomorrow»). Ни одна из последующих картин братьев Маркс, несмотря на эпизод с забываемыми гвоздями (битком набитая кабина в фильме «Ночь в Опере»), не достигнет подобной полноты выражения.

DUCK SOUP

Сцен., муз., слова: Берт Калмар, Харри Раби. **Реж.:** Лео Мак Кери. **Оп.:** Генри Шарп. **Произв.:** Парамаунт. 68 мин. **Исп.:** Граучо Маркс (*Файрфлай*), Харпо Маркс (*Пинки*), Чико Маркс (*Чиколити*), Зеппо Маркс (*Боб*), Маргарет Дюмон (*а-жа Тисдэйл*), Луис Колхерн (*Трентино*), Эдгар Кеннеди (*продавец прохладительных напитков*).

«Нервный бизнесмен (Граучо), brutальный и ненасытный поборник невинности (Харпо), плутоватый эмигрант (Чико), не они ли являются тремя составляющими портрета современной Америки?».

Жан Луи Бори

1934. Аталанта

Жан Виго

Пьяный корабль

Благодаря сочетанию эстетизма и реализма, описанию быта, глубоко проникнутого особой лирикой и мощному взрывному характеру, Жан Виго очень рано заявил о себе как об одном из великих поэтов искусства кино. Это Рэмбо экрана.

Сюжет

Свадьба в маленькой деревне в Уаз. Крестьянская дочь Жюльет выходит замуж за моряка Жана. Сразу же после церемонии, чета новобрачных садится на борт

«Атланты», шаланды, маршрут которой определяется судоходной компанией. Экипаж состоит из юнги и старого морского волка, папаши Жюля, который живет у себя в кубрике со своими кошками, патефоном и горой различных предметов, собранных со всего света. Жюльет — девушка романтическая; она мечтает о Париже и прекрасных нарядах; ее пьянят вздорные байки и базарные представления папаши Жюля. Судно приходит в порт назначения и уже виден Париж. Жан ведет свою жену в кабачок. За ней начинает ухлестывать уличный торговец; это вызывает раздражение Жана, который решает отменить стоянку «Атланты». Но Жюльет хочет жить своей жизнью. Она тайком посылает баржу...

Дело происходит зимой, и вскоре отчаявшаяся молодая женщина оказывается среди безработных и нищих. На улице у нее вырывают сумочку. А на шаланде все подавлены. Жан не может уснуть, судоходная компания грозит отнять лицензию. Папаша Жюль отправляется на поиски «хозяйки». Он находит ее в магазине пластинок, где она слушает песню моряков. Он взваливает беглянку себе на плечи и доставляет Жану. Молодые мирятся, и «Атланта» отплывает к новым берегам...

О фильме и его создателях

«Если внимательно посмотреть на французское кино начала звукового периода, то можно заметить, что с 1930 по 1940 г., помимо гуманиста Жана Ренуара и фантазера Абея Ганса, оставался практически один режиссер — Жан Виго», писал Франсуа Трюффо.

Короткая и болезненная жизнь (1905—1934) этого незаурядного художника складывалась по образу и подобию чистого и бескомпромиссного произведения. Сын анархиста Мигеля Альмерейда, режиссер, сформированный авангардистской школой, обладая очень хрупким здоровьем (он неоднократно лечился в санаториях), смог снять только четыре фильма, из которых лишь один — полнометражный, все, однако, отмечены тонкой чувствительностью и поражают до слез лиризмом. «По поводу Ниццы» (1929) — «документально аргументированный взгляд» на город миллиардеров, сделанный с воодушевлением и не без влияния советской теории «монтажа аттракционов»; «Жан Тарис, чемпион по плаванию» (1931) — нежная морская история; «Ноль за поведение» (1933) — обличающий пасквиль, снятый с потрясающим чувством юмора. С помощью оператора Бориса Кауфмана (который был оператором Дзиги Вертова) и Мориса Жобера (сочинившего музы-



«Аталанта».
Дита Парло.
Фото © П.Перминье

ку для последней картины) Виго демонстрирует непривычные для французского кино черты: нонконформизм, свободу выражения, спонтанность и особенно «постоянную связь с жизнью, с реально существующими вещами» (Жан Дасте). Критика не сразу оценила новизну подхода, а цензура не упустила возможности («Ноль за поведение» был запрещен для показа вплоть до 1945 г.).

Фильм «Аталанта», снятый зимой страдающим от болезни режиссером (он умер от легочного туберкулеза, едва производство картины было завершено) и взятый в прокат на самых ужасных условиях (многочисленные купюры и насильная вставка модной песенки «Плывет шаланда»), становится «Пьяным кораблем» седьмого искусства. Начинаясь с крестьянского фарса в духе Дюбу, через исполнение народной песни типа Брюана (сцена в кабачке), сюрреалистическую феерию и социальную хронику (безработные, топчущиеся перед заводской проходной), произведение заканчивается волшебной поэмой любви. Поразительно заgrimированный Мишель Симон, кажется, вышел прямо из какого-нибудь романа Селина или Мак Орлана; пара Жан Дасте/Дита Парло обладает редкой физической выразительностью; декорации, ритм, музыка придают приключению характер сна наяву. Сочетание всех этих компонентов приводит к волшебному результату — продукту кристальной чистоты. Лучшее из этого выразил Эли Фор в тексте 1934 г.: «Это равновесие всех элементов визуальной драмы в нежной атмосфере тотального восприятия (...), эта отточенная определенность повествования, лишенная вязкости и искусственности, характеризуют суть творчества Жана Виго, бурного, лихорадочного, насыщенного идеями и красо-

L'ATALANTE

Сцен., диалоги: Жан Виго, Альбер Риера по оригинальному сценарию Жана Гине. **Реж.:** Жан Виго. **Оп.:** Борис Кауфман. **Муз.:** Морис Жобер (текст песен Шарль Гольдблат). **Прод.:** Ж.Л.Нуне. **Произв.:** Ж.Ф.Ф.А. 89 мин. **Исп.:** Жан Дасте (Жан), Дита Парло (Жюльет), Мишель Симон (папаша Жюль), Жиль Маргаритис (уличный продавец), Луи Лефевр (юнга), Фанни Клар, Рафаэль Дилижан (родители), Морис Жиль, Шарль Гольдблат, Жен-Поль.

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

ным воображением, ядовитым или даже демоническим и в то же самое время постоянно человеческим романтизмом».

Плывет шаланда

В начале по требованию дистрибьютерской фирмы «Атланту» прокатывали под названием «Плывет шаланда», взятом из народной песни Сезаре Андреа Биксио в исполнении Лис Готи. Успех оказался довольно посредственным. В 1940 г. фильм был выпущен в студии Урсюлин с названием и форматом, которые хотел использовать Виго. Тем не менее, отсутствуют многие сцены, которые Анри Ланглуа попытался восстановить в третьей версии, самой полной на сегодняшний день, которая была представлена под эгидой французской Синемаатеки в 1950 г.

1934. Красная императрица

Джозеф фон Штернберг

Дарохранительница воображения

С благословения компании Пармаунт Джозеф фон Штернберг воздвигает в этом фильме необузданно барочный алтарь во славу своей музыки, Марлен Дитрих.

Сюжет

Юную принцессу Софи-Фредерик ожидает славное будущее: она должна выйти замуж за царевича Петра, наследника российского трона. Мчась в экипаже с пышной свитой под предводительством обаятельного графа Алексея, она мечтает о своем приближающемся санкт-петербургском счастье. Она будет сильно разочарована, когда ей представят ее жениха: дегенеративный замухрышка с характером капризного ребенка. С церковной и светской помпезностью проходит бракосочетание. Став царицей Екатериной, молодая женщина отыгрывается в компании галантных офицеров. В то время как ее муж забавляется с игрушечными солдатами, она покоряет казармы. После смерти императрицы-матери она использует армию для подготовки переворота. Она будет провозглашена царицей всей России.

О фильме и его создателях

Апогей творческого союза Штернберг — Марлен Дитрих, пример чарующей интерпретации, которая отмечает все требования исторической правдоподобности, жемчужина кинематографической барочности, «Красная императрица» принадлежит к разряду картин, вызывающих у поклонников безграничное благоговение. От Анри Ланглуа до Жана Митри множатся эпитеты, восхваляющие эти «пышные хроники», этот «мир исступленных икон» и этот «абсолютизм форм». Действительно, Штернберг (1894—1969), начиная с «Голубого ангела», дал полную волю своей фантазии, и достиг в «Императрице» высшего проявления творческого воображения; самый крошечный элемент декораций или реквизита, работу над которыми он проверял лично, распределение тени и света, фактура лиц, тканей, все объединяется в грандиозную архитектуру, в безукоризненно построенный сюжет. Пусть персонажи говорят на чистом английском, пускай разнузданность царской России выражается с дионисийским пылом, а ядовитый эротизм направляет финальную кавалькаду казаков, мчащихся по лестнице императорского дворца, чтобы вознести к вершинам славы экзальтированную владычицу; ничто не сможет ослабить впечатление от этого сияющего смерча.

Лейтмотив

Сцена коронации с лейтмотивом пламени свечи, которое колышется от прерывистого дыхания невесты под фатой, — один из великих моментов мирового кино.

Галатhea и Пигмалион

На Марлен Дитрих окажет большое влияние эта роль торжествующей Галатеи, а Штернберг, ее Пигмалион, будет еще долго — с «Шанхайской игры» (1941) и до своего последнего фильма «Сага об Анатаане» (1953) — испытывать по ней сильную ностальгию.

THE SCARLETT EMPRESS

Сцен.: Мануэль Комрофф по «Дневникам Екатерины». **Реж.:** Джозеф фон Штернберг. **Оп.:** Берт Гленнон. **Худ.-пост.:** Ханс Дрейер, Питер Болбуш. **Муз.:** вариации Д. М. Лейполда, У. Фрэнк Харлинга на темы Чайковского и Мендельсона. **Произв.:** Парамаунт (Адольф Цукор). 110 мин. **Исп.:** Марлен Дитрих (*Софи-Фредерик/Екатерина*), Сэм Джаффи (*царевич Петр*), Джон Лодж (*граф Алексей*), Луиз Дрессер (*императрица Елизавета*), Мария Сибер (*Софи*).

1934. Это случилось однажды ночью

Фрэнк Капра

Радостный путь

Фрэнк Капра — настоящий король screwball comedy (сумасбродной комедии), популярного жанра, который сочетает условности французского жеманства с бешеными ритмами современной Америки.

Сюжет

Молодая и богатая наследница Элли Эндриус бросает отца с его миллиардами и едет на автобусе в Нью-Йорк. Во время путешествия она знакомится со своим ровным журналистом Питером Уорном, уволенным с работы. Они подружатся, что не помешает этим сумасбродам переругиваться время от времени. Но любовь окажется сильнее.

О фильме и его создателях.

Фрэнк Капра (р. 1879) пробовал себя в разных жанрах, прежде чем найти свой путь. Он был сочинителем гэгов (неимоверно изысканных) для Гарри Лэнгдона, хроникером жизни еврейской общины Нью-Йорка, язвительным критиком капитализма и создателем элегантных мелодрам, пока не остановился на умеренной сатире american way of life. Вместе с насмешливым Робертом Рискиным (1897—1955), который станет его постоянным сценаристом, он сочинит серию трогательных и задорных фэблио, входящих в золотой фонд «американской комедии». «Это случилось однажды ночью» задает тон этому жанру, соединяющему фривольную светскость, нападки на establishment и череду забавных недоразумений, подкрашенных легким эротизмом. Что-то вроде стиля французских бульваров, переделанного под New Deal. «Что-то живое, активное, трепещущее; возбуждающий продукт, типа шампанского, кофе или чая; один из редких подарков, которые еще способна нам сделать наша цивилизация» (Жан Жорж Ориоль).

В этом малобюджетном фильме с наспех подобранными актерами, снятом почти «против течения», в который никто не верил и который будет иметь неожиданный успех, мы встречаемся с влюбленной в пролетария и путешествующей суровым автостопом «малышкой»-миллиардершей, которая подтягивает чулки и защищает свою девственность с помощью одеяла, натянутого между двумя кроватями. Все это «раскру-

IT HAPPENED

ONE NIGHT

Сцен.: Роберт Рискин по рассказу Самюэля Хопкинса Адамса «Ночной автобус». **Реж.:** Фрэнк Капра. **Оп.:** Джозеф Уокер. **Муз.:** Луис Силвер. **Произв.:** Коламбия (Гарри Кон). 105 мин. **Исп.:** Кларк Гэйбл (*Питер Уорн*), Клодетт Колбер (*Элли Эндриус*), Уолтер Коннолли (*Александр Эндриус*), Уорд Бонд (*водитель автобуса*).

чивается» в хорошем темпе и зачастую без переходов. Капра и Рискин повторяют эту схему, утяжелив ее рассуждениями об общечеловеческих проблемах в последующих картинах «Мистер Дидс переезжает в город» (1936) и «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939).

1934. Хлеб наш насущный

Кинг Видор

Жатва надежды

Еще в большей степени, чем Капра, Видор выражал интересы человека с улицы. Он смог передать ощущение «оптимизма воли», который заряжал среднего американца в годы депрессии.

Сюжет

Джон — безработный. Его выселяют из маленькой квартирki, которую он занимает со своей женой Мэри. Старый дядя, владеющий заложённой фермой в Мидл Вест, предлагает им ее использовать. Супруги соглашаются, хотя все находится в состоянии полной разрухи, а близлежащая земля с трудом поддается обработке. Один из соседей, выгнанный как и они из города, вызывает их помочь. Вместе они основывают кооператив, который вскоре принимает всю когорту бездомных. Но их ждет суровое испытание: засуха угрожает свести на нет все их усилия. В этот момент Джон находит недалеко от фермы источник. Мужчины принимаются копать канал, и животворная вода обливает их в радостном апофеозе.

OUR DAILY BREAD

Сцен.: Элизабет Хилл по сюжету Кинга Видора. **Диалоги:** Джозеф Манкевич. **Реж., прод.:** Кинг Видор. **Оп.:** Роберт Планк. **Муз.:** Алфред Ньюман. **Прод.:** Юнайтед Артистс. 74 мин. **Исп.:** Том Кин (Джон Смит), Кэрен Морли (Мэри), Джон Куэйлен (Крис), Барбара Пеппер (Сэлли), Аддисон Ричардс (Луи).

О фильме и его создателях

В 30-е гг. Соединенные Штаты начинают оправляться от кошмара Великой депрессии. Политика New Deal подстегнет производство. Фильм Кинга Видора — который будто продолжает сюжет «Толпы» и рассказывает о тех же самых героях с теми же именами — развивает тему этого движения, растворяя ее в оптимизме, который может показаться утопическим. Есть что-то по-советски тяжелое в этом фильме, финальная сцена которого — строительство канала — навеяна картиной Виктора Турина «Турксиб» (1929). Но Видора никак нельзя назвать марксистом; он — приверженец Christian Science, и его картина проникнута прежде всего квакерским гуманизмом.

Это произведение трогает нас и сегодня, поскольку несет с собой лирический порыв, сметающий все идеологические подсчеты. Как и «Аллилуйя», это прежде всего крик души и души коллективной. Голос режиссера вибрирует в унисон с голосом общества, объединяет — по его собственному признанию — «индивидуальную трагедию и тревогу всей нации». Мы увидим подобное слияние «горизонта одного с горизонтом всех» в «Американском романсе» (1944). Видора занесет даже в романтические истории, которые он снимет с такой же мастерской легкостью: «Дуэль на солнце», «Руби Джентри» и «Человек без звезды».

1934. Чапаев

Георгий и Сергей Васильевы

Культ героя

Разработанный Андреем Ждановым по поручению Горького и Сталина, «социалистический реализм» погрузил советский кинематограф в продолжительную спячку. Несмотря на это он может гордиться некоторыми значительными произведениями, в числе которых сильный и действенный «Чапаев».

Сюжет

Урал в 1919 г. Гражданская война сталкивает белую армию Колчака и отряды под командованием безграмотного, но храброго крестьянина Чапаева. Последний пробуждает мужество в своих поредевших войсках и, бросаясь на вражеские позиции, захватывает потерянный в жестокой битве рубеж. Москва направляет к нему политкомиссара Фурманова, который прошел партийную школу. Чапаев встречает интеллигента с прохладцей, но постепенно между двумя командирами — разбитным воякой и просвещенным военачальником, — устанавливается взаимопонимание. Урок стратегии с использованием картофельных клубней прост, но убедителен; он разрешает последние сомнения бравого Чапаева. Его убьют, когда он будет переплывать Урал, добираясь до красных. Но его героическое поведение и чувство ответственности останутся примером для подражания.

О фильме и его создателях

Этот фильм является простейшим, но убедительным примером воспитательного и ангажированного кино,

прославляющего подвиги официальных героев социализма, которое сталинский режим будет всячески развивать начиная с 1935 г., исключая всякую попытку «формалистических» экспериментов. Цель ясна: речь идет о том, чтобы «вызывать у зрителя высокие и созидательные чувства», а для этого нужно использовать простой, однозначный и в высшей степени убедительный язык. По сути это политика отрицания искусства, и редкие художники смогут оказать ей сопротивление. Некоторые, как Марк Донской, выкрутятся благодаря революционному лиризму. Васильевы же воспользуются тяжелой артиллерией патриотического воодушевления, поддерживаемой бетонообразной повествовательной «очевидностью». Результатом станет «Чапаев», фильм «который легко полюбить», ибо его герой, жертвующий собой ради общего дела, не теряя при этом своего личного достоинства, демонстрирует совершенное простодушие. Режиссерская техника — примитивна как и персонаж, она предназначена бить сильно и метко. Это «Потемкин» для бедных, завоевавший огромную популярность. «Правда» могла гордиться своими заголовками: «Вся страна смотрит “Чапаева”».

ЧАПАЕВ

Сцен., реж.: Георгий и Сергей Васильевы по повести Дмитрия Фурманова. **Оп.:** А. Сигаев и А. Ксенофонтов. **Муз.:** Гавриил Попов. **Произв.:** Ленфильм. 85 мин. **Исп.:** Борис Бабочкин (*Чапаев*), Борис Блинов (*Фурманов*), Леонтий Кмит (*Петька*), Варвара Мясникова (*Анка*).

Агиографии

Авторы фильма, которых называли «братьями» Васильевыми (хотя между ними не было никакого родства), больше не смогли повторить подобный подвиг. Тем не менее, была запущена мода на громкие и пренебрегающие исторической реальностью «жизнеописания святых»: так будут иллюстрированы славные судьбы Максима, Ленина, кронштадтских моряков, Петра Великого, Суворова и т. д. Сам Эйзенштейн примкнет к этой героической линии в кино с фильмом «Александр Невский».

1935. Героическая кермесса

Жак Фейдер

Ковер фламандской вышивки

Кино всегда искало подпитку в граничащих с ним видах искусства: литературе, живописи, театре. В этом фильме воспоминание о Брейгеле, Рубенсе и Франце Халсе еще больше украшает и без того колоритный водевиль.

Сюжет

Маленький городок в восточной Фландрии во времена испанского владычества. Город готовится к ежегодному ярмарочному гулянию — кермессе, когда приискавший рейтер объявляет о прибытии посла Испании и его вооруженной свиты, направляющихся в Нидерланды. Среди элиты и лавочников, которые еще помнят оргии солдатни, начинается паника; бургомистр не находит ничего лучшего, как умереть, в буквальном смысле слова, от страха. Его жена, возмущенная проявлением подобной трусости, решает вместе с другими городскими дворянками сыграть роль очаровательных и гостеприимных хозяек. Впрочем герцог д'Оливарес оказывается настоящим кавалером, полным уважения и предупредительности, а его эскорт мечтает лишь о праздниках. Галантные недоразумения будут сопровождать их пребывание в городе, а отъезд захватчиков поутру вызовет немало сожалений.

О фильме и его создателях

Этот фильм, снятый в двух версиях, французской и немецкой, имел огромный успех перед войной. В Бельгии он вызвал недовольство, местные патриоты посчитали себя оскорбленными этим призывом к «коллаборационизму» (преждевременному). Однако фарс был совсем не злобным. Режиссер Жак Фейдер (1885—1948) имел, как впрочем и его сценарист Шарль Спаак, бельгийское происхождение. Тем не менее, его творчество оказывается преимущественно французским, от «Атлантиды» (1921) до «Закона Севера»; (1939), с небольшой голливудской интермедией. Его киноязык отличается некоторой натянутостью, холодной сдержанностью и элегантностью. Жена Фейдера, Франсуаз Розэ, становится его любимой актрисой: в «Героической кермессе» она играет роль достойной жены бургомистра, готовой уступить искушению в образе испанского завоевателя.

LA KERMESSE HEROIQUE

Сцен., адапт.: Шарль Спаак, Жак Фейдер. **Диалоги:** Бернар Зиммер. **Реж.:** Жак Фейдер. **Оп.:** Гарри Страдлинг. **Худ.пост.:** Лазаль Меерсон. **Муз.:** Луи Бейдт. **Произв.:** Тобис. 115 мин. **Исп.:** Франсуаз Розэ (*Корнелия*), Жан Мюра (*герцог*), Алерм (*бургомистр*), Луи Жувэ (*капеллан*), Бернар Ланкрэ (*Брейгель*), Миш-лин Шейрель (*Сиска*).

Эта картина погружает нас в атмосферу былой фламандской жизни: каналы, домики со старыми гербами из резного дерева, чиновники в кружевных муслиновых воротниках и обильно накрытые столы. Главный автор этой пышной реставрации — художник-постановщик Лазарь Меерсон (1900—1938), который до этого уже работал с Рене Клером. Вместе со своими помощниками Александром Траунером и Жоржем Вакевичем он добился поразительного совершенства в области поэтической стилизации. Следует похвалить и оператора Гарри Страдлинга, который создал в фильме изображение, достойное великих фламандских мастеров. Эта «Кермесса» — успех не одного режиссера, а скорее всей группы.

1935. Мятеж на «Баунти»

Фрэнк Ллойд

Ветер открытого моря

Морские приключения всегда искушали кинематограф: над этим с большим воодушевлением работал, в частности, Рауль Уоли. Но неподражаемым примером жанра остается первая версия «Мятежа на “Баунти”».

Сюжет

Англия в 1787 г. Трехмачтовик королевского флота «Баунти» покидает Портсмут и направляется на Таити с заданием доставить оттуда саженцы жакьеры и хлебного дерева, которые растут в субтропиках. Экипажем корабля командует суровый и придиричивый капитан Блай. Его жестокость выводит из терпения команду, которая поднимает мятеж. Второй офицер Флэтчер Кристиан переходит на сторону бунтовщиков. Блая сажают в шлюпку и оставляют одного в открытом море. «Баунти» продолжает идти своим курсом, а Блая удается достичь Англии; он решает отомстить команде. Военный трибунал осуждает мятежников, но затем, учитывая совершенные капитаном бесчинства, пересматривает свое решение. Тем временем Флэтчер с остатками мятежного экипажа находит убежище на острове Питкайрн в Полинезии. Офицер навсегда останется на острове.

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

MUTINY

ON THE BOUNTY

Сцен.: Тальбот Дженнингс, Жюль Фортман, Кари Уилсон по роману Чарлза Нордхоффа и Джэймса Холла. **Реж.:** Фрэнк Ллойд. **Оп.:** Артур Эдисон. **Муз.:** Херберт Стоутхарт. **Произв.:** М.Г.М. (Ирвинг Талберг). 125 мин. **Исп.:** Чарлз Лоутон (*капитан Блай*), Кларк Гэйбл (*Флетчер Кристиан*), Франкот Тоун (*Роджер Байам*), Херберт Мундин, Дональд Крисп.

О фильме и его создателях

Эта история, кажущаяся неправдоподобной, имеет под собой реальную основу: она отмечена в регистрах британского флота, и фильм предлагает довольно приближенную, хотя и романизованную версию. Персонаж Блая настолько увлек исполнителя этой роли, Чарлза Лоутона, что он предпринял серьезные поиски сведений об офицере, его привычках, одежде и т. д. Воссоздание исторических деталей было проделано с большой тщательностью: каждый марсель, каждый трос — достоверны. Кларк Гэйбл был вынужден даже сбрить свои знаменитые усы, поскольку это украшение запрещалось в то время на флоте!

Режиссер Фрэнк Ллойд (1887—1960) был признанным мастером в жанре морских приключений: мы обязаны ему фильмом «Морской ястреб» (1924), рассказывающем о жизни Жана Лаффита, а в звуковом кино он снимет «Правители моря» (1939). Под его именем выйдет сотня других фильмов, среди которых очень странная картина «Беркли Сквайр» (1934). Его техника сдержанна и безыскусна, что позволяет Жану Митри говорить о «спокойной эпопее». «Мятеж на Баунти» интересен своими актерами: Лоутон и Гэйбл образуют впечатляющий дуэт. По картине были сняты два цветных ремейка: один в 1961 г., другой — в 1984. Они явно не дотягивают до оригинала.

Призвание

Именно знаменитая «Кавалькада», еще одна лента Фрэнка Ллойда, выявила в молодом французе Жане Пьере Мельвиле призвание кинорежиссера.

1935. Тридцать девять шагов

Альфред Хичкок

Детектив в чистом виде

Англичане, мастера загадочных романов, уже давно ожидали зарождения эквивалентного произведения на экране, которое было бы способно вызвать у зрителя дрожь от тревожного ожидания. И вот наконец появился Хичкок.

Сюжет

Канадец по имени Ричард Ханнэй живет в Лондоне. Однажды после спектакля к нему подходит незнакомая женщина, которая заявляет, что ей угрожает таинственная организация «39 шагов». Он предлагает незнакомке свою помощь, но ее убивают прямо у него на глазах. Преследуемый Скотланд Ярдом, убежденным в его виновности, Ричард идет по следу преступников, который приводит его в Шотландию, к подозрительному профессору Джордану. Молодая девушка Памела оказывается замешанной в эту историю в результате злополучного инцидента с наручниками. Эта спутница по несчастью поможет Ричарду в трудной ситуации. Преступная сеть «39 шагов» будет раскрыта; ее лондонским резидентом окажется артист мюзик-холла, который благодаря своей феноменальной памяти хранил государственные секреты. Он будет убит в момент признания своей вины.

О фильме и его создателях

Альфред Хичкок родился в Лондоне в 1899 г. и стал работать на английских студиях с 1922 г. Он специализировался на криминальных мелодрамах и фильмах о шпионаже, приправленных черным юмором. Его рецепт очень прост, даже если подготовка требует большой ловкости: герой почти всегда «молодой и невиновный» человек, оказывающийся случайно запутанным в дьявольскую историю, из которой он сможет выпутаться лишь благодаря вмешательству отзывчивой души, которая ему верит. Высшая ловкость: отказываться от перегруженности «ужасающими сценами», охотно используемых в старых добрых сериалах, режиссер предлагает отстраненный, почти саркастический взгляд на вещи. Речь идет о «несерьезном представлении очень драматических событий» (understatement). Поразительная техническая виртуозность и сдержанность в сред-

THE THIRTY NINE STEPS.

Сцен.: Чарлз Беннет, Альма Ревил по роману Джона Бачена. **Реж.:** Альфред Хичкок. **Оп.:** Бернард Нолл. **Муз.:** Луис Ливи. **Произв.:** Гомон Бритиш. 81 мин. **Исп.:** Роберт Дунат (*Ричард Ханнэй*), Мадлен Кэрролл (*Памела*), Годфрей Тирл (*Джордан*), Уайли Уотсон (*Г-н Мемори*), Люси Маннхейм.

ствах выражения прибавляет растерянности героя — а заодно и зрителя.

Два самых совершенных с этой точки зрения английских фильма Хичкока — это «Леди исчезает» (1938) и «Тридцать девять шагов», который стал архетипным произведением фильмов «темного дела», в которых герой оказывается игрушкой в руках судьбы. В этой увлекательной игре в кошки-мышки, где даже пули отскакивают от Библии, спрятанной в пиджаке, «все становится опасным, все становится угрожающим», отмечает Франсуа Трюффо.

Жена режиссера Альма Ревил была сценаристкой фильма и одной из самых преданных помощниц. Неудивительно, что Хичкок появляется на экране в маленьких эпизодах каждого своего фильма. Здесь мы видим, как в начале картины он пересекает площадь перед театром.

1936 Триумф воли

Лени Рифеншталь

Люди, заболевшие чумой

В сентябре 1934 г. в Нюрнберге проходит съезд национал-социалистов, который объединяет полмиллиона членов нацистской партии. Этот фильм показывает его знаменательность и «триумфальную» помпезность.

Сюжет

Из облачного поднебесья появляется двухмоторный самолет. Он приземляется на аэродроме Нюрнберга: из самолета улыбаясь выходит Адольф Гитлер. Под аплодисменты толпы он направляется к гигантскому стадиону, где проходит съезд партии. Парады, демонстрации, речи и бурные аплодисменты ликующей публики... Мы видим, как на трибуну среди прочих поднимаются Рудольф Гесс, Отто Дитрих, инженер Тодт, Вальтер Даре, «сельский староста» Рейха, Юлиус Штрайхер, Роберт Лей, министр Труда Геббельс и, наконец, сам Гитлер, речь которого заканчивается на фоне грандиозного факельного шествия. Мы видим также рабочих на стройке, восторженных молодых девушек, сияющих детей. Это великая мистическая солидарность Германии со своим фюрером.

О фильме и его создателях

Лени Рифеншталь, вознесенная после «Голубого цвета» (1932) в ранг официального режиссера нацистской партии (членом которой она никогда не была) сняла до этого документальный фильм о «Съезде Победы» в 1933 г. Для второго документального фильма в ее распоряжении окажутся значительные средства: 30 камер, 16 операторов, гигантский лифт, позволяющий поднять камеру на 38-метровую высоту и т. д. Результат оценивается историками кино по-разному: одни (Рене Жанн и Чарлз Форд) видят в этой ленте «нечто вроде вагнеровской феерии, разворачивающейся в народной Валгалле, грандиозность которой может шокировать, но не может не приниматься в расчет»; другие (Жорж Садуль) — «неровный напыщенный фильм», с очевидностью показывающий «за декорациями варварство» нацистского режима. Что касается режиссера, то сама она (тридцать лет спустя) заявила: «Я лишь показала то, чему все были свидетелями... В то время еще верили во что-то красивое. Страшное ожидало нас в будущем, но кто об этом знал?»

Все, что можно сказать сегодня, полвека спустя, это то, что формально «Триумф воли» является ослепительной удачей. Единственным противоядием его (опасного) завораживающего влияния могло бы быть сравнение с картиной Алэна Рене «Ночь и туман». Лени Рифеншталь подтвердила свой огромный талант монтажа в великолепном репортаже с Олимпийских Игр 1936 г. «Олимпия».

TRIUMPH DES WILLEMS

Замысел, реж., монт.:
Лени Рифеншталь. **Оп.:**
Сепп Альгайер. **Прод.:**
Н.С.А.П. 120 мин. **Исп.:**
руководители и деятели
нацистской партии, жители
Нюрнберга.

Признанный, но запрещенный

«Триумф воли» получил приз на венецианском фестивале в 1936 г. и с успехом демонстрировался в рамках Всемирной Выставки в Париже в 1937. Отрывки из фильма присутствуют в сделанных позднее монтажных лентах, например «Почему мы сражаемся», «Майн Кампф» и т. д. Но публичный показ полной версии остается и сегодня под запретом.

1936. Невеста Франкенштейна

Джеймс Уэйл

Очеловечивание фантастического

Импортированный из Англии миф о Франкенштейне был принят американским кино. «Современный Прометей» становится жертвой научных экспериментов.

Сюжет

В Англии в прошлом веке на дружеский вечер собираются три писателя: Байрон, Шелли и его жена Мэри. Они вспоминают о трагической судьбе существа, искусственно созданного доктором Франкенштейном: он не погиб, как считалось ранее, во время пожара, устроенного разгневанными жителями деревни; он выжил и нашел себе приют в лесу у одного отшельника, который пытается привить ему элементарные человеческие качества. Тем временем его палачи продолжают действовать: демонический персонаж, доктор Преториус, убеждает своего коллегу Франкенштейна сделать для чудовища невесту. Проект будет осуществлен в одну грозовую ночь под скрежет аппаратов. Но монстр-самка начинает совершать совершенно непредсказуемые поступки. Взрыв в лаборатории покончит с ужасными опытами.

О фильме и его создателях

В кино редко случается, чтобы продолжение, задуманное для развития достигнутого успеха, превосходило изначальное произведение. Это как раз случай второго «Франкенштейна», снятого той же самой группой четыре года спустя после впечатляющего появления первого. В этом фильме мы встречаемся с тем же режиссером Джеймсом Уэйлом (который за это время снял «Человека-невидимку») и с тем же актером Борисом Карлофф (1887—1969), который всю жизнь будет нести на себе отпечаток этой роли. Успех этой серии объясняется пуританским климатом Америки 30-х гг.

Но актеры не просто использовали накатанную тему ужаса; они глубоко очеловечили чудовищного персонажа. Творение Зла становится объектом издевательств неуравновешенного «естествоиспытателя»; зритель уже не боится этого нового Страшилища, он начинает его жалеть. Это садист Преториус оказывается виновным во всем: разработав производство гомукулов, он пытается создать для чудовища подругу, рассчитывая на

THE BRIDE OF FRANKENSTEIN

Сцен.: Уильям Херлбат по персонажам, созданным Мэри У. Шелли. **Реж.:** Джеймс Уэйл. **Оп.:** Джон Месколл. **Спец. эффекты:** Джек Пирс, Джон П. Фултон. **Произв.:** Юниверсал. 75 мин. **Исп.:** Борис Карлофф (чудовище), Колин Клив (Франкенштейн), Валери Хобсон (Элизабет), Эльза Ланчестер (Мэри Шелли/невеста), Эрнест Тесигер (д-р Преториус), О. П. Хэгги (отшельник).

зарождение целой династии. В этом есть что-то нацистское, и понятен мятеж подопытных животных против извращенности этого колдуна-подмастерья. Решающее доказательство пронизательности чудовища: оно уничтожает Плохого (Преториуса), но спасает Хорошего (Франкенштейна)!

Джек Пирс

Именно примеру Джеку Пирсу мы обязаны созданием знаменитой маски (высокий лоб, большие веки, шрам — след операции), уродливой и вместе с тем патетической.

1936. Человек ниоткуда

Пьер Шеналь

Скромное обаяние серийного фильма

Во французском кино 30-х гг. было очень много хороших ремесленников, чья история слишком быстро забыла. Пьер Шеналь в некотором смысле символизирует это поколение безвестных талантов.

Сюжет

Итальянская провинция в начале века. Небогатый молодой человек, Матиас Паскаль влачит томительное семейное существование между своей женой и тещей. В результате недоразумения все начинают считать его мертвым. Обрадованный привалившим счастьем, он тайком уезжает в Рим, случайно становится богатым и начинает новую жизнь под другим именем. Матиас влюбляется в девушку по имени Луиза, обвенчанную с мошенником. Боясь разоблачения, Матиас возвращается в свою деревню и узнает, что его жена вышла замуж и родила ребенка. Все образуется с помощью сочувствующего чиновника мэрии; получив официально зарегистрированные документы на свое новое имя, Матиас сможет вернуться к Луизе и жениться на ней.

О фильме и его создателях

За кумирами французского кинопроизводства (Ренуар, Паньоль) мы находим несколько режиссеров второго плана, не связанных ни с каким определенным течением, жанром или школой, но охотно работающих в любой манере и опирающихся в своей работе на крепких помощников, которые обеспечивают им широкую аудиторию. Это де Полинья, Гревиль, Турнер... Пусть

***L'HOMME
DE NULLE PART***

Сцен.: Арман Салакру, Пьер Шеналь, Кристиан Станжель по роману Луиджи Пиранделло «Покойный Матиас Паскаль».

Дополн. диалоги: Роже

Витрак. **Реж.:** Пьер Шеналь. **Оп.:** Жозеф Луи Мюндвиллер, Андре Бак, Ф.Изарелли. **Муз.:** Жак

Ибер. **Произв.:** Женераль Продюксьон. 95 мин.

Исп.: Пьер Бланшар (*Матиас Паскаль*)/Адриен Меис, Иза Миранда (*Луиза*), Робер Ле Виган (*Папиано*), Катрин Фонтене (*вдова Пескаторе*), Синоэль (*Палеари*), Жинетт Леклер (*Ромильда*), Марго Лион (*Ла Капорале*), Альковер (*Маланья*), Пало, Рене Жанэн, Максимильенн.

ни один из их фильмов не стал знаменательной вехой, зато они все свидетельствуют о живучести популярного искусства и индустрии. Очень показательным примером этой тенденции является творчество Пьера Шеняля (р. 1903). Начиная с «Мученика ожирения» (1933) до «Последнего поворота» (1939) он уверенно заявляет о себе как о блестящем создателе атмосферы, умело экранизирует на французский манер таких различных авторов, как Достоевский, Пиранделло или Джеймс Кейн, окружает себя известными коллегами и тщательно отбирает актеров. В его предвоенных картинах (последующее творчество будет очень неравным) передается аромат эпохи, который способен заинтересовать как социолога, так и любителя кино.

Адаптация знаменитого романа Пиранделло, который уже был экранизирован Марселем Л'Эрбье во времена немого кино, «Человек ниоткуда» вбирает в себя черты реалистической комедии, сатиры, мелодрамы и поэтического фарса. Мелкая буржуазия Тосканы показана с яркостью, которая предвосхищает творчество Дино Ризи.

Вторые роли

Если игра основных актеров немного устарела, то второстепенные персонажи просто превосходны: Ле Виган в роли очаровательного мошенника, Синоэль в роли медика, Катрин Фонтене в роли утомительной вдовы... Фильм без претензий, но с каким-то вневременным обаянием.

Итальянский вариант фильма был сделан под руководством Корrado д'Эррико.

1936. Роман обманщика

Саша Гитри

К кинематографу бульваров

Разговорное кино или снятый на пленку театр? Саша Гитри заявляет — еще более категорично, чем Паньоль — что главное, это сначала создать персонажей, ситуацию, ритм.

Сюжет

На террасе кафе мужчина небрежно записывает свои мемуары. Он рассказывает, как в возрасте двенадцати лет избежал коллективного отравления в своей семье, поскольку его уличили в воровстве и наказали, лишив порции грибов... Впоследствии он перепробовал различные профессии: ресторанный зазывала, грум на Лазурном Берегу, крупье... Но больше всего он хотел быть богатым. Для этого существовал лишь один способ, простой и верный: стать профессиональным мошенником. В этом он великолепно преуспевал до того дня, когда, в приступе честности, потерял все, что выиграл.

О фильме и его создателях

Фильмы Гитри долгое время недооценивались критикой, которая не хотела видеть в них ничего, кроме халтурной кальки с его театральных пьес. Действительно, Гитри снимал очень быстро, слишком быстро, чтобы затруднять себя надуманными техническими изысками; главной движущей силой в тридцати пяти сценариях, которые он с 1930 по 1957 г. написал, сыграл и почти все снял, является диалог. Но это живой, забавный, искрящийся диалог; ритм напряженный, без пустот; актеры, руководимые с непринужденностью и пониманием, превосходны. А под настроение Гитри случалось доказывать, что он способен «делать настоящее кино». В «Романе обманщика» он позволяет себе снимать фильм на три четверти немой, комментируемый авторским голосом (разумеется, его собственным); переходы делаются в два счета; иногда камера «заигрывается», как, например, в сцене смены караула в Монте-Карло. В руках этого развлекающегося мэтра фильм становится игрой в четыре угла, построенной как балет.

Конечно, у Гитри есть и явные неудачи, в частности, его исторические ленты оказываются зачастую слишком громоздкими. Но почти все «задушевные» коме-

LE ROMAN D'UN TRICHEUR

Сцен. и коммент.: Саша Гитри по своему роману «Мемуары обманщика».

Оп.: Марсель Люсьен.

Муз.: Адольф Баршар.

Произв.: Синеас. 80 мин.

Исп.: Саша Гитри (обманщик), Серж Грав (обманщик в детском возрасте), Маргерит Марено (графиня), Розин Дереван (воровка), Жаклин Делюбак (Анриэт), Полин Картон (кузина).

дии — вне критики: «Девять холостяков» (1939), «Сокровище Контенака» (1950), «Яд», «Жизнь честного человека». Невозможно не вспомнить и снятый в 1915 г. репортаж «Наши», в котором Гитри собрал несколько известных личностей того времени.

1936. Новые времена

Чарлз Чаплин

Чарли против общества потребления

Чаплин, говорил Жан Кокто, это «смех на языке эсперанто». «Новые времена» — идеально отрегулированный ход часового механизма, в котором важно каждое колесико. Фильм оказывается необычайно современным нашей эпохе.

Сюжет

Чарли работает на заводе, где экспериментируют с поточным методом производства для получения максимальной прибыли. Его выбирают как подопытного испытателя «машины питания», аппарата, задуманного для экономии времени, которое тратится на обеденный перерыв. Но механизм заедает, и бедняга терпит издержки операции. Его увозят в больницу. Выйдя из больницы, он оказывается безработным и вынужден жить чем придется. Он пытается выгадать из нищеты случайно встреченную девушку и решается вновь устроиться на работу. Но неудача преследует его: он попадает в тюрьму. Выйдя из тюрьмы, становится официантом в кабаре, где поет его подруга. Он импровизирует набор эстрадных номеров, которые пользуются огромным успехом. Но ему вновь приходится бежать от общества порядочных граждан; в одно прекрасное утро Чарли опять оказывается на улице...

MODERN TIMES

Сцен., реж., муз.: Чарлз Чаплин. **Оп.:** Ролли Тотеро. **Прозв.:** Юнайтед Артистс (Чарлз Чаплин). 85 мин. **Исп.:** Чарлз Чаплин (Чарли), Полетт Годдар (девочка), Генри Бергман (владелец кабаре), Честер Конклин (механик), Аллан Гарсия, Ханк Манн.

О фильме и его создателях

Эта пикантная сатира на индустриальную механизацию, и в более широком смысле, на экономические и социальные изменения, происходящие в Америке, с постоянным упоминанием о безработице, была, возможно, наваяна Чаплину картиной «Свободу нам!» Рене Клера, который сам был обязан очень многим автору ленты «Новая работа Чарли». Но все это домыслы критиков: важно, что в этом фильме Чаплин реализует в полной мере свою комедийную гениальность, а неко-

торые пассажи — например бег на роликовых коньках по универмагу — достигают истинного совершенства. Мелодраматической направленности, которая немного портила «Огни города» (1931), здесь удалось избежать.

Помимо всего Чаплин проявил недюжинную оригинальность, сняв через восемь лет после рождения звукового кино, этот почти немой фильм; единственная озвученная часть (импровизация песни на мотив «Я ишу Титин» в сцене в кабаре) составлена из слогов, лишенных всякого смысла: кукиш в адрес диалогов, заполнивших к этому времени все экраны! Что касается текста, то здесь Чаплин возьмет свое в финальной проповеди «Диктатора» (1940). И в жанре комедии нравов он еще скажет свое последнее слово: «Месье Верду» (1947) и «Графиня из Гонконга» (1967) входят также в разряд его лучших фильмов.

1937. Белоснежка и семь гномов

Уолт Дисней продакшн

Очарованное перо

Мультфильм — область седьмого искусства, отведенная для поэтов экрана. Гениальность Диснея в том, что он трансформировал этот муравьиный труд в гигантскую индустрию и великое искусство.

Сюжет

Жила-была молодая принцесса по имени Белоснежка, у которой была злая мачеха-королева, завидовавшая юной красоте. И вот мачеха решает подговорить егеря убить девушку. Но палач, сжалившись над принцессой, просто оставляет ее в лесу. Она находит полянку с избушкой, в которой живут семь славных карликов. Девушка засыпает в этом лесном раю. Но королева не прекращает своих козней. Узнав от своего волшебного зеркала о местонахождении принцессы, она является туда под видом старухи и, усыпив бдительность девушки, предлагает ей отравленное яблоко, которое сведет несчастное дитя в могилу к великому горю бессильных гномов. С поцелуем прекрасного принца она воскреснет, а злая мегера будет наказана по справедливости.

О фильме и его создателях

Уолт Дисней (1901—1966) родился во Флориде, его родители были канадцами. Он работал в сотрудничестве с карикатуристом Эбом Айуэрксом и на заре зву-

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

SNOW WHITE AND THE SEVENDWARFS

Сцен.: Дороти Энн Бланк, Ричард Кридон, Эрл Хард, Тед Сирс и др. по сказке братьев Гримм. **Реж.:** У. Коттрел, У. Джексон, Л. Мэри, П. Пирс, Б. Шарпстин и др. Техниколор. **Произв.:** Уолт Дисней. 83 мин. **Озвуч.:** Адриана Казелотти (*Белоснежка*), Гарри Стоквил (*прекрасный принц*), Люсиль Лаверн (*королева*).

кового кино добился поразительного успеха благодаря созданному им маленькому персонажу Мортимеру. После мелких доработок новый герой превратится в Мики Мауса: резвого мышонка с очень стилизованным образом, который составит конкуренцию более элитарным кошкам Феликсу и Крэйзи Кэт. С использованием цвета и музыки Мики становится звездой первой величины, отчего предприятие Диснея начинает бурно развиваться. Из под этого золотого пера выйдут другие персонажи, задуманные по той же сдержанно антропоморфической схеме.

Отсюда — блестящий проект заполнить этими персонажами первый полнометражный цветной мультфильм. Окончательный бюджет превысил полтора миллиона долларов, всемирный успех картины принес стократную прибыль. Удивительно то, что этот промышленный монстр породил произведение, полное фантазии и грациозности. Но чудо больше не повторится, и последующие фильмы «завода» Диснея после нескольких милых удач («Пиноккио», «Фантазия») постепенно начнут растворяться в манерности и безвкусице.

1937. Великая иллюзия

Жан Ренуар

Памятник свободе

В отличие или в дополнение к «Правилам игры» это — произведение такой всеобъемлющей простоты и правдивости, что каждый может найти в нем себя.

Сюжет

1916 год. Германский фронт. Два французских офицера, штабной капитан де Буальдьё и лейтенант авиации Марешаль попадают в лагерь военнопленных. Их товарищами по несчастью оказываются учитель, инженер из конторы, актер и еврей Розенталь. Классовые различия забыты, и жизнь организуется довольно приятным образом благодаря снисходительности тюремщиков. Однако все мечтают только о свободе. Розенталья и двух офицеров переводят в замок, комендантом которого является потомственный аристократ фон Рауффенштайн: последний относится к французскому дворянину с особым уважением, поддерживая тем не менее строжайшую дисциплину. И все же Марешалю и Розенталю удается совершить побег при активном

соучастии де Буальде, которого фон Рауффенштайн будет вынужден застрелить. Обессиленные беглецы найдут на несколько дней приют в доме немецкой крестьянки, а затем смогут перейти швейцарскую границу.

О фильме и его создателях

Выходец из семьи художников Жан Ренуар (1894—1959) пришел в кино в 1924 г. и быстро заявил о себе как о мастере, который с одинаковой легкостью ставит экранизации литературных произведений, авангардистские экспериментальные картины, сатирические буффонады и социальные мелодрамы. Глубокая философская осмысленность, гениальная способность к импровизации, невероятно веселая, граничащая с насмешливой, манера повествования исходят из разнообразных, от самых популярных до самых изысканных, сюжетов и жанров.

В «Великой иллюзии» Ренуар и его сценарист Шарль Спаак вспоминают, что их поколение — «выпуск четырнадцатого года» — было глубоко отмечено войной, пленом, стиранием различий между кастами и менталитетами. Они стремились выразить свою «глубокую веру в равенство и братство» вне зависимости от классового расслоения и братоубийственной борьбы и показать, что «даже в военное время солдаты остаются прежде всего людьми». Границы — абсурдная абстракция, национализм — иллюзия; надежда на прочный мир не имеет с ними ничего общего. Что касается любви, то это лишь короткая передышка в вихре событий. Таково «правило (социальной и личной) игры».

LA GRANDE ILLUSION

Сцен., диалоги: Жан Ренуар и Шарль Спаак. **Реж.:** Жан Ренуар. **Оп.:** Кристиан Матрас. **Муз.:** Жозеф Косма. **Прозв.:** Р.А.С. 113 мин. **Исп.:** Эрих фон Штрохейм (*фон Рауффенштайн*), Жан Габен (*Маршалль*), Пьер Френе (*де Буальде*), Далио (*Розенталь*), Карэт (*актер*), Жан Дасте (*учитель*), Дита Парло (*Эльза*).

Богатство идей

Идеологическая значительность картины исходит из ее двусмысленности: ни «прогрессивные» левые, ни «консервативные» правые не смогли, как ни старались, объявить фильм иллюстрацией своих идеологий. Несомненно одно: как говорил Рузвельт, «все демократы всего мира должны посмотреть этот фильм».

1937. Папаша Моко (Пепе ле Моко)

Жюльен Дювивье

Мифология под стеклянным колпаком

Накануне войны упаднический психоз охватывает кинопроизводство (и общество в целом) во Франции. Жан Габен стал самым популярным актером, выражающим настроения этого потерянного поколения.

Сюжет

Касба, район старой крепости в алжирской столице 30-х гг.: запутанная сеть улочек, подпольных притонов и подозрительных сделок... Пепе ле Моко, выходец из метрополии и известный преступник, хозяйничает в городе вместе со своей бандой и открыто насмехается над бессильной полицией. Но схватить его можно лишь в том случае, если он выйдет из своего района, недоступного силам правопорядка. Этого добивается коварный инспектор Слиман. Воспользовавшись идиллической связью Пепе с туристкой Габи и ревностью его официальной любовницы Инес, инспектор выманивает преступника из его логова. Пепе, надеявшийся уплыть на корабле во Францию, покончит жизнь самоубийством перед закрытыми воротами порта.

О фильме и его создателях

К работе над «Пепе ле Моко» Жюльен Дювивье (1896—1967) пришел уже утвердившимся режиссером. Он дебютировал в 1919 г. и за это время успел сделать несколько хороших коммерчески удачных фильмов: «Рыжик», «Знамя», «Дружная компания». После войны он поставит еще несколько значительных картин: «Паника», «Именины Генриетты», «Вот оно, время убийц». Обладая способностью создавать атмосферу подозрительности, выводить яркий мелодраматический фон описываемых событий, умело руководить работой сильных актеров, этот «профессионал», как его называл Жан Ренуар, смог максимально использовать доволно мрачную интригу, отдаленно напоминающую «Лицо со шрамом». Касба, построенная в павильоне, становится закрытым пространством, охваченным всеобъемлющей грустью; герои представлены яркими типажам (главарь банды, жулики, роковая женщина...); диалоги очень убедительны; некоторые сцены, например убийство предателя около механического пианино, или дорога Пепе к морю, могут по праву войти в мировую киноантологию...

PEPE LE MOKO

Сцен., диалоги: Анри Жансон по детективному роману Ашельбе. **Реж.:** Жюльен Дювивье. **Оп.:** Жюль Крюгер, Марк Фоссар. **Худ.-пост.:** Жак Краус. **Муз.:** Венсен Скотто, Мохамед Игербушен. **Произв.:** Пари-Фильм (Робер и Рэймон Хаким). 93 мин. **Исп.:** Жан Габен (Пепе), Мирей Базн (Габи), Лин Норо (Инес), Люка Гриду (инспектор Слиман), Шарпен (Режис), Далио (Л'Арби), Фрезль (Таниа), Сэтьюрен Фабр, Габриэль Габрио, Жильбер Жиль.

Жан Габен (1904—1976) окрасил яркой индивидуальной манерой игры это бегство преступника от самого себя. Мы еще увидим этот архетип уличного Эдипа в схожих ролях в таких картинах как «Вид любви» и «Человек-зверь», «Набережная туманов» и «День начинается» и даже, спустя десять лет, в ленте «По ту сторону решетки». Со временем этот «печальный герой» обуржуазится и закончит карьеру в образе влиятельных и разбогатевших персонажей («Великие семьи», «Президент» и т. д.)

1937. Make Way for Tomorrow

Лео Мак Кери

Одиночество жалости

Виртуоз американской комедии, способный направить в нужное русло энергию Лаурелла и Харди или братьев Маркс, Мак Кери превзошел самого себя в этой душераздирающей мелодраме.

Сюжет

Пожилые супруги, женатые более пятидесяти лет, собирают своих детей с их женами и мужьями, чтобы объявить им плохую новость: из-за долгов они вынуждены продать фамильный дом. Дети уклоняются от помощи родителям, находя оправдание в своих финансовых и профессиональных заботах; они с большой неохотой соглашаются по очереди давать им приют, обрекая их жить в тесноте, а затем врозь. Мать будет помещена в дом престарелых в Нью-Йорке, отец переедет к одной из дочерей в Калифорнию. Ожидая отправления поезда, они проведут последний счастливый вечер на том самом месте, где когда-то проходил их медовый месяц.

О фильме и его создателях

В творчестве Мак Кери (1898—1969) присутствует что-то светлое; причины этого можно искать и в его откровенной склонности к выражению добрых чувств, и в особенной душевности его персонажей, и в прозрачности интриги, и в присущей ему постановочной манере. Эта «почти провокационная ясность», о которой говорит критик Жак Лурсель, была несколько потеряна в работах Мак Кери с известными актерами: Лаурэлом и Харди в их первых фильмах, братьями

MAKE WAY FOR TOMORROW

Сцен.: Вина Делмар по роману Джозефины Лоуренс «The Years Are So Long». **Реж.:** Лео Мак Кери. **Оп.:** Уильям С. Меллор. **Муз.:** Джордж Антейл. **Произв.:** Парамаунт (Адольф Цукор). 90 мин. **Исп.:** Виктор Мур (*Баркли Купер*), Боула Бонди (*Люси Купер*), Томас Митчел (*Джордж*), Фэй Бейнтер (*Анита*), Барбара Рид (*Рода*), Портер Холл, Морис Москович.

Маркс, У.К.Филдсом; с другой стороны, в бурном успехе назидательных, но впрочем не лишенных обаяния комедий с Бингом Кросби «Дорога, усыпанная звездами» и «Колокола Святой Марии». Но Мак Кери, это еще и очищенная мелодрама в двух версиях «Она и он» (1938 и 1957); квинтэссенция американской комедии в картине «Ужасная правда» (1937); и конечно же, это трудноклассифицируемое произведение, наполненное человечностью и искренними эмоциями, «Make Way for Tomorrow».

Однако картина оказалась серьезным коммерческим провалом. Надо думать, проблемы пожилых людей, эгоизм молодых поколений, трудное переживание старости — не те темы, которые могут привлечь толпы зрителей. Здесь несомненно слишком много горечи и слишком много конкретного будничного реализма. Чувствительность режиссера проявляется с невероятной силой, хотя повествование строится на аллюзиях и полутонах. Такие разные кинематографисты, как Эрнст Любич, Джон Форд, Жан Ренуар или Самюэль Фуллер оценивают этот фильм очень высоко.

1938. Александр Невский

Сергей Эйзенштейн

Эпопея для хора и оркестра

Делая вид, что подчиняется указаниям официальной пропаганды, Эйзенштейн умудряется создать настоящий шедевр поэзии и ритма, который предвосхищает поражение немцев под Сталинградом.

Сюжет

Русь в XII в. Сын великого князя Ярослава Александр одерживает победу над шведской армией в битве на Неве (за что получает прозвище «Невский») и возвращается к своим друзьям рыбакам. Но он вынужден снова взяться за оружие перед угрозой нового врага: тевтонские полчища захватывают страну. Они уже опустошили и разорили Псков. Для того, чтобы дать им отпор, нужно поднять народ, восполнить недостаток стратегических средств военной хитростью, заманить горделивых тевтонских рыцарей в западню. За это возьмется Александр. Тяжелая вражеская кавалерия уйдет под лед Чудского озера, а русская пехота появится в нужный момент и выиграет битву.

О фильме и его создателях

Начиная с «Броненосца Потемкина», Сергей Эйзенштейн, расцениваемый как режиссер первого плана, имел тем не менее много неприятностей. Успех самого отточенного фильма «Октябрь» объяснялся лишь авторитетом его автора, «Генеральная линия» была переделана и по указанию Сталина, и самим Эйзенштейном, вынужденным согласиться на самокритику. Ни один из его голливудских проектов не был завершен. Заказ картины «Александр Невский», которая, вписываясь в рамки официальных жизнеописаний, перевозила культ вождя, даст режиссеру возможность блестяще отыгаться. Его любимый оператор, Эдуард Тиссэ, создаст превосходное изображение; для музыкального оформления он привлечет известного композитора Сергея Прокофьева, который сочинит суровую симфоническую сюиту; что касается роли Александра, он доверит ее большому (и ростом и талантом) актеру Николаю Черкасову.

Результатом стала поразительная эпопея с кульминацией в знаменитой и очень длинной сцене (37 минут, около одной трети полного метража) ледового побоища, снятой, кстати, в середине лета на искусственном льду! Столкновение армий подается как роскошный балет на сцене огромного театра. Дикую пантомиму «Потемкина» сменяет совершенная хореография, героическая черно-белая кантата, которую можно предпочесть барочной литургии последнего фильма Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944—1946).

АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ

Сцен.: Сергей Эйзенштейн, Петр Павленко.
Реж.: Сергей Эйзенштейн. **Оп.:** Эдуард Тиссэ.
Муз.: Сергей Прокофьев.
Произв.: Мосфильм. 3.044 м (первонач. верс.)
Исп.: Николай Черкасов (князь Александр), Николай Охлопков (Буслай), Александр Абrikосов (Гаврило Олексич), Владимир Ершов, Дмитрий Орлов.

1938. Детство Горького

Марк Донской

Простодушная демократическая образность

Вот «фильм познания» высокого эстетического и духовного уровня, который, выходя за границы сталинского СССР, погружает нас в самую старую России.

Сюжет

Рабочий квартал в Нижнем Новгороде в 80-е гг. прошлого века. Мальчик Алексей Пешков, только что потерявший отца, переезжает вместе со своей матерью к дедушке и бабушке, которые держат красивую мастерскую. Времена тяжелые, ругань привычна. Дед охот-

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

ДЕТСТВО ГОРЬКОГО

Сцен.: Илья Груздев, Марк Донской по роману Максима Горького «Детство». **Реж.:** Марк Донской. **Оп.:** Петр Ермолов, И. Малов. **Муз.:** Лев Шварц. **Произв.:** Союздетфильм. 105 мин. **Исп.:** Алексей Ляровский (*Алеша Пешков*), Варвара Массалитинова (*бабушка*), Михаил Трояновский (*дед*), Дмитрий Сагал (*Ваня «Цыганок»*), Елена Алексеева (*мать*), В.Новиков, А.Жуков (*дяди*), Игорь Смирнов (*калека*).

но прибегает к кнуту для поддержания порядка в семье, дяди — тупые скоты. Одного старого рабочего выгоняют, другой, страдающий от постоянных придилок, умирает от истощения. Лишь бабушка со своей доброй улыбкой немного скрашивает эту мучительную обстановку. В результате пожара семья разоряется. Предоставленный самому себе, маленький Алеша продолжает свое образование на улице. Он подружится с группой симпатичных сорванцов. Революционно настроенный сосед научит его читать и понимать мир. Однажды утром Алеша отправится в путь навстречу своей судьбе.

О фильме и его создателях

Точная экранизация детских воспоминаний Алексея Пешкова (он же Максим Горький), этот фильм является первой частью трилогии, которая будет продолжена в следующих картинах: «В людях» (1939) и «Мои университеты» (1940). В них мы видим Алексея подростком, живущим среди рабочего люда, затем бедным молодым студентом, понимающим необходимость переделывать мир. Произведение, снятое на студии, специализирующейся на фильмах для детей, имеет очевидную воспитательскую направленность: отсюда стремление упростить романтический характер героя и предельно стилизовать характеры других персонажей, что не только не противоречит оригиналу, а напротив, раскрывает его лучше. Книга была написана как полотно в духе Золя, фильм приближается скорее к эмоциональности Диккенса. Это старый мир с его дикостью и вопиющей несправедливостью, увиденный глазами ребенка.

Режиссер Марк Донской (1901—1981) всегда испытывал восхищение перед творчеством Горького. Позднее он к нему вернется с ремейком «Мать» (1954) и картиной «Фома Гордеев» (1959). Его остальные фильмы, в частности «Дорогой ценой» (1958), отличаются такой же грубой простотой, в которую облакаются материалистические тезисы с парадоксальной закусочной духовности.

Социалистический романтизм

Прекрасные пейзажи Волги, символа раздолья в тесном, гнетущем мире, душевная лирика, музыкальное оформление делают из «Детства Горького» пример «революционного романтизма», испорченного все же в последней части фильма навязчивой поучительностью текста.

1938. Жена булочника

Марсель Паньоль

Комедия-буфф под небом Прованса

«Мужественное веселье» Мольера находит свое отражение в великолепно реализованном замысле Паньоля: «заставить смеяться людей, у которых так много поводов плакать».

Сюжет

В маленький городок Верхнего Прованса переезжает булочник. Первой же выпечкой он покоряет местных жителей. Этот славный человек покидает пекарню только ради своей молодой жены, красавицы Орели. Но однажды утром паршивка сбегает с местным пастухом. Вся деревня — в курсе событий. Ирония быстро уступает место сочувствию; на несчастного больно смотреть. Происходит всеобщая мобилизация для поисков беглянки, отсутствие которой ставит под угрозу снабжение жителей свежим хлебом. Благодаря вмешательству кюре порядок будет восстановлен. Возвращение блудной жены вызовет невероятно трогательную сцену.

О фильме и его создателях

Марсель Паньоль (1895—1974) не только экранизировал свои пьесы, он написал несколько оригинальных сценариев, овладел основами режиссуры, основал независимую студию по производству, монтажу и печатанию копий, создав таким образом единственную во Франции региональную фирму подобного рода: такие фильмы как «Жофрау», «Анжела», «Возрождение», «Шпунц» станут ее основными вехами. Во всех этих картинах чувствуется его почерк, даже если исходная идея принадлежала кому-то другому, в данном случае его земляку Жану Жионо. Именно у него Паньоль заимствует содержание «Жены булочника», но при этом его значительно развивая и полностью «паньолизируя». И действительно, здесь собран весь мирок паньолевских персонажей: лавочники с высокопарным слогом, закоренелые выпивохи, сварливые старые девы, школьный учитель, постоянно конфликтующий со служителем культа... Этот «античный хор» сопровождает со своей колоритной живостью драму бедного булочника, бесподобного рогоносца, раздираемого эгоизмом и щедкостью, неуклюжестью и самоотверженностью.

LA FEMME DU BOULANGER

Сцен., диалоги: Марсель Паньоль по эпизоду романа Жана Жионо «Новичок Жан». **Прод., реж.:** Марсель Паньоль. **Оп.:** Жорж Бенуа. **Муз.:** Венсен Скотто. 125 мин. **Исп.:** Рэмю (Эмбаль Кастанье, булочник), Жинетт Леклер (его жена, Орели), Шарпен (маркиз), Шарль Мулен (пастух), Робер Ваттье (кюре), Робер Бассак (учитель), Дельмон, Блават, Поль Дюллак, Мопи, Максимильтен.

Этому персонажу, «замешанному» на человечности, Рэмю придает уникальную глубину: снятая практически одним планом сцена, в которой он впадает в полное отчаяние перед изумленными друзьями, бесподобна по своей соотнесенности комичного и трагичного. Это провинциальное фаблио, длящееся более двух часов, быть может, не обладает буколической полнотой «Анжели»; однако в нем мастерство Паньоля, рассказчика и режиссера, достигает своего апогея.

1938. В старом Чикаго

Генри Кинг

Жаркая пора старой Америки

Образование Нового Мира не ограничивается завоеванием Запада. Оно включает в себя и сумбурное зарождение больших городов, описанное в этом фильме поразительно ярко и точно.

Сюжет

Америка в 1854 г. Семья О'Лири едет в сторону бурно развивающегося Чикаго. Отец умирает в пути, мать остается одна с тремя сыновьями. В Чикаго старший брат Боб выбирает однообразное существование мелкого коммерсанта; Джек изучает право, становится знаменитым адвокатом и мечтает очистить город от грязных районов и процветающей коррупции; что касается Дайона, то он пускается в финансовые спекуляции и становится хозяином кабаре, в котором поет романсы его подруга Белл Фоусетт. Приближаются выборы, выявляющие противоборство гражданских позиций двух младших братьев; происходит страшный пожар, который уничтожает весь старый город. Джек умирает героем. Проникнутый благородными идеями погибшего брата, Дайон с помощью Белл решает отстроить новый город, очищенный от миазмов.

IN OLD CHICAGO

Сцен.: Ламар Тротти, Соня Ливайн по роману Найвена Вуша. **Реж.:** Генри Кинг. **Оп.:** Пивирел Марли. **Спец. эффекты:** Фрэд Серсен, Ральф Наммирас, Л. Дж. Уайт. **Муз.:** Луис Силверс. **Прозв.:** XX век Фокс (Даррил Ф. Занук). 115 мин. **Исп.:** Тайрон Пауэр (*Дайон О'Лири*), Эйлис Фэй (*Белл Фоусетт*), Дон Эймиш (*Джек О'Лири*), Брайан Донливи (*Гил Уоррен*), Энди Дивайн (*Пикл Биксби*), Том Браун (*Боб О'Лири*), Филлис Брукс (*Анн Колби*).

О фильме и его создателях

Этот фильм обязан своей славой именно зрелищным сценам «трущобного» пожара, который действительно уничтожил часть Чикаго 30 октября 1871 г. Уже тогда катастрофы были модной кинематографической темой. Успех суперкартины компании М.Г.М. «Сан-Франциско», рассказывающей о знаменитом землетрясении 1906 г., склонил «Фокс» на двойные финансовые зат-

раты: после «Старого Чикаго», бюджет которого поднялся до полутора миллионов долларов, эта студия запустила в производство ленту «Муссон», в то время как Джон Форд снимал для «Юнайтед Артистс» «Ураган».

Но интерес фильма не может ограничиваться этим ключевым финалом, реализация которого является исключительной заслугой второго режиссера Брюса Хамберстоуна. Он кроется скорее в описании маленькой общины первооткрывателей с ее архаичными нравами, будничным колоритом и строительным энтузиазмом. В этих нарисованных с теплотой картинках ярко выражается талант Генри Кинга (1888—1982), воодушевленного певца американской глубинки, которому мы помимо всего обязаны еще и великолепными вестернами («Джесси Джеймс»), мелодрамами («Love is a Many-Splendored Thing», 1955) и фильмами о войне («Twelve O'Clock High», 1949)

Слава

Генри Кинг принадлежит к той породе аристократов экрана, которой американское кино 30-х гг. обязано своим традиционным великолепием и всемирной славой.

1938. Незавель

Уильям Уайлер

Фото-роман в шикарном издании

Для американцев прекрасная эпоха Нового Орлеана была неистощимым источником вдохновения.

Сюжет

Новый Орлеан в 1850 г. Богатая и взбалмошная наследница Джули Марстон помыкает двумя верными кавалерами Пресом Диллардом и Баком Кантреллом. Однако в один прекрасный день доведенный до крайности Прес выходит из повиновения; чтобы его унижить она заявляется на пышный бал в красном платье вместо обязательного по этикету белого. В результате этого скандала она вынуждена уехать в деревню вместе со своей теткой. По возвращении она узнает, что Прес женился. Из бешеной ревности она подбивает Бака

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

EZEBEL

Сцен.: Клемент Рипли, Эйбем Финкель, Джон Хьюстон по пьесе Оуэна Дэйвиса. **Реж.:** Уильям Уайлер. **Оп.:** Эрнест Халпер. **Муз.:** Макс Стайнер. **Произв.:** Уорнер Бразерс (Хол Б. Уоллис). 110 мин. **Исп.:** Бетт Дэйвис (*Джули Марстон*), Генри Фонда (*Прес Диллард*), Джордж Брент (*Бак Кантрелл*), Дональд Крисп (*доктор Ливингстоун*), Фэй Бэйнктер (*тетя Белл*), Маргарет Линдсей, Ричард Кромуэл.

спровоцировать Преса. На последовавшей за этим дуэли Бак будет убит. Тем временем начинается эпидемия желтой лихорадки, истребляющая население города. Прес оказывается в числе зараженных. Джули сразу же забывает о пустых детских обидах и капризах и превращается под конец фильма в мужественную санитарку.

О фильме и его создателях

Уильям Уайлер (1902—1981), родившийся в Милуэ в швейцарской семье, сделал блестящую карьеру в Голливуде. Этот режиссер, долгое время превозносимый и французской критикой, и американскими продюсерами, для которых он был настоящей золотой жилой (именно ему будет поручен ремейк «Бен-Гур»), создает себе репутацию хорошего рассказчика, способного выгодно представить литературный или театральный материал, но в то же время умеющего в сдержанной манере трактовать «человеческие проблемы»: его фильмы удачно проходят испытание временем. В актрисе Бетт Дэвис Уайлер найдет свою любимую героиню. Вне всякого сомнения, «Иезавель» — лучший фильм этого дуэта: здесь романтизм разбивает условности мелодрамы, богатая легкомысленная наследница приводит в возмущение высшее общество, а затем становится жертвой долга. Исторический контекст Нового Орлеана с его обширными плантациями, виллами с колоннадами и старомодной пышностью светских приемов служит фоном для неудавшейся «love story» с дуэлью и возвышенным жертвоприношением под занавес. Режиссерская подача — одновременно свободна и точна, внимательна к малейшему изменению способа выражения актрисы и в то же время к общему видению смутной эпохи. Вне зависимости от всемирного успеха «Унесенных ветром» фильм Уайлера может оцениваться более высоко благодаря точности его психологических нюансов, совершенству актерской работы, умелой дозировке реализма и эпоса.

1939. Унесенные ветром

Виктор Флеминг и Джордж Кьюкор,
С. Вуд, У. Мензис

Фейерверк страстей рабовладельческого юга

«Следует посмотреть этот фильм, чтобы понять, что такое настоящий кинематограф, который мчится вперед, «показывает» и вызывает у зрителя бурное, пусть даже и примитивное чувство». (Робер Шазаль).

Сюжет

Джорджия, 1861 г. В поместье Тара празднуют шестнадцатилетие Скарлетт О'Хара, дочери богатых плантаторов, окруженной толпой поклонников. Она же влюблена в красавца Эшли Уилкса, но он сообщает ей о своей помолвке с ее кузиной Мелани. С досады Скарлетт принимает предложение брата Мелани, Чарльза, и выходит за него замуж. В это время вспыхивает гражданская война. Чарльз гибнет на поле боя, а молодая вдова уезжает в Атланту и производит на всех огромное впечатление, танцуя на балу с весьма привлекательным авантюристом Рэтгом Батлером.

Некоторое время спустя, после разгрома армии южан при Геттисбурге, по всей Атлантике проносится чудовищный пожар. Семейное поместье Тара находится на краю разорения из-за бесчисленных долгов. Скарлетт снова выходит замуж, на этот раз за разбогатевшего коммерсанта, но любит она Рэтта и вскоре, вторично овдовев, становится его женой. Однако бурные политические события приводят их к разрыву, и Скарлетт, брошенная мужем, возвращается в Тару, чтобы вести в одиночестве жизнь на земле предков.

О фильме и его создателях

Фильм является величественным памятником истории кинематографа и в то же время одним из самых безличных фильмов, ибо основан на пышных эффектах в значительно большей степени, чем на творческой мысли. Своим появлением на экране фильм этот, в первую очередь, обязан Дэвиду О. Селзнику (1902—1965), который, предчувствуя грядущий успех, купил за крупную сумму права на роман-бестселлер Маргарет Митчелл, а затем развязал бешеную кампанию поисков идеальной исполнительницы роли Скарлетт, пока не нашел ее в лице начинающей актрисы, чуть ли не

GONE WITH THE WIND

Сцен.: Сидни Хоуард по роману Маргарет Митчелл. **Реж.-пост.:** Уильям Кэмерон Мензис, Джордж Кьюкор, Сэм Вуд, Виктор Флеминг (его подпись — единственная). **Оп.:** Эрнест Холлер, Рэй Реннехан, Уилфред Клайн (Техникolor). **Муз.:** Макс Стейнер. **Произв.:** М.Г.М. (Дэвид О. Селзник). 225 мин. **Исп.:** Вивьен Ли (Скарлетт О'Хара), Кларк Гэйбл (Рэтт Батлер), Лесли Хойард (Эшли Уилкс), Оливия де Хэвилленд (Мелани Гамильтон), Томас Митчелл, Хэтти Мак Даниел, Виктор Джори, Уна Мэнсон, Барбара О'Нил.

дебютантки, собрал целую армию сценаристов — среди которых был и Скотт Фитцджеральд, — завертел в бешеном вихре режиссеров, а на себя лично взял монтаж и выпуск фильма, премьеры которого с большим торжеством состоялась в Атланте. Фильм, стоивший около четырех миллионов долларов, полностью окупил себя после нескольких месяцев показа и заслужил бесчисленное количество «Оскаров». Франция познакомилась с ним в 1950 г., а в 1967 «Метро—Голдвин—Майер» выпустила его на семидесятимиллиметровой пленке со стереофоническим звуком.

Всемирный успех

В этом цветном фильме с великолепными декорациями и костюмами сошлось воедино все, что требовалось, чтобы обеспечить успех во всем мире этому густку человеческих страстей на фоне гражданской войны и крушения империи. И успех этот не ослабевает до сих пор.

1939. Дилижанс

Джон Форд

Пока вестерн мчался в дилижансах от «Железного коня» (1924) до «Шайеннов» (1964) — Джон Форд принес ему поистине королевскую дань.

Сюжет

Дилижанс выезжает из Тонто, маленького техасского городка, и направляется в Лордсбург. Пассажирами являются: проститутка, бегущая добродетели, врач — запойный пьяница, представитель фирмы, изготавливающей виски, беременная офицерская жена, профессиональный игрок и банкир, похитивший кассу. По дороге добавляется еще один пассажир — Ринго Кид, преступник в розыске. Путешественникам грозит опасность со стороны индейской шайки Херонимо, о чьих кровавых преступлениях давно шумят все газеты. По дороге случается немало происшествий, как, например, роды с благополучным исходом при помощи подручных средств. А когда путникам кажется, что все опасности миновали, на них нападают апачи, и в завязавшейся схватке выясняется, кто трус, а кто храбрец. Положение спасает кавалерийский отряд, появившийся, к счастью, в последнюю минуту.

О фильме и его создателях

Вестерн, эта «современная разновидность эпоса», как определил его Андре Базен, — жанр, насыщенный безмерно мужественными героями и отчаянными схватками, — возвращает нас к далеким героическим дням завоевания Дальнего Запада, с беспощадной борьбой между шерифами и преступниками, к временам индейского геноцида и Дэви Крокетта, причем все это пропущено через густое сито легенд тех далеких лет. Во времена немого кино в этих фильмах господствовал известный стереотип, и поэтому чрезвычайно редко можно было обнаружить в их числе поистине великие произведения, как, например, фильмы Томаса Инса или Джеймса Круза. Но вот появился звук, слово, музыка, цвет — и жанр вестерна обретает второе дыхание: Рауль Уолш, Кинг Видор, Сесиль Де Милль, Уильям А. Уэлман и другие постепенно придают ему некую классическую форму.

STAGECOACH

Сцен.: Дадли Николс, по роману Эрнеста Хэйкокса «Дилижанс едет в Лордсбург». **Реж.-пост.:** Джон Форд. **Оп.:** Берт Гленнон. **Муз.:** Борис Морроз, на основе песенки «Путь в Мексику». **Прозв.:** Юнайтед Артистс. 97 мин. **Исп.:** Клер Тревор (*Даллас*), Джон Уэйн (*Ринго Кид*), Джон Каррадайн (*игрок*), Томас Митчелл (*доктор Бун*), Джордж Бэнкрофт (*шериф*), Энди Дивайн (*Бак*), Дональд Мик (*Луис Плэтт*), Бертон (*Черчилль*).

1939. Надежда (Сьерра де Теруэль)

Андре Мальро

Лицом к лицу со смертью

Единственный фильм писателя Андре Мальро представляет собой потрясающее свидетельство не только об испанской войне, но и о войне вообще, о подпольной борьбе, о храбрости и смерти.

Сюжет

Испания, 1938 г. Мы становимся свидетелями нескольких эпизодов борьбы между республиканцами и франкистами. На посадочную полосу падает охваченный пламенем самолет. Погибшему пилоту воздают воинские почести. На улицах Теруэля идет бой. Пушка бьет по дороге, ведущей в Теруэль, и герой-автомобилист, жертвуя собой, бросает свою машину прямо на пушечное жерло. Крестьянин обнаруживает вражеский лагерь, где стоят самолеты, сообщает об этом республиканцам, и они принимают решение разбомбить этот лагерь, вылетают ночью, в темноте, и выполняют свою задачу, но один из самолетов, который шел на бреющем полете, разбивается о горный склон. Местные крестьяне помогают переправить погибших и раненых в долину. Огромная толпа, собравшаяся на обочине дороги, приветствует героев.

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

ESPOIR

(SIERRA DE TERUEL)

Сцен., диалоги и реж.: Андре Мальро. **Асс. реж.:** Дени Марион. **Диалоги на испанском языке:** Макс Об. **Оп.:** Луи Паж. **Муз.:** Дариус Мило. **Прод.:** Эдуард Корнильон-Молинье. 76 мин. **Исп.:** Хосе Семпере (*командир Пена*), Андрес Мехуто (*Муньес*), Хосе Ладо (*крестьянин*), Хулио Пена (*Аффиньес*) и местные жители.

О фильме и его создателях

Андре Мальро прилетел в Испанию по приглашению испанского правительства в разгар гражданской войны и поставил там фильм, который первоначально был задуман просто как приложение к его книге «Надежда» (1937). Писатель принял решение превратить первоначальный вариант в самостоятельное произведение, не имеющее прямого отношения к его роману. Помимо театральной труппы в фильме снималось множество местных жителей. В его намерения не входило снимать этот фильм как документальный, в духе того, что в это же время снял Йорис Ивенс («Испанская земля»), — и он создал своеобразную лирическую поэму о человеческом духе, противостоящем вооруженной силе. Как ни странно, все обстоятельства, в которых фильм снимался, — полуразрушенные студии, постоянные налеты, некачественная пленка — как раз и помогли ему достичь желанной цели. Неожиданные засады, борьба с невидимым врагом, война, обреченная на поражение, великолепная финальная сцена с процессией, спускающейся по горному склону, — все это кажется величественным и в то же время наивным. Цветущие подсолнухи, взлетающая внезапно стая птиц, яркий закат солнца подчеркивают эту картину героизма повседневности.

Фильм остался незавершенным и был кое-как смонтирован уже перед самым началом мировой войны, а в прокат вышел только в дни Освобождения, сопровождаемый несколько высокопарным вводным текстом Мориса Шумана.

Писатели-кинодраматурги

Было еще несколько писателей, которых, как Мальро, привлекала мысль написать и поставить свой единственный фильм: Курцио Малапарте («Запрещенный Христос», 1951), и Жан Жионо («Крез», 1960). А затем Ален Робб-Грийе и Маргерит Дюрас решительно сменили перо на камеру — но с неравным успехом.

1939. Правила игры

Жан Ренуар

«Весь мир — театр»

Краеугольный камень творчества Жана Ренуара, завершение и лебединая песнь французского кинематографа 30-х гг., фильм глубокого звучания и блистательной фактуры. «Правила игры» — это редкостный сплав сатиры, водевиля и трагедии.

Сюжет

Молодой рекордсмен-летчик гражданской авиации Андре Жюрье приземляется в аэропорту Бурже после перелета через Атлантический океан. Толпа бурно приветствует его, но любимая не пришла в аэропорт — это маркиза Кристина де Ла Шенэ, светская женщина, с которой у него платонический роман. В отчаянии он готов покончить с собой. Его приятель Октав, симпатичный бездельник, принятый в доме маркиза де Ла Шенэ, пытается наладить отношения влюбленной пары и добивается того, что летчика приглашают на охоту, которую устраивает маркиз в своем поместье Ла Колиньер. Эти охотничьи угодья охраняет сторож Шумашер, который однажды накрыл с поличным своего старого врага, браконьера Марсо. Это так позабавило маркиза, что он взял этого Марсо к себе на службу.

Меж тем Кристине становится известно о связи мужа с одной из их парижских приятельниц, Женевьевой де Маррас. Досада толкает ее в объятия одного из своих поклонников, светского фата Сент-Обэна. Во время костюмированного бала разыгрывается бурная сцена — происходит схватка между Жюрье и Сент-Обэном, а затем между маркизом и Жюрье, и в то же самое время в помещении для слуг Шумашер затевает драку с Марсо, застав его со своей женой, легкомысленной Лизеттой. Но Шумашер по ошибке — из-за маскарадного костюма — стреляет из своего карабина в Жюрье и убивает его. Хозяева дома, маркиз и маркиза Ла Шенэ, делают все возможное, чтобы скрыть этот «печальный эпизод» от иронических взглядов гостей.

О фильме и его создателях

Фильмы «Великая иллюзия» (1937) и «Человек-зверь» (1938) поставили Жана Ренуара (1894—1979) во главу французской кинематографии. Годы любительских попыток и годы борьбы остались позади. Теперь

он может стать выше тех, кто продолжает борьбу, и взяться за «объективное» изображение французского общества накануне войны, взяться за это с поистине царственной смелостью нового Бомарше, который высмеивал в своих комедиях светские ужимки и предсказывал грядущую революцию. «Правила игры» удивительно напоминают «дивертисмент» в духе XVIII в.; не зря там встречаются цитаты из Шамфора и эпиграфом служат строки из «Женитьбы Фигаро». Ренуар подарил своему фильму подзаголовок — «драматическая фантазия». Он стремился дать «верное и точное описание нравов буржуазии нашего времени». Но шум, поднявшийся после первых же показов этого фильма, вынудил его отступить и заявить, что он вовсе не собирался заниматься исследованием нравов, а действующие лица фильма являются чистым плодом воображения. Однако этим заявлениям уже никто не поверил. Притворство, возведенное в «правила игры», легковесность любовных отношений, классовый эгоизм жестоко высмеяны автором в этом фильме. Водевиль полон злой насмешки, домашние стычки напоминают пляску смерти.

Более того: Ренуару удалось добиться гармоничного сочетания двух основных направлений, определяющих его творчество, — с одной стороны, точность в изображении природы, которая поражает своей силой и пластикой (например, охота, загонщики, несущиеся сквозь подлесок), с другой — вкус к театральному зрелищу, а точнее, к «театральщине», о которой постоянно напоминают всевозможные переодевания, недоразумения, сценические положения, умело воссозданные на экране и позволяющие проникнуть в такие психологические глубины, каких еще не знала французская кинематография. Горьким скепсисом проникнут ответ на вечный вопрос об отношениях между мужчиной и женщиной; в выигрыше остается тот, кто безудержно предается наслаждению жизнью, — будь то браконьер Марсо или горничная Лизетта; а «чересчур искренние» люди, как Жюрье или Шумашер, обречены на гибель. Эту нравственную позицию подчеркивает и виртуозная техника, тем более примечательная, что она маскируется под мнимую небрежность; создается впечатление, что камера одновременно поспевает повсюду, то панорамируя, то, напротив, рассматривая объект как бы «под лупой» и проникая в интимную жизнь каждого персонажа.

Диалоги, написанные блестящим литературным языком, но создающие впечатление импровизации, стремительная смена драматических ситуаций, использо-

LA REGLE DU JEU

Сцен. и диалоги: Жан Ренуар, Карл Кох. **Реж.:** Жан Ренуар. **Оп.:** Жан Башлэ. В фильме использована музыка Моцарта, Сен-Санса, Иоганна Штрауса, Шопена, Монсигни, Винсента Скотта (в аранжировке), а также Роже Дезормьера и Жозефа Косма. **Произв.:** Н.Е.Ф. (1939). 112 мин. (оконч. вар.) **Исп.:** Далио (маркиз де Ла Шенэ), Нора Грегор (Кристина), Ролан Тутэн (Жюрье), Жан Ренуар (Октав), Мила Парели (Женевьева), Полетт Дюбо (Лизетта), Гастон Модо (Шумашер), Каретт (Марсо), Пьер Нэй (Сент-Обен), Пьер Манье и Анна Муайен.

вание классической музыки и народных напевов — все это, вместе взятое, создает совершенно особый кинематографический жанр.

И поэтому случилось так, что, пробыв долгое время в ряду «проклятых» фильмов, подвергаясь всевозможным купюрам, запретам и прочим бедам, фильм «Правила игры» стал для целого поколения предметом восторженного обожания и все еще порождает бесчисленные исследовательские работы как во Франции, так и за ее пределами.



Стремление к сатире

Следующая реплика является свидетельством стремления автора к сатире (кстати, цензура потребовала ее изъятия): «Мы живем в такое время, когда все врут: аптеки со своими рекламами, правительство, радио, кино, газеты... Почему же ты хочешь, чтобы мы, обыкновенные люди, говорили правду?»

Подбор актеров

Единственным слабым местом в «Правилах игры» мог бы стать подбор актеров, который не был решен до последней минуты. Сам Ренуар взял на себя главную роль, Октава, и не боялся предлагать актерам роли, не соответствующие их амплуа. (Например, Далио, до сих пор постоянно исполнявший роли «темных личностей», всех поразил своей удачей в роли аристократа.) Итак, из этих трудностей Ренуар вышел победителем.

«Правила игры»

Жан Ренуар и Жюльен Каретт. Фото © Авансэн Синема

1939. День начинается

Марсель Карне

Эпизод из хроники происшествий

Французский фильм, наиболее характерный и при этом, возможно, наиболее сложный из предвоенных фильмов: преследуемый человек думает о своей горькой участи, запершись в каморке дома в пролетарском районе Парижа.

Сюжет

Унылое здание на площади одной из парижских окраин. В мансарде седьмого этажа разыгрывается развязка мрачной драмы: двое мужчин дерутся, раздается выстрел. Убийца запирается у себя в мансарде и до рассвета предается воспоминаниям о событиях, которые довели его до этого преступления, — а в это время полиция уже оцепляет дом. Он рабочий-сварщик, влюблен в девушку, выросшую, как и он сам, в приюте для найденных; случайно он узнает об ее связи с темной личностью по имени Валантен. Тщетно пытается молодой рабочий вытащить свою подругу из грязного болота. Но судьба, в образе этого подлеца, злобно насмехается над ним, и он, не выдержав, убивает своего соперника. А на рассвете, не желая сдать себя полиции, несмотря на уговоры своих товарищей по работе, собравшихся внизу, он кончает жизнь самоубийством.

О фильме и его создателях

Фильм «День начинается» считался в течение долгого времени своеобразным маяком «поэтического реализма» — это несколько туманное название относят к целому ряду фильмов различных режиссеров, фильмов, созданных на тему жизни людей из простого народа и обличающих случаи социальной несправедливости или рассматривающих сложные психологические драмы, ведущие к роковому исходу. Впервые термин «поэтический реализм» был использован критиком Марселем Горелем, по поводу «Улицы без названия» Пьера Шенала, но историки кино охотнее применяют его к произведениям таких авторов, как Жан Виго, Жан Ренуар, Жюльен Дювивье, Жан Грემийон, а в особенности — Марсель Карне.

Марсель Карне (р. 1909) находился под сильным влиянием «черной» американской кинематографии; имя его неразлучно связано с именем его постоянного товарища по работе Жака Превера (1900—1976), кото-

рого, собственно говоря, следует рассматривать как подлинного автора этого фильма.

К положительным чертам фильма «День начинается» — безнадежное отчаяние которого вполне соответствовало духу времени — можно отнести: умелое построение сюжета, основанное на разумном использовании такого приема, как «оглядка на прошлое»; очень выразительную работу замечательного мастера — художника Александра Траунер; трагическую музыку Мориса Жобера; скупую, выразительную игру Жана Габена. Отрицательными же чертами является довольно примитивная постановка, отличающаяся мнимым символизмом. Авторы хотят выдать простейшую склоку на окраине Парижа за некую «метафизическую трагедию». Уж не следует ли предпочесть этому замыслу нахальное красноречие фильма «Отель дю Нор»?

LE JOUR SE LÈVE

Сцен.: Жак Вио. **Диалог:** Жак Превер. **Реж.:** Марсель Карне. **Худ.:** Александр Траунер. **Муз.:** Морис Жобер. **Произв.:** Сигма. 85 мин. **Исп.:** Жан Габен (*Франсуа*), Жюль Берри (*Валантен*), Арлетти (*Клара*), Жаклина Лоран (*Франсуаза*), Рене Женэн и Моды Берри (*консьержи*), Дукэн (*слепой*), Бернар Блие и Жак Бомер.

«Когда сейчас пересматриваешь заново «Непокорную» Уильяма Уайлера, «Дилижанс» Джона Форда или «День начинается» Марселя Карне — всегда восхищаешься достигнутой в них идеальной уравновешенностью замысла и поистине классической формой его выполнения».

Андре Базен

Карне — Превер

Их совместная работа длилась в течение десяти лет, начиная с 1936 («Женни») и кончая 1946 г. («Врата ночи»). К этому периоду, наиболее плодотворному для них обоих, и относится постановка фильма «День начинается».

1940. Железная корона

Алессандро Блазетти

Зигфрид и Чинечита

Этот довольно необычный фильм, заполненный всевозможными наивными событиями, пышным красноречием и анахронизмами потешается над любым видом идеологии, потворствует любым народным страстям — и тем не менее пользуется большим успехом.

Сюжет

Железная корона ломбардских королей, выкованная из сплава диадемы некоего восточного императора и гвоздей Креста Христова, обладает магическими свойствами — она уходит под землю, как только в стране нарушаются правосудие и порядок. Так случилось в Кандаоре, где властвует король Седемондо, узурпатор, убивший родного брата и сославший юного наследного принца Арминио в Долину Львов. Через двадцать лет этот юноша неожиданно появляется, здоровый и невредимый, и жаждет отомстить за своих предков. Он завоевывает королевских престол и восстанавливает мирную жизнь в Кандаоре.

О фильме и его создателях

После великой эпохи, отмеченной «Кабирией», итальянская кинематография застыла на месте. Это вовсе не означает, что не было никаких попыток оживить ее. Элегантный Марио Камеунни снимает прелестные комедии в манере Рене Клера, фашистская пропаганда содействует появлению огромных, неуклюжих произведений (как, например, «Сципион Африканский»), намечаются даже зачатки неких «реалистических» течений. А зритель требует, чтобы ему показывали «белые телефоны» — этот символ роскошной жизни — в сентиментальных драмах из жизни высших слоев буржуазии. Однако фашистский режим проявляет известный интерес к «седьмому искусству», — примером чего служат венецианская «Mostra» в 1932 г., открытие киноинститута в Риме под названием «Centro Sperimentale» (Экспериментальный центр) и, наконец, создание «Чинечитта» (Киногорода), своеобразного Голливуда на итальянский лад, в 1937 г. Декорации были расставлены, но талант на свидание не явился.

Однако следует все же сказать о появлении определенно одаренной личности — Алессандро Блазетти

LA CORONA DI FERRO

Сцен.: Алессандро Блазетти, Ренато Кастеллани, Коррадо Паволини, Гульелмо Дзорзи. **Диал.:** Джузеппе Цукро. **Реж.:** Алессандро Блазетти. **Оп.:** Вацлав Вич, Марио Кравери. **Прозв.:** Эник-Люкс. 86 мин. **Исп.:** Массимо Джиротти (Арминио), Джино Черви (Седемондо), Элиза Чегани (Лиза), Освальдо Валенти (Эриберто), Луиза Феридо (Царица горы Тундра), Рина Морелли, Паоло Стоппа, Примо Карнера.

(род. 1900). Будучи весьма эклектичным кинематографистом, он снимает, можно сказать, все что попало: эпопею, прославляющую Гарибальди, фильмы «плаща и шпаги», любовные комедии... Впоследствии он всей душой предается неореализму. Он-то и создал этот монумент неопределенной эпохи, в манере неистового барокко, этот «высокопарный бред экрана» (Нино Франк), собрав в нем воедино сторонников и противников фашизма, а именно — «Железную корону». Можно сказать, что это «Саламбо» в лубочных картинках, «Флэш Гордон» среди ломбардцев или легенда о Нибелунгах, пересказанная в духе «кича».

Дурной вкус

Это бурное возвращение к традициям «историзма в пышных одеяниях» безбоязненно преодолело скалы и утесы дурного вкуса — но куда делся хороший вкус итальянского кино?

1940. Гроздь гнева

Джон Форд

Одиссея Земли Обетованной

Несмотря на то, что «Гроздь гнева» носят характер обычного приключенческого фильма, немногие фильмы получили столь мощный социальный и человеческий отклик, как он, но это «приключения» несчастных, современных нам людей.

Сюжет

Сельская жизнь Америки в годы кризисов и бедствий. Семейство бедных фермеров Джодов вынуждено, как и многие другие, покинуть свой жалкий участок земли в Оклахоме. Том, старший сын, который только что отсидел срок в тюрьме за непредумышленное убийство, везет свое семейство в переполненном жалким скарбом драндулете через всю территорию Штатов, где свирепствует отчаянная безработица. Их цель — добраться до Калифорнии, где, по слухам, на всех хватает работы. Путешествие оказывается долгим и мучительным, и семейство терпит всяческие бедствия — по дороге умирают старшие, дед и бабушка. А «земля обетованная» оказывается на деле сущим адом, худшим, чем тот, откуда они бежали. Благодаря встрече со старым

THE GRAPES OF WRATH

Сцен.: Наннелли Джонсон по роману Джона Стейнбека того же названия. **Реж.:** Джон Форд. **Оп.:** Грегг Толанд. **Муз.:** Альфред Ньюмен. **Прозв.:** XX век Фокс (Даррил Занук). 129 мин. **Исп.:** Генри Фонда (*Том Джод*), Джейн Дарвелл (*матушка Джод*), Рассел Симпсон (*папаша Джод*), Джон Каррадайн (*Кози*), Джон Куолен (*Майли*), Черли Грейпвин (*Дедушка*), Дорис Баудон (*Разашорн*), Уорд Бонд (*полицейский*), Фрэнк Солив и Фрэнк Дариан.

пастором, утратившим веру в Бога и вступившим в борьбу за более совершенное общество, Том оказывается вовлеченным в классовую борьбу. Убив полицейского, он вынужден покинуть семью и вновь пуститься в скитания, твердо решив бороться за дело угнетенных.

О фильме и его создателях

Роман Джона Стейнбека яростно выступает против социальной несправедливости, господствующей в современной Америке. Форд в своем фильме несколько смягчает эту острую тему, добавляя к ней чувство сострадания и великодушия, свойственные его герою, «мирному человеку», крестьянскому сыну, не очень-то склонному к революционной идеологии. Он опровергает мнение, будто поставил политический фильм.

«Роман “Гроздь гнева”», — утверждает он, — заинтересовал меня вовсе не своим социальным звучанием. Мне понравилась в нем эта простая семья, которая отправляется в путь в надежде найти себе место в мире». И в своем фильме Форд, по сути дела, возвращается к традиции вестерна, только теперь вместо дилижанса по дорогам тащится расшатанная колыхага, и окружает ее современный мир. Но если заглянуть вглубь замысла — мы видим, что автор обращается к легендарному «Исходу».

В техническом плане фильм поражает изобразительным мастерством черно-белых кадров, блистательно отточенных великим оператором Греггом Толандом, неослабевающим ритмом, великолепной режиссерской работой и игрой актеров. Навсегда запоминается финальная реплика Джейн Дарвелл, обращенная к Генри Фонде: «Мы живы. Мы — это народ, который всегда выживает. Никто не в силах уничтожить нас. Никто не в силах нас остановить. Мы всегда будем идти вперед».

Долгие странствия

Это «долгое странствие» является предшественником других — так странствуют мормоны в фильме «Путь храбрецов» (1950) и индейцы-шайенны («Осень шайеннов», 1964), принесенные в жертву государственным интересам.

1941. Мальтийский сокол

Джон Хьюстон

Черная феерия

«Дэшиэл Хэммет, — пишет Рэймонд Чандлер, — вытащил преступление из венецианской вазы и бросил его на улицу». Хьюстон и Богард его подобрали и нанесли на него печаль поэзии.

Сюжет

Сан-Франциско, 30-е гг. Убит компаньон Сэма Спейда, частного детектива. В это время Спейд занят расследованием, порученным ему молодой женщиной, которую он, не без оснований, подозревает в двойной игре. Оказывается, она действительно замешана в деле, связанном с пропажей чрезвычайно ценной статуэтки. Ловкие мошенники — а среди них чудаковатый Каспар Гутман — тоже разыскивают пропавшую статуэтку. Каспар Гутман готов заплатить любую цену тому, кто для него разыщет эту вещь, изображающую сокола — некогда она была подарена королем Испании рыцарям Мальтийского ордена. Ловкость и опыт Сэма позволяют ему завладеть статуэткой — но оказывается, что это всего лишь дешевая подделка! Гутман насмехается над невезением Спейда, а тот, убедившись, что клиентка обманывала его, передает ее, без зазрения совести, в руки полицейских.

О фильме и его создателях

Роман Дэшиэла Хэммета, опубликованный в 1930 г., был сразу же признан классическим произведением американской детективной литературы. Острый диалог, неприкрашенная манера изложения, показ общества, где властвуют секс и деньги, сделали его образцом романов «черной серии». Роман был экранизирован три раза, — сперва в 1931 г., затем в 1936, — оба фильма получились довольно тусклыми; наконец, в 1940 г. Джон Хьюстон (1906—1987) впервые — после длительного пребывания на студии братьев Уорнер в качестве сценариста — выступает как режиссер и создает значительно «омоложенный» вариант, в точности следующий роману и отличающийся «убийственной логикой, смягченной юмором», как сказал Карлос Кларенс. Он поручит роль Сэма Спейда своему другу, Хэмфри Богарту (после того, как от нее отказался Джордж Рафт, многократно снимавшийся в гангстерских фильмах). И эта роль стала одной из самых прославленных

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

THE MALTESE FALCON

Сцен.: Джон Хьюстон по роману того же названия Дэзиэла Хэммета. **Реж.:** Джон Хьюстон. **Оп.:** Артур Эдисон. **Муз.:** Адольф Дойч. **Прозв.:** Уорнер Бразерс (Хэл Уоллис). 100 мин. **Исп.:** Хэмфри Богарт (*Сэм Спейд*), Мэри Астор (*Бриджит О'Шонесси*), Сидни Гринстрит (*Каспар Гутман*), Питер Лорре (*Джоз Капро*), Элиш Кук (*Вильмер*), Глэдис Джордж (*Айви Арчер*), Уорд Бонд (*инспектор*), Ли Патрик (*секретарь*).

ролей этого замечательного актера, создавшего типичный образ «непробойного детектива» в плаще, застегнутом на все пуговицы, с неизменной сигаретой в зубах. «Богги» (1890—1957) сыграл аналогичную роль — детектива Филиппа Марлоу в фильме «Больной сон» (1946), созданном по роману другого крупного американского романиста, Рэймонда Чандлера.

Классические фильмы «черной серии»

С 1941 по 1955 г. поток детективных фильмов не иссякает. «Смертельная страховка», «Убийцы», «Джилльда», «Ночные пассажиры», «Женщина, которую надо убить», «Паника на улице» и, наконец, «Четвертая скорость». Джон Хьюстон не раз и с большим успехом возвращался к этому жанру, поставив «Кей Ларго» и «Когда город спит», предварительно отдав дань приключенческому фильму — «Сокровище Сьерра-Мадре» (1948).

1941. Гражданин Кейн

Орсон Уэллс

Набоб на глиняных ногах

«Камера — это глаз в голове поэта... Фильм — это лента сновидений». Вот на таком простейшем фундаменте Орсон Уэллс построил поразительное здание — энергоцентральный современного кинематографа.

Сюжет

Газетный магнат Чарльз Фостер Кейн, один из самых богатых людей на свете, лежит при смерти в своем огромном поместье «Ксанаду». Умирая, он произносит последние слова: «Розовый бутон». Что это означает? Неужели это ключ, с помощью которого удастся, наконец, проникнуть в тайну этой бурной жизни, в которой встречается все: скандалы и обманы, молниеносное восхождение на вершину, безудержная жажда власти и прогремевшие на весь мир неудачи? Один из журналистов пытается распутать нити этого клубка, начиная с раннего детства этого человека. Он тщательно изучает мемуары банкира Тэтчера, который взял на себя воспитание юного Кейна; посещает Лиланда — его сотрудника, бок о бок с которым он начинал работать и который теперь находится на постоянном лечении в госпитале и с горечью вспоминает, как его когда-

то грубо уволил тот, кого он считал другом; находит вторую жену Кейна, Сьюзен Александер, для которой тот построил когда-то оперный театр и которая ушла от него, когда ей надоело быть игрушкой в его руках. Теперь поет в третьеразрядном кабачке... Расспрашивает журналист, наконец, и управляющего именем «Ксанаду». Все эти свидетельства, подчас противоречивые, собираются, как частицы некой головоломки, в единую картину, но одной из этих частиц все же недостает.

Между тем в опустевшем замке уборщики сжигают в котельной нагромождение ненужного хлама и среди прочих предметов бросают в топку детские санки, на которых когда-то катался маленький Чарльз, в ту пору, когда жил в глуши, далеко от шумной городской жизни, в белоснежном раю счастливого детства. А на передке санок можно успеть прочесть сквозь языки пламени их название, выгравированное на железе, — «Розовый бутон».

О фильме и его создателях

«Гражданин Кейн» — это, по словам автора фильма, исследование жизни и поступков потерявшего память деспота. Некий современный вариант «Кота в сапогах» или «Короля Тулэ», где герой, несмотря на все свое богатство, не может никогда почувствовать себя счастливым. Это можно назвать поистине «фаустовским» фильмом. Его автор, Орсон Уэллс (1915—1985), совсем юный кинорежиссер, мгновенно завоевавший известность, благодаря осуществленной им радиопередаче по осовремененной и чрезвычайно реалистично выполненной «Войне миров» Герберта Уэллса, передаче, которая буквально потрясла всю Америку, — уже попробовал до этого свои силы в кино, поставив в качестве любителя короткометражку «Сердца века» и «Кинопрелюды». Студия Р.К.О. предложила ему поставить полнометражный фильм по собственному выбору, и он с головой ушел в это рискованное предприятие. Изучив за рекордно короткое время все особенности киноязыка, он призывает к себе в помощники таких асов, как сценарист Герман Манкевич, оператор Грегг Толанд (который до этого уже работал с Говардом Хоуксом и



«Гражданин Кейн»

Орсон Уэллс и Джозеф Коттен. Фото © Французская синематека — Архив Фотоб

ЗОЛОТОЙ ВЕК ЗВУКОВОГО КИНО

CITIZEN KANE

Сцен.: Герман Манкевич, Орсон Уэллс. **Реж.:** Орсон Уэллс. **Оп.:** Грегг Толанд. **Муз.:** Бернард Германн. **Произв.:** Р.К.О. (театр «Меркюри»). 119 мин. **Исп.:** Орсон Уэллс (*Чарльз Фостер Кейн*), Дороти Комингор (*Сьюзер Александер*), Джозеф Коттон (*Лиланд*), Эверетт Слоан (*Бернстайн*), Джордж Коулоурис (*Тэтчер*), Агнес Морхэд (*мать Кейна*), Пол Стюарт (*управляющий поместьем*), Эрскин Сэнфорд (*Картер*).

Уильямом Уайлером), приглашены актеры театра «Меркюри»... Сам Уэллс берет на себя исполнение главной роли; он не побоялся самых решительных и смелых приемов монтажа, многие из которых можно назвать акробатическими трюками, отважно перемежая общий и крупный планы, и, наконец, произвел на свет фильм, явившийся революцией в истории кино и обозначивший решительный поворот в современной кинематографии.

Персонаж, об «упорном восхождении» которого он нам повествует, представляет собой синтез нескольких знаменитых личностей мира финансов и прессы различных стран, как, например, Гарольд Мак Кормик (сельскохозяйственные машины), Базиль Захаров (торговля оружием), Жюль Брюлатор («Кодак»), Говард Хьюгс (Т.В.А. и игорные дома), среди которых главное место занимает образ Уильяма Рандольфа Херста, возглавляющего гигантскую империю прессы, — тот, кстати, нашел, что этот фильм является открытым выпадом против него, и пытался добиться его запрета. Но Уэллс сумел использовать и эту полемику для рекламы фильма, хоть эта реклама и не содействовала его коммерческому успеху.

Мораль этого произведения, по сути дела, довольно банальна: в мире, где господствует голый расчет, все является «суею сует»; то, что поистине ценно, не подлежит купле-продаже, и поэтому «Розовый бутон» представляет собой символ духовного богатства, а также чистоты детства. Иначе говоря, «плодоед» Кейн сохранил в себе душу «мальчика-с-пальчик». Мы могли бы посмотреть на это как на банальную аллегория, если бы она не появилась в рамках блистательного повествования, вытекающего из перепутанного клубка поступков, воспоминаний, ярких жизненных вспышек, собранных воедино магической силой кинозрелища. До той поры не было фильма, где бы так искусно использовался прием «возвращения к прошлому». Поэтому в прессе неоднократно упоминалось о влиянии Джойса и Борхеса. «Этот показ тайной жизни человеческой души, показ, построенный на том, что человеку удалось свершить, на словах, которые он произносил, на чьих-то судьбах, которые он разбил, эта нескончаемая цепь самых разнообразных эпизодов вне какого-либо хронологического порядка, этот мнимый хаос событий — все содействует тому, что фильм стал гениальным в самом мрачном и самом немецком значении этого понятия». И далее Андре Базен выражает свое восхищение «спецификой» произведения, которое «потрясло

основы здания кинематографических традиций». Он находит, что ближе всего этот фильм стоит к шекспировскому театру. Его мрачный пессимизм и поэтический жар исходят из одного и того же источника. «Гражданин Кейн» — это «Король Лир» XX века.

«Орсон Уэллс явился последним представителем индивидуализма в его столкновении с заблудшим миром и осужденной на гибель цивилизацией».

Морис Бесси

1941. Странствие Салливена

Престон Старджес

Голливуд и его отражение в зеркале

От фильма «Актеры» до «Бульвара заходящего солнца», от «Зачарованных» до «Последнего набоба» американский кинематограф не раз занимался изображением на экране самого себя. Но еще никогда ему не удавалось так ловко изгонять собственных бесов, как в этом фильме.

Сюжет

Знаменитый голливудский режиссер Джон Л. Салливен, которому наскучило ставить пресные водеvilные комедии, решает поставить фильм реалистического направления; задавшись целью досконально изучить материал, он присоединяется к компании бродяг и нищих. Продюсер, беспокоясь за него, отправляет вслед за ним группу журналистов, которые должны обеспечить ему безопасность, а заодно заняться рекламой будущего фильма. Путешествие режиссера в этот новый для него мир изобилует забавными и пестрыми приключениями, включая и любовное, но наступает день, когда комедия оборачивается драмой: Салливен, ограбленный, почти что потравивший память, нападает на полицейского и в результате оказывается на каторге, а друзья считают, что он погиб. Однако именно среди каторжников он познает вкус к жизни, и все приходит к хорошему концу, а Салливен, в результате своих приключений, делает вывод, что смешить зрителя — трудное искусство.

О фильме и его создателях

Престон Старджес (1898—1959) был весьма изобретательным сценаристом, которому кинематограф обя-

SULLIVAN'S TRAVELS

Сцен., диалоги, реж.: Престон Старджес. **Оп.:** Джон Зейтц, Форшот Эдуард. **Муз.:** Рой Уэбб. **Прозв.:** ПарамOUNT. 95 мин. **Исп.:** Джоэль Мак Кри (*Салливен*), Вероника Лейк (*Мэри Уилсон*), Роберт Уорвик (*мистер Лебрэн*), Уильям Демарест (*мистер Джонс*), Маргарет Хэйс (*секретарша*), Эрик Блор (*камердинер*), Портер Холл (*мистер Хэдриан*) и Байрон Фолжер.

зан перекрестными «образными ходами» в «Томасе Гарднере» (1933), предвещающими «Гражданина Кейна»; начиная с 1940 г. он пишет и ставит блестящие «комедии-притчи», сходные по духу и сатирическому блеску с лучшими французскими водевилями. Будучи достойным наследником Фрэнка Капры и Мак Кери, он дарит умирающей американской комедии второе дыхание, что предвещает появление таких кинематографистов, как Уайлдер и Манкевич. Его «пронзительный юмор» (Пьер Каст) с особым блеском проявляется в музыкальной комедии «Неискренне ваш», полной прелестных вставных эпизодов. Фильм «Странствие Салливена» совершенно видоизменил всю систему голливудской комедии, благодаря ювелирной тонкости построения диалогов и взаимоотношений, новой трактовке жанров и даже законов рынка. Эта современная «притча» отдает некой горечью, чем-то сближающим ее с такими фильмами, как «Нью-Йорк — Майами» и «Гроздь гнева». В лице Салливена Старджес пишет свой автопортрет, и финал, восхваляющий «смех, который помогает человеку выжить», свидетельствует, что он является горячим приверженцем гедонизма.

Вероника Лейк

В паре с Джоэлем Мак Кри, знаменитым американским киноактером 40-х гг., мы встречаемся в этом фильме с молодой белокурой актрисой, воплощающей стандартный образ великих актрис голливудского золотого века. Это Вероника Лейк, чья недолгая кинокарьера может, в известном смысле, считаться образцовой.

1942. БЫТЬ или не быть

Эрнст Любич

Небольшой театр военных действий

«Где кончается театр? Где начинается жизнь?» Любич, еще до Ренуара, ставит этот вопрос, в минорной тональности, в блистательной комедии на тему шпионажа, где искусство торжествует над мундиром.

Сюжет

Варшава, 1939 г. Труппа Йозефа Туры ставит антинацистскую пьесу, которую тотчас запрещают. Тогда труппа берется за спектакль, который всегда приносил ей успех, за «Гамлета». Но Гитлер захватывает Польшу, и театр закрывают. А в это время в ряды польских патриотов внедряется двойной агент и готовится выдать их оккупантам. Молодой лейтенант, влюбленный в жену Туры, случайно узнает об этом замысле и уговаривает труппу сыграть нацистов «всерьез». Тура, обычно довольно пресный на сцене, блестяще изображает немецкого офицера, как только надевает его мундир, а Бронский, игравший на сцене самые незначительные роли, оказывается великолепным исполнителем роли Гитлера. Предателя уничтожают, а труппе в полном составе удается перебраться в Лондон, где она с огромным успехом играет «Гамлета».

О фильме и его создателях

Эрнст Любич на пороге 40-х гг. был одним из ведущих мастеров американского кино. Он мог решительно все себе позволить, в том числе и показать, со своим неподражаемым мастерством, кровавый захват Европы нацистами. Его еврейское происхождение способствует тому, что он с особой чуткостью воспринимает события, несмотря на то, что находится от них вдалеке. В то же самое время Чаплин снимает «Диктатора», а Фриц Ланг — фильм «Палачи тоже умирают». Вот между этими двумя полюсами и находит себе место «Быть или не быть». Любичу удается связать воедино истинный дух героического сопротивления с классическими приемами водевиля (переодевания, недоразумения и т.п.), из которых самым забавным является эпизод, когда один из зрителей уходит из зала в ту минуту, когда актер начинает знаменитый монолог «Быть или не быть», и бежит за кулисы, чтобы изобличить неверную

TO BE OR NOT TO BE

Сцен.: Эдвин Юстус Майер на сюжет Эрнста Любича и Мельхиора Ленгелля. **Реж.:** Эрнст Любич. **Оп.:** Рудольф Матэ. **Муз.:** Вернер Хейманн. **Прод.:** Александер Корда. **Прозв.:** Юнайтед Артистс. 99 мин. **Исп.:** Джек Бенни (Йозеф Тура), Кэрол Ломбард (Мария Тура), Роберт Шток (Станислав Собинский), Стенли Риджес (Силецкий), Феликс Брессарт (Гринберг), Том Дуган (Бронский), Зиг Румэн (полковник Эрхарт), Лайонел Этвилл (Равич).

жену. Весь фильм построен на непрерывной смене обманов и недоразумений, истинной целью которых является подлинная борьба за жизнь. Актеры играют, рискуя жизнью, и незаметный до той поры актер, изображающий Гитлера, совершает, неожиданно для себя, героический подвиг, а «мундиры» на сцене оказываются в глупейшем положении.

Комедийный талант

Среди фильмов, созданных Любичем, «Быть или не быть» занимает место между двумя другими его удачными работами — «Лавка за углом» (1940) и «Небо может подождать» (1943), и здесь с особым блеском проявляется его комедийный талант.

1943. Касабланка

Майкл Кертис

Знаменитый кабачок

Касабланка — перекресток страстей (политических и личных), мифическое место, благоприятствующее вечному Случаю.

Сюжет

Касабланка в 1943 г., «поворотный круг» французского Сопротивления. В этом космополитическом городе, через который вынуждены проезжать все те, кто спасается бегством от нацистской угрозы, властвует правительство Виши. Все действующие лица встречаются в ночном клубе Рика, все слушают печальные песенки пианиста и певца Сэма. Однажды вечером там появляется новая пара — мужчину преследуют нацисты, женщина — бывшая подруга Рика. Поможет ли им Рик бежать из этих мест, навлекая тем самым опасность на самого себя? Для этого надо как-то одолеть свирепого майора Штрассера, представителя нацистов в Касабланке, и добиться помощи капитана Рено, союзника правительства Виши. Все эти вопросы находят разрешение в туманное утро, в аэропорту.

О фильме и его создателях

Такое краткое изложение сюжета никак не может объяснить причину стойкого очарования «Касабланки», которое складывается из счастливого сочетания талан-

тов и обстоятельств. Ему способствует и необычайное обаяние Хэмфри Богарта, находившегося в ту пору в зените славы, — на протяжении всего фильма он, в белоснежном костюме, является как бы всемогущим калифом этой современной волшебной сказки. Яркий талант режиссера, венгра Майкла Кертиса, у которого к этому времени за плечами немало триллеров и приключенческих фильмов, синтезом которых и явилась «Касабланка». Кроме того — «венская» музыка Макса Штайнера... И, наконец, счастливое совпадение: высадка союзников в Северной Африке буквально через несколько дней после выхода фильма. Реализм и романтизм на редкость гармонично сочетались в нем, и хотя дело не обошлось без кое-каких банальностей, на них тоже лежит отпечаток волшебного очарования.

Феноменальный успех «Касабланки» побудил режиссера поставить вслед за этим фильмом другой, сходный с ним, — «Дорога в Марсель». Вуди Аллен, в свою очередь, дает одному из первых своих сценариев в качестве названия знаменитую фразу Рика, обращенную к пианисту: «Сыграй это еще раз, Сэм». В 1985 г. итальянец Франческо Нути снимает своеобразную «фантазию на тему» под названием «Касабланка, Касабланка...»; наконец, один из первых телефильмов студии братьев Уорнер был построен на теме песенки «А время идет» из «Касабланки» и т. д. Мы привели всего несколько примеров невероятно длительного успеха «Касабланки» и порожденных этим фильмом произведений.

CASABLANCA

Сцен.: Джулиус и Филипп Эпштейн, Говард Кох по пьесе Мэррея Барнетта и Джоэн Эллисон «Все идет к Рiku». **Ред.:** Джерри Уолд. **Реж.:** Майкл Кертис. **Оп.:** Артур Эдисон. **Муз.:** Макс Штайнер (и песенки: «Пока время идет» и «Постучи по дереву»). **Прозв.:** Уорнер Бразерс. 102 мин. **Исп.:** Хэмфри Богарт (*Рик*), Ингрид Бергман (*Ильза*), Конрад Вейдт (*майор Штрассер*), Клод Рейне (*капитан Рено*), Поль Хенрейд (*Виктор Ласло*), Петер Лорре (*Угертс*), Сидней Гринстрит, Далио, Курт Буга, Мадлен Лебо.

Удивительное сочетание: поразительный, таинственный случай свел воедино — при, казалось бы, невысказанных обстоятельствах — такой коллектив актеров, американских, немецких и французских. Это пример «многоязычия», свойственного седьмому искусству: фильм «Касабланка» стал поистине предметом поклонения, «обожаемым» фильмом.

Обожаемый фильм

«Совершенно исключительное произведение, которое поражает составом актеров, действующих лиц и зрителей».

Бертран Тавернье

1943. Ворон

Анри Жорж Клузо

Хищные птицы в городе

Клузо, художник, описывающий с редким цинизмом особенности человеческой нравственности и стремящийся показать ее темные стороны, создал свой жестокий мир, сближающий его с великими писателями «натуральной школы».

Сюжет

Небольшой городок французской провинции. Врач, доктор Жермен, получает анонимное письмо, в котором его обвиняют в том, что он занимается подпольными абортными. За этим следует множество других писем, одно отвратительнее другого, которые поливают грязью целый ряд людей: жену директора больницы, главного врача, больного, страдающего раком печени, заведующего хозяйством больницы, школьного учителя — никого не минует ненависть этого анонимного автора писем, который подписывается «Ворон». Подозрение падает на санитарку Мари Корбэн, которую чуть было не линчуют. Доктору Жермену удается, наконец, обнаружить виновного — им оказывается его сотрудник, доктор Ворзе, — но мстительная рука уже сделала свое дело.

LE CORBEAU

Сцен.: Луи Шаванс. **Диалоги:** Луи Шаванс и Анри Жорж Клузо. **Реж.:** Анри Жорж Клузо. **Оп.:** Никола Айер. **Худ.:** Андре Андресе. **Муз.:** Тони Обен. **Прозв.:** Континентал-фильм. 93 мин. **Исп.:** Пьер Френе (*доктор Жермен*), Пьер Ларке (*доктор Ворзе*), Мишлина Франсе (*Лора*), Элена Мансон (*Мари Корбэн*), Жинетт Леклер (*Дениза*), Нозль Роквер (*учитель*), Лилиана Манье (*Роланда*), Сильви (*мать больного*), Бальпетре, Луи Сенье, Пьер Бертэн и Пало (*почетные граждане города*).

О фильме и его создателях

Анри Жоржу Клузо (1907—1977) принадлежит не много произведений, но лучшие из них прославились беспощадной остротой и поистине «дьявольским» проникновением в суетность человеческих отношений и реалистической яркостью, напоминающей творчество Штрохейма. Большинство его фильмов строится на детективной основе, но это только служит предлогом для безжалостного разоблачения нравов. «Ворон», второй его фильм (первым был «Убийца живет в доме 21»), показывает человеческое общество как бы окутанным пленкой подлости — это взрывчатая смесь всевозможных ссор и сведения счетов, смелая выставка физического и нравственного уродства, всякого рода изъянов и пороков.

Даже дети, и те являются маленькими чудовищами в этой провинциальной мусорной яме, вскрытой скальпелем сурового аналитика.

Авторов «Ворона» обвиняли в антифранцузской пропаганде, тем более, что фильм был выпущен фирмой

«Континентал», находившейся под контролем немцев. Поэтому фильм явился мишенью для всевозможных нападок. Но, несмотря на свой подрывной характер, этот фильм несет в себе благотворное начало — все его сгушенно-темные стороны все же касаются скорее сферы нравственной, нежели политической, а его мрачный характер искупается первоклассной режиссерской и актерской работой (причем многие актеры выступают в не свойственных им амплуа), что характерно и для других фильмов этого режиссера, как, например, «Набережная Орфевр» (1947) и «Шпионы» (1957).

Француз в зеркале

Фильм «Ворон» построен на основе событий, имевших место в действительности (темное дело, взволновавшее всех жителей города Тюль в 1923 г.), и его рассматривали как зеркальное отражение оккупированной Франции, где царят обманы и доносы.

1944. Небо принадлежит вам

Жан Гремийон

Упражнение на тему повседневного мужества

Суровый фильм, авторы которого не скрывают своего восхищения добрыми человеческими чувствами. «Небо принадлежит вам» — это превосходная иллюстрация к проблеме «порабощения и величия» французского духа.

Сюжет

Французская деревушка в некие неопределенные годы. Пьер и Тереза Готье — владельцы гаража, одержимые любовью к гражданской авиации. Они готовы пожертвовать своей спокойной повседневной жизнью, благополучием и даже будущим своих детей ради рекордов в авиации и с головой уходят в деятельность аэроклуба. Наступает день, когда Тереза решает поставить рекорд в полете на дальнюю дистанцию. Она улетает на своей маленькой «жестянке», без радио на борту. Часы идут один за другим, известий от нее нет, тревога все возрастает. Семья и соседи по деревне бранят Готье за неосторожность и легкомыслие. Но полет Терезы кончается удачно, она добивается поставленной

LE CIEL EST À VOUS.

Сцен.: Альбер Валантен.

Диалоги: Шарль Спаак.

Реж.: Жан Гремийон. **Оп.:**

Луи Паж. **Муз.:** Ролан Ма-

нюэль. **Прод.:** Рауль Пло-

кэн. 105 мин. **Исп.:** Шарль

Ванель (*Пьер Готье*),

Мадлен Рено (*Тереза Го-*

тье), Жан Дебюкур (*Лар-*

ше), Леонс Корн (*доктор*

Молетт), Рэймонда Вер-

нэ (*мать Терезы*), Анна

Ванденн (*Люсьенна*

Иври) и Робаль Марко,

Анна Мари Лабайе, Аль-

бер Реми, Мишель Фран-

суа.

цели. Ей устраивают торжественную встречу, а Пьер становится председателем аэроклуба.

О фильме и его создателях

В основе сценария Шарля Спаака лежит подлинный случай — полет Андре Дюпейрон, жены работника гаража в Мон-де-Марсан, которая в 1937 г. поставила рекорд в женском полете по прямой. Но авиация служит здесь только предлогом. Режиссер ясно высказал свою мысль на этот счет: «Я не задавался целью прославить страсть к приключению. Я только хотел доказать, что следует верить во что-то помимо самого себя. Тереза, являющаяся, по сути дела, ограниченной эгоисткой-мещанкой, достигает духовного очищения и величия». Стало быть, это фильм-поучение? Да, без сомнения, это так и есть, и Жан Гремийон (1901—1959) осуществляет в нем свое желание показать сильного духом человека, бросающего вызов судьбе — даже если судьба упорно противостоит его замыслу, — и показать вдобавок еще одну черту человеческого характера: сострадание к тому, кто упал духом. Этот высокообразованный бретонец, влюбленный в музыку и живопись, великолепно владеет искусством показа «трагических черт мирной жизни» (Пьер Каст). Будучи человеком левых взглядов, он обладает острым социальным чутьем и создает черно-белую фреску, исполненную реалистического содержания. Кое-кто рассматривал этот фильм как символ духа сопротивления; другие, напротив, подчеркивали его «вишистскую», двойственную суть. А истина заключается совсем в ином: в том, что Анри Ажель в своем толковании этого фильма называет «невидимым напряжением между двумя силами» — материей и духом, — и утверждает, что этот фильм находится на полпути между Мальро и Пеги.

Дополнительные фильмы

«Фильм о положительных чертах жителей Франции» — так называет его Люсьен Рёбатэ. Действующие лица фильма «Небо принадлежит вам», преисполненные бодрости, смелости и духовного здоровья» (так писала подпольная в те годы газета «Леттр Франсэз») помогли сторонникам Освобождения дать отпор натуралистической грубости «Ворона» Клузо, снятого в том же году. Оба эти фильма характерны для французской кинематографии в годы оккупации — но один выражает восторг, а другой — осуждение. Однако значимость обоих признана всеми.

1944. Женщина в окне

Фриц Ланг

Ночь, исполненная логики

В этом фильме, изобилующем намеками из области психоанализа, сталкиваются личность и общество, действительность и ее зеркальное отражение, и сочетания этого удивительны.

Сюжет

Профессор Уонли — почтенный обыватель, специалист по криминологии. Однажды вечером, когда его жена и дети уехали на летний отдых, он, выходя из клуба, встречает очаровательную женщину, чьим портретом в картинной галерее он только что любовался. Он провожает ее домой и внезапно оказывается участником преступления, так как, защищаясь, убивает неизвестного ему человека. Целый ряд его неудачных попыток выйти из этого трудного положения вызывают подозрения полиции. В отчаянии он приходит к решению покончить с собой, не зная, что в это же время в руки полиции попадает преследовавший его шантажист. И вот тут он просыпается — все это был только сон.

О фильме и его создателях

Как только Фриц Ланг (1900—1976) переезжает в Штаты, становится ясно, что его талант в изгнании ничуть не пострадал от новых условий, с которыми ему пришлось столкнуться в Голливуде, а, напротив, расцвел еще ярче в хорошо налаженном производстве американской кинематографии. «Женщина в окне» является блистательным образцом разработки таких тем, которые всегда были близки автору «Проклятого» и «Фурий», — темы виновности, «самонаказания» и иронии судьбы. Что бы о нем ни говорили, в финале нет ничего неожиданного, поскольку Ланг построил весь свой фильм на борьбе с «внутренним демоном», на «подавленных желаниях» и на переходе от желания к поступку. Старое клише «полуденного демона» обретает в этой цепи ночных происшествий чрезвычайно убедительную иллюстрацию. Нарочитая замедленность темпа, отказ от традиционных «ожиданий ужаса» в пользу известной сатирической расплывчатости, острые переходы от сна к действительности наделяют этот фильм острым очарованием для глаза и для ума.

Но Фриц Ланг еще не сказал своего последнего сло-

THE WOMAN IN THE WINDOW

Сцен.: Нанэлли Джонсон по роману Х.Уоллиса «Неосторожный шаг». **Реж.:** Фриц Ланг. **Оп.:** Мильтон Краснер. **Муз.:** Артур Ланге. **Произв.:** Р.К.О. 99 мин. **Исп.:** Эдвард Робинсон (*профессор Уонли*), Джозеф Беннет (*Элис Фейс*), Дан Дэриа (*охранник*), Рэймонд Мэсси, Эдмонд Брун, Артур Лофт.

ва. Он переходит к более жесткой манере в «Тайне по ту сторону двери» (1948), в «Индийской гробнице» (1959) — этот фильм представлял собой новую версию немой картины, поставленной в Германии — и, наконец, в фильме «Тысяча глаз доктора Мабузе» (1960).

«Убежден, что в мозгу каждого человека существует собственная ему склонность к убийству. Иногда это меня мучает, а иногда меня забавляет мысль, что я — всемогущий потенциальный убийца».

Фриц Ланг

1944. Генрих V

Лоуренс Оливье

Узорная английская вышивка

Отважный прием смешения декораций, натуры и средневековых лубочных картинок — оригинальный опыт театральной постановки на экране, созданный одним из мастеров британской сцены.

HENRY V

Сцен.: Лоуренс Оливье и Алан Дент по Шекспиру.

Реж.: Лоуренс Оливье.

Оп.: Роберт Краскер (Техникolor). **Худ.:** Поль Шерифф, Кармен Диллон.

Муз.: Уильям Уолтон.

Произв.: Ту Ситиз. 137

мин. **Исп.:** Лоуренс Оливье

(Генрих V), Рене Ашерсон

(Екатерина), Роберт

Ньютон (Пистоль), Лео

Дженн (коннетабль

Франции), Лесли Бенкс

(ведущий), Феликс Элмер

(архиепископ Кентербе-

рийский), Эсмонд Найт

(Феллиен), Харкорт Виль-

ямс (Карл V), Ральф Тру-

ман (Монжуа), Джордж

Роби (сэр Джон Фальс-

стаф).

Сюжет

Труппа актеров театра «Глобус» в XVI в. готовится сыграть шекспировского «Генриха V». Мы видим на экране публику и кулисы. Затем нас с ходу вводят в самую пьесу, предложив предварительно прибегнуть к помощи нашего воображения. И вот мы оказываемся в 1415 г., при английском дворе. Король собирается идти войной на Францию. Английский флот движется на Арфлер. Затем следует прославленное сражение при Азенкуре, когда английские пехотинцы, несмотря на то, что они в меньшинстве, обращают в бегство французскую кавалерию. Победитель Генрих V объявляет себя наследником французского престола и женится на принцессе Екатерине. И тут мы возвращаемся в театр елизаветинских времен — спектакль подходит к концу, зрители аплодируют.

О фильме и его создателях

Лоуренс Оливье, родившийся в 1907 г., знаменитый английский театральный актер и режиссер, возглавивший в 1944 г. театр «Олд-Вик», имеет за плечами длительную карьеру актера и более короткую — киноре-

жиссера. В особенности запомнился он в фильмах «Гремящие высоты», «Ребекка», «Гончий пес». Его фильмы по пьесам Шекспира строятся на характерной для него динамике, еще усиленной возможностями экрана, — таким образом, например, Гамлет действует в неожиданном для нас темпе. Но именно в «Генрихе V» ему удается своеобразно разрешить противоречия, неизбежные для театра на экране.

Он рискует начать фильм спектаклем, якобы поставленным в эпоху Шекспира. С этой минуты, как замечает Андре Базен, мы смотрим уже не пьесу Шекспира, а некий фильм о театре времен королевы Елизаветы; театральные эффекты то исчезают, то, напротив, в изобилии появляются на экране. Некоторые сцены, как, например, битва при Азенкуре, идут как бы в двух планах — реалистическом и стилизованном. Сделано это чрезвычайно умело, и этому, вдобавок, благоприятствуют возможности цветного кино.

Вполне возможно, что более искренний и более жесткий подход к шекспировской теме, как у Орсона Уэллса в «Макбете» (1948) и «Отелло» (1952), покажется предпочтительнее, чем эстетская и чересчур принаряженная пышность этого фильма.

1944. Лаура

Отто Преминджер

Тайные чары

Вслед за Фрицем Лангом, с которым у него много общего, Отто Преминджер подчеркнул мысль о необходимости особого внимания к режиссуре фильма. «Лаура» указывает путь, которым надлежит следовать.

Сюжет

Инспектор Мак Ферсон расследует дело об убийстве молодой журналистки Лауры Хант. Лаура, внедрившаяся в высшее общество Нью-Йорка благодаря помощи Уолдо Лайдекера, журналиста, ведущего колонку светской хроники, собирается выйти замуж за легкомысленного плейбоя Шелби Карпентера. Мак Ферсон очарован ее портретом, который висит на стене в ее квартире, влюбляется в этот портрет и внезапно однажды ночью она предстает перед ним во плоти! Оказывает-

LAURA

Сцен.: Джей Дретлер, Сэмюэль Хоффенштейн и Бетти Рейнхардт по роману того же названия Веры Каспари. **Реж.:** Отто Преминджер. **Оп.:** Джозеф Ла Шелл. **Муз.:** Дэвид Раскин. **Произв.:** XX век Фокс. 88 мин. **Исп.:** Джина Тирни (*Лаура*), Дэни Эндрюс (*Марк Мак-Ферсон*), Клифтон Уэбб (*Уолд Лайдекер*), Винсент Прайс (*Шелби Карпентер*), Джудит Андерсон (*Энн*).

ся, погибла-то вовсе не она, а некая манекенщица, подруга плейбоя Карпентера. Виновата ли воскресшая красавица в этой путанице? Инспектор, вдохновляемый любовью к ней, находит, наконец, истинного преступника — Лайдекера — в тот момент, когда тот собирается вновь совершить преступление.

О фильме и его создателях

Сюжет «Лауры», построенный на основе детективного романа Веры Гаспари, следует сюжету этого романа только в общих чертах. Его можно также рассматривать как сатиру на американские интеллектуальные круги, как психологическую комедию или даже как некую сюрреалистическую поэму, полную удивительного очарования. По желанию руководителя студии «XX век Фокс» Даррила Занука, в качестве режиссера был первоначально приглашен Рубен Мамулян, но в конечном итоге режиссуру фильма взял на себя приехавший из Вены Отто Преминджер (1906—1986), ученик Макса Рейнхардта, достигший поистине ювелирного искусства в профессии режиссера и уже широко известный своей деятельностью в кино. «Этого человека, — писал Жак Лурсель, — не столь интересовали вымышленные, надуманные загадки, сколько истина человеческого сердца». Его фильмы действительно волнуют тонкими ходами, напоминающими работу часового механизма, кристально ясными и безоговорочно убедительными. Идет ли в его фильмах речь о раскрытии убийства, или о любовной страсти — от них всегда исходит некая чарующая аура, которую можно объяснить «изысканно разрешенным противоречием между клинически точным наблюдением событий и мягкостью рассказа о них» (Анри Ажель). Даже в тех случаях, когда Преминджер имеет дело со сложным сюжетом, в котором, казалось бы, его талант может попросту раствориться, он остается верен себе. Все дело в том, что этот талант складывается из глубокого уважения к объективной истине, непобедимого упорства в достижении цели и в то же время известного эклектизма — и он сохраняет эти особенности на протяжении всей своей творческой жизни, даже в период некоторого упадка сил, который начался с 1970 г.

«Я полагаю, что идеальным фильмом является тот, где не замечаешь роли режиссера-постановщика, не знаешь, что является плодом его личной творческой деятельности, — но сам-то он должен во всем действовать по своей собственной воле. Вот это и есть работа режиссера».

Отто Преминджер

1945. Дети райка

Марсель Карне

Большой парад масок

Это прославленное произведение, попури melodраматических эпизодов, явилось апогеем совместной работы Карне и Превера.

Сюжет

I серия. Бульвар Преступлений, — Париж, примерно 1830 г. Зеваки толпятся на бульваре Тампль, ожидая сильных ощущений. Выбор зрелищ очень разнообразен — от «Мелодрамы» до «Фюнамбюль», от театра преступлений до театра безмолвия, от яркого Фредерика Леметра до очаровательного мима Дебюро. На фоне всей собравшейся «фауны» выделяются то милые, то страшноватые лица — красавица Гаранс, анархист-гомосексуалист Ласенер, продавец старого хлама Жерико, хрупкая Натали. Это перекресток, где можно увидеть аристократа и подонка, где сталкиваются кабацкие страсти и немислимая любовь.

II серия. Человек в белом, — Дебюро женился на Натали, но по-прежнему любит Гаранс, а та уже стала графиней де Монтре; Фредерик Леметр завоевывает огромный успех в спектакле «Постоянный двор в Адре»; Ласенер снова затевает заговор. А на Бульваре царствует Карнавал, и маски гоняются друг за другом, встречаются и расстаются.

О фильме и его создателях

Фильм представляет собой некий видоизмененный вариант «Парижских тайн», чем-то напоминает «Трехгрошовую оперу» и в то же время сливает воедино две разновидности театра — «высокого искусства» и «народного представления». «Дети райка» (само название обозначает шумную толпу зрителей «галерки» или «райка») явился самым значительным произведением французского кино времен оккупации: две «эпохи» (то есть две серии), длящиеся вместе три часа, тысяча участников, гигантские декорации, созданные на студии Виктори. Вдохновленные успехом своего фильма «Вечерние посетители» (1942) — прекрасной средневековой сказки, — Марсель Карне и его сценарист Жак Преввер создали, несмотря на трудные времена, этот монумент «поэтического реализма». Литературно-изысканный диалог, четверка великих актеров, очень тонко переданный аромат эпохи — все это способствовало

LES ENFANTS DU PARADIS

Сцен. и диалоги: Жак Преввер. **Реж.:** Марсель Карне. **Оп.:** Роже Юбер. **Худ.:** Леон Борзак (макеты Александра Траунера). **Муз.:** Морис Тирье, Жозеф Косма. **Произв.:** Патэ Синема. 195 мин. (2 сер.) **Исп.:** Арлетти (Гаранс), Жан Луи Барро (Дебюро), Пьер Брассер (Фредерик Леметр), Марсель Эрран (Ласенер), Пьер Ренуар (Жерико), Луи Салу (граф де Монтре), Мария Казарес (Натали), Фабиен Лори (Авриль), Гастон Модо (слепой), Этьен Дюжур, Марсель Перес, Джейн Маркен, Пилу, Леон Ларив, Альбер Реми, Жак Кастело, Робер Дэри, Морис Шутц.

тому, что беспорядочное, но чрезвычайно занятное зрелище стало прочным сплавом, не подверженным воздействию времени. Несмотря на многократные положительные отзывы любителей кино и критиков, фильм «Дети райка», по мнению Жана Митри, «представляет собой холодное, надуманное зрелище, которое смотришь и слушаешь с неослабевающим интересом, но никогда не становишься его сторонником».

Триумфальный успех

Съемки фильма были начаты в августе 1943 г. и продолжались, не без помех и трудностей, до лета 1944 г. Как только фильм вышел в 1945 г., он узнал триумфальный успех у зрителей и критиков.

Немецкий экспрессионизм

Великая эпоха немецкого кинематографа начинается в 1919 г. со знаменитого «Кабинета доктора Калигари». Некоторые признаки подъема намечаются уже в первых вариантах «Пражского студента» (1913) и «Голема» (1914), но это только отдельные островки среди множества ничем не выдающихся произведений.

«Калигари» погружает нас в мир подлинного кошмара, что вполне сочетается с политической неуравновешенностью тех лет: стены с нацарапанными на них надписями, перекошенные здания, белесые полотнища, на которых виднеются резкие геометрические фигуры и обезумевшие лица. В отличие от мирных фантазмагорий Мельеса, здесь все находится под знаком некоего метафизического ужаса. И случилось так, что все это не осталось отдельным экспериментом, внушенным «духом странного», а явилось источником гигантского потока, который оросил всю историю кинематографии. Доказательством этому служит тот факт, что кинематограф, вместо того чтобы стать скучным изображением действительности, вышел из тупика, куда его загнали литература и театр, и родился заново, уже обновленным. Кинематография приблизилась к абстрактному искусству, и не случайностью является тот факт, что трое сотрудников режиссера, а именно: художники-декораторы Эрманн Варм, Вальтер Райман и Вальтер Рерих, учились в «Блауэ Риттер», приобщаясь к движению «экспрессионистов».

Действительность, пропущенная через фильтр

Живопись, литература, театр и поэзия были постепенно завоеваны этим, свойственным немецкому духу, направ-

лением, которое выдвигает на первое место самые странные мысли и ощущения, и дает им возможность властвовать над банальными впечатлениями, полученными с помощью чувств. Постулат экспрессионизма таков: следует во что бы то ни стало оторваться от природы и погрузиться в чарующие идеографические фантазмы, — словом, «выделить», — как говорила Лотта Эйсер, — все самое выразительное, что только существует во внешнем мире, с помощью безумного, корректирующего фильтра, каковым является, безусловно, процесс творчества». Отсюда — целая серия всевозможных деформаций, сращивание граней, использование более или менее ясной символики, погружение во мрак и неопределенность, поглощение персонажей их окружением или их судьбой — все это на фоне молчаливой литургии, свойственной самому ритму «немого кино»: вот та атмосфера, что была свойственна школе, откуда вышли, с большей или меньшей славой, такие авторы, как Артур Робизон, Карл Грюне, Поль Лени, но прежде всего — два мастера неоспоримого таланта — Фридрих Вильгельм Мурнау и Фриц Ланг.

Мурнау явился поэтом экспрессионизма, Ланг — его архитектором. Головокружительным тайным мирам и романтическим туманам первого соответствуют железобетонные конструкции и ледяная жесткость второго: неустойчивый, темный мир одного и замкнутый, душный мир другого. И оба они перенесли свой талант за пределы своей страны, поровну разделив успех.

Несколько в стороне от экспрессионизма, но под большим его влиянием находится «каммершпильфильм» — «камерное кино», которое отличается своим психологичным и личностным характером. В этом жанре следует особо

выделить такие имена, как Лупу Пикк и А. Дюпон. Впоследствии многие режиссеры пошли по пути, которому дали название «новой объективности», — одним из них был Г. В. Пабст, который в своем творчестве всегда противопоставлял фаустовским сдвигам исследование глубин действительной жизни.

К началу 30-х гг. немецкий экспрессионизм фактически умирает. Последними — и прославленными — его творениями явились «М» и «Голубой ангел». Приход Гитлера к власти положил конец вдохновенному искусству, которое было сочтено «декадентским». Но к это-

му времени оно успело принести свои плоды: в СССР это был эксцентризм, во Франции — поэтический реализм, в США — фантастика и «черное кино». Франсис Куртад прослеживает его вплоть до творчества Орсона Уэллса и Федерико Феллини. В самой Германии он сделал робкие попытки пробиться в фильмах «Затравившийся человек» (Петер Лорре, 1951) и «Параллельный путь» (Фердинанд Киттл, 1961) и дождался своего возрождения, последовавшего за манифестом Оберхаузена в 1962 г.

Царство звезд

«Если кинематограф становится творцом мечтаний и мифов, это чаще всего происходит благодаря вмешательству этих удивительнейших созданий, называемых звездами», — писал Клод Бонфуа, а Эдгар Морен заметил, что звезда — главным образом, голливудская — сияя над миром, предлагает и превращает в товар умение быть самим собой, умение любить и умение жить. Чистейшее порождение Вселенной, позолоченное шоу-бизнесом, звезда как будто появилась на свет для того, чтобы осуществить призрачные фантазии толпы, утолить ее жажду чудес, волнений и выдумки.

Первой звездой экрана была Сара Бернар, переместившаяся со сцены в «художественный фильм» и завоевавшая всемирный успех в «Королеве Елизавете» в 1911 г. До нее одному только комедианту Макс Линдеру удалось привлечь внимание зрителя. Американский продюсер Карл Лемле извлек из этого урок для себя. Он решил строить выпускаемый фильм на имени ведущего актера, тем самым вознес этого актера на небывалую высоту.

Все остальное уже явилось делом рекламы. Так родилась «система звезд», и первым примером ее явилась Мэри Пикфорд с ее внешностью маленькой всемирной невесты — полная противоположность убийственным чарам Глории Свенсон или Перл Уайт. За ними последовали итальянские «дивы», нордические «вамп», загадочные «славянки». Оказалось, что звезда прежде всего должна обрести «имидж», свойственный только ей одной и основанный на какой-нибудь особой черте ее внешности или характера — скажем, обольстительность взгляда либо беспредельная печаль, то, чему впоследствии Клара Боу дала многозначительное и непереводаемое название: «It». Звезды мужского рода не уступали им — будь то Дуглас Фэрбенкс с его мускулатурой или Адольф Менжу с его утонченным обаянием. Все это породило иступленное обожание звезды — примером тому является Рудольф Валентино, этот любовник с изысканной фигурой и горящими глазами, чья смерть одела в траур всю Америку. Его соперницей женс-

кого рода можно назвать «божественную» Грету Гарбо, чье очарование не померкло (исключительный случай!) даже с появлением звука на экране. Но ей можно предпочесть и «антизвезду» Луизу Брукс.

В 30-е гг. статус звезды меняется. Она подчиняется иным правилам и иным судьбам. Но прототип ее рождается опять-таки в Голливуде, хотя иногда и следует европейскому образцу: Марлен Дитрих, Кларк Гэбл, Вивьен Ли, Ингрид Бергман. Звезда, чьей неизменной чертой должна являться некоторая «таинственность», с трудом внедряется в фильмы, которые становятся все более и более «реалистичными». Для этого понадобится яркий талант (немаловажная особенность!) таких актеров, как Гари Купер, Генри Фонда, Джоан Кроуфорд, Хэмфри Богарт. В послевоенные годы на вершину возносятся Джини Черни, Кэри Грант, Ава Гарднер, Сид Черисс, и апогея достигает — подобно лебединой песне — Мэрилин Монро, явившаяся, безусловно, одной из самых обольстительных звезд мирового экрана, и павшая жертвой созданного ею же мифа. В то же время Джеймс Дин занимает главное место в пантеоне великих романтических героев.

Звезды тоже умирают

А в Европе положение было более сложным. Французский зритель, при-

выкший к условиям сцены, звезде предпочитает актера. Ему нравятся Жан Габен и Мишель Морган, или даже Анри Гара, или Вивьан Романс, но в глубине души он предпочитает Мишеля Симона и Жюля Берри. Более двойственным явился образ Жерара Филиппа, актера, который в то же время был и звездой. В 50-е гг. на небосклоне французского кино блеснет такая звезда, как Мартина Карол, которую вскоре затмевает Брижитт Бардо. Но даже слава ББ со временем тускнеет от слишком частого появления актрисы всюду, где можно.

Предвоенная Германия знала только одну яркую звезду — Зару Леандер, зато в Италии они в те годы появились в изобилии, от Изы Миранды до Лучии Бозе, от Анны Маньяни до Софи Лорен, от Рафа Валлоне до Витторио Гасмана.

В последнее десятилетие можно назвать в мире звезд только имена Пола Ньюмена, Шарлотты Рэмплинг, Алена Делона и Роми Шнайдер.

Немало было сказано о капризах звезд, об их бурной жизни, об их неслыханных гонорах (так, Элизабет Тейлор получила 500 000 долларов за участие в фильме «Внезапно, прошлым летом»). Но за короткое царствование звезды платят беспощадным одиночеством и нередко трагическим концом. А неблагодарный зритель их быстро забывает. Их называют бессмертными, в то время как на самом деле судьба всегда сулит им забвение.

Маленький мирок анимационного кино

Принцип анимационного фильма очень прост: он основывается на систематическом дроблении движения на отдельные картинки, что дает возможность придавать подобие жизни безжизненной материи. Это как бы разновидность кино «в сыром виде», где движение останавливают, чтобы затем его обрести в наилучшем виде. Таким образом, рисунок оживает, предметы движутся, следуя ритму и законам, которые неподвластны обычной силе тяжести.

Уже в 1892 г., иначе говоря — до появления кинематографа, гениальный его предшественник Эмиль Рейно (1844—1918) нарисовал и раскрасил вручную серию «цветных картинок», которые затем перенес на экран с помощью весьма сложного аппарата — «праксиноскопа». Это усовершенствование старинного «волшебного фонаря» вызвало огромный интерес и имело исключительный успех. Решительно держась в стороне от кинематографических принципов Люмьера, Рейно вскоре оказался в числе «проклятых изобретателей». С отчаяния он уничтожил почти все, что создал. Каким-то чудом сохранились сущие крохи, но среди них — очаровательный «Вокруг кабинки» (1894), который напоминает грациозные морские пейзажи Эжена Будена. За ним последовал еще один француз, Эмиль Коль (1867—1938), который использовал технику нарождающегося кинематографа для своих графических шалостей, сперва одномерных, а затем и трехмерных. Он придумал стилизованный силуэт персонажа, наделенного способностью мгновенно видоизменяться и дал ему имя Фантош. Фантош привел в восторг всех американских художников, работавших над мультфильмами.

Художники-мультипликаторы вскоре

полностью внедрили «собственные взгляды» как в область творчества, так и в область техники этого вида киноискусства. Винзор Мак Кей создал «Динозавра Джерри», Эрл Хад открывает возможность использования прозрачного целлулоида, Аб Айверкс и Уолт Дисней (1901—1966) выпускают в свет Микки, который сразу же завоевывает всеобщую любовь. С его появлением «оживший рисунок» становится процветающим производством, и на студии Бэрбанка получает работу целая армия техников, специалистов по изготовлению макетов и декораций, по использованию различных красок. Дело не обошлось без некоторой склонности к излишней слащавости, к чрезмерно наивному «очеловечиванию» и легковесной морализации с целью покори́ть зрителя детского возраста.

Но это отнюдь не затмевает поистине гениального дара рисовальщика Диснея и его команды, особенно ярко проявившегося в «Забавных симфониях» («Три поросенка», «Старая мельница») и в первых полнометражных фильмах — «Белоснежка», «Пиноккио», «Фантазия», — наделенных несравненным очарованием. Всемирный успех волшебника Диснея, возможно, незаслуженно затмил талантливые работы его предшественников, таких, как Пэт Салливен (серия «Пучеглазых»), Стивен Босустоу (серия «Мистер Магу»), блистательного Текса Эвери (1907—1980) — «мастера сатиры, подобного Эдварду Лиру и Кафке» (Рафаэль Боссон).

Навстречу десятому искусству

В работе над анимационными фильмами находится также место умелым

упражнениям с бумажными фигурками — искусству китайских теней (чем занималась немецкая художница Лотта Рейнигер, которая поистине совершила чудеса в фильме «Приключения принца Ахмета», 1926) или приемам «игры с булавками», придуманным французом русского происхождения Александром Алексеевым («Ночь на Лысой горе», 1939); следует также сказать об «анимации» марионеток (чех Иржи Трнка), кукол (Ладислав Старевич) и даже живых людей, которые действуют как автоматы (техника «пиксилляции»). Наконец, появилась возможность непосредственной гравировки на пленке изображения и звука, что и сделал с необычайным блеском канадец Норман Мак

Ларен (1914—1987) — непревзойденный мастер покадровой съемки. Из всего его богатого наследия следует особо отметить «Блинкити-Бланк», «Ритм», «Жил-был стул», «Па-де-де» и «Синхрон». Этот представитель абстрактного искусства заметно обогатил изобразительные возможности кино.

Мы могли бы еще многое сказать о «десятом искусстве» (которое логично следует непосредственно за девятым, то есть изображением на пленке), имея в виду этот особый сектор изобразительных возможностей кинематографа, возможностей, которые сегодня в значительной степени расширились, благодаря развитию техники и появлению числовых синтезаторов.

Постоянство авангарда

Нередко термин «авангард» употребляется в военном смысле, чтобы обозначить разведку или какую-нибудь другую военную часть, идущую впереди войск. В расширенном смысле этот термин стал применяться к творческим деятелям, которые идут впереди своего времени и нарушают установленные правила. «Авангард, — говорит Марио Вердан, — ищет, предшествует, противопоставляет старому — новое, прошлому — будущее, закону — его нарушение. Его идеалом является создание некоей «контркультуры»».

Менее расширительно это понятие сводится к известной крайности экспериментального типа, которая получила свое развитие в кинематографе независимо от главных его направлений или непосредственно противопоставляя им себя. Это началось во Франции, сразу же после первой мировой войны. Открыто выступив про-

тив некоего типа «народного кино» (в том смысле, как его понимал, например, Луи Фейяд), движение это вырисовывается как «седьмое искусство», совершенно самостоятельное, отвергающее установившиеся нормы сценария, титров, драматургии. Итальянец Ричотто Канудо стал во главе этого движения, к которому вскоре присоединились Луи Деллюк, Жан Эпштейн, Жермена Дюлак и другие. Появились такие понятия, как «протогенезис» и «кинопластика». Этот первый авангард был принят очень ограниченным кругом зрителей. Но он породил несколько произведений, претендующих на большую известность, как, например, «Человек открытых пространств», «Верное сердце», «Женщина ниоткуда», «Эльдорадо» и «Бесчеловечная».

Второй расцвет авангарда относится к периоду между 1925 г. и концом «немого кино». Этот период был зна-

чительно более бурным и более эмпиричным, под сильным влиянием дадаизма и сюрреализма, и он распространился на незначительную часть Европы. Это была пора появления кино клубов и специализированных кинозалов («Урсулинки», «Студия 28»). Появляется независимая критика, среди которой следует особо отметить «Ревю дю синема» Жоржа Ориоля. Писателей и художников поддерживают меценаты, финансируя постановку их фильмов. Появились такие понятия, как «чистое кино» или «честный фильм». С помощью известных кругов это движение внедряется в глубину искусства кино. Запомнились опыты Фернана Леже («Механический балет»), Мана Рэя («Морская звезда»), Антонена Арто и Жермены Дюлак («Раковина и священник»), Альберто Кавальканти, Дмитрия Кирсанова. Фильмом-маяком, родившимся из этого второго авангарда, стал «Андалузский пес» (1930, Луи Бунюэль и Сальвадор Дали), в котором было применено «автоматическое письмо», излюбленный сюрреалистам прием. Бунюэль возвращается к этому в «Золотом веке», подлинной «военной машине», фильме, направленном против буржуазного общества и запрещенном цензурой. Жан Кокто, стоявший несколько в стороне от этих бурных событий, все же примыкает к ним, создав «Кровь поэта», в котором идеалы авангардиста слились с его личными поэтическими взглядами.

Мечтам нет числа!

В Германии, Бельгии и Голландии к движению примыкают Вальтер Рутман, Ганс Рихтер, Анри Сторк и даже Эйзенштейн, который ставит во Франции короткометражку, вдохновенную авангардными идеями кино — «Сентиментальный романс». Влияние авангардизма распространяется и на документальные фильмы («Нажан», «Воскресное Эльдorado», «По поводу Ниццы»), на фильмы научные (Жан Пенлеве) и воинствующие (Йорис Ивенс). Доходит он и до анимационных фильмов — Оскар Фишингер, Бертольд Брехт, Бертольд Барташ, Лен Ли. «Звуковое кино» резко тормозит эти поиски. Некоторые кинематографисты возвращаются к обычной системе, других просто ждет забвение. В США авангардизм возникает заново в 40-е гг., в работах Майи Дерен, Кеннета Энжера и в интересном фильме коллективного творчества, в котором соединились такие имена, как Ганс Рихтер, Ман Рей, Марсель Дюшан — Макс Эрнст: «Мечтам нет числа». Позже к нему примыкает Энди Уорхол, Грегори Маркопулос и сторонники «андеграунда». Во Франции следует отметить интересные опыты «леттристов» Изидора Изау и Мориса Леметра. Где же авангард сегодня? По мнению Доминика Ногэ, он по-прежнему является острием копья, своего рода «пара-кино», одновременно прогрессивного и неодекадентского. А может быть, он окончательно интегрировался и вульгаризовался?

**Война окончена.
Образ меняющегося мира**



СЛОЖНЫЕ ХАРАКТЕРЫ

Третий человек.

Реж. Кэрол Рид.

1949. Орсон Уэллс.

© Французская

синематека —

Архив Фотоб

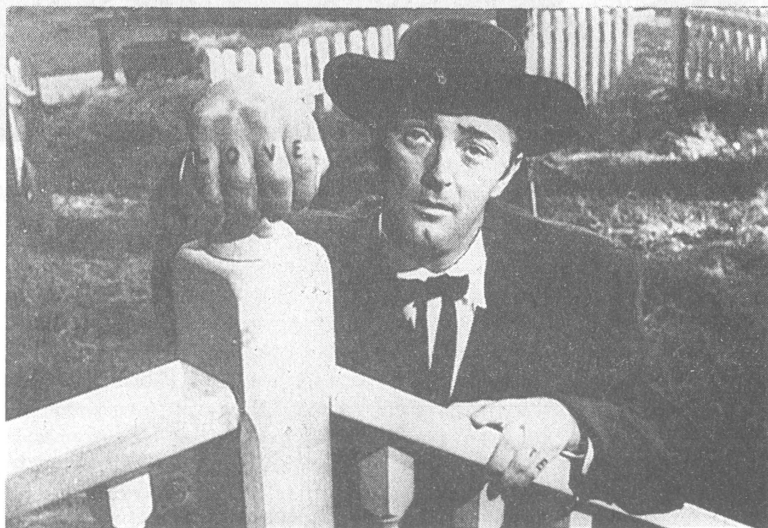


Ночь охотника.

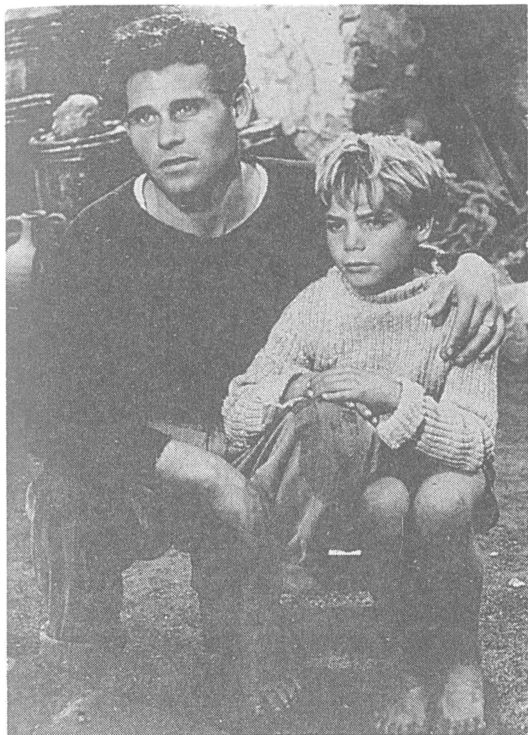
Реж. Чарлз Лоутон. 1955.

Роберт Митчем.

© Телерама



НЕКОРОНОВАННЫЕ ДЕТИ



Похитители велосипедов.
Реж. Витторио Де Сика. 1948.
Энцо Стайола и
Ламберто Маджорани.
© Телерама

Земля дрожит.
Реж. Лукино Висконти.
1948. © Архив Фотоб





Золотая карета.

Реж. Жан Ренуар. 1952.

Анна Маньяни и Дункан Ламон.

© Телерама



Дорога.

Реж. Федерико Феллини. 1954.

Джульетта Мазина.

© Авансэз Синема



Красавица и чудовище.

Реж. Жан Кокто. 1946.

Жан Марэ.

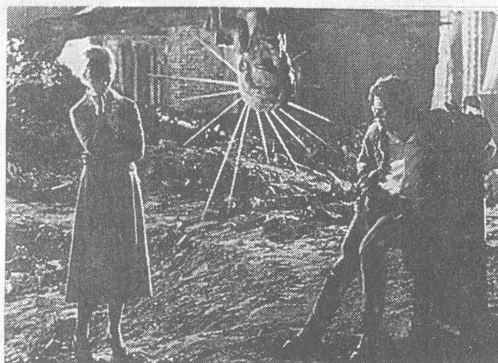
© Архив Фотоб



Седьмая печать.

Реж. Ингмар Бергман.
1956. Бенгт Экерот.

© Французская
синематека — Архив Фотоб



Пепел и алмаз.

Реж. Анджей Вайда. 1958.
Эва Кшижановска и
Збигнев Цыбульский.
© Архив Фотоб



Расёмон.

Реж. Акира Кurosава. 1958.
Тосиро Мифуне (слева).

© Французская
синематека — Архив Фотоб

БЕССТРАШНЫЕ ЛЮДИ



Джонни Гитара.

Реж. Никлас Рэй. 1954.

© Французская
синематека — Архив Фотоб



Асфальтовые джунгли.

Реж. Джон Хьюстон. 1950.

Стерлинг Хейден.

© Радио-Синема. Телерама



Ровно в полдень.

Реж. Фред Циннеманн.

1952. Гари Купер.

© Телерама

СТРАСТНЫЕ ЖЕНЩИНЫ

Чувство.

Реж. Лукино Висконти.
1954. Алида Валли.
© Архив Фотоб



Дамы Булонского леса.

Реж. Робер Брессон. 1945.
Мария Казарес.
© Виолет — Архив Фотоб



Бульвар заходящего солнца.

Реж. Билли Уайлдер. 1950.
Глория Свенсон и Уильям Холден.
© Авансэпн Синема



РОМАНТИЧЕСКИЕ ДРАМЫ



Золотой шлем.

Реж. Жак Беккер. 1952.

Доминика Давре и
Симона Синьоре.

© Авансэ́н Сине́ма



Последние каникулы.

Реж. Роже Ленар. 1947.

Одиль Версуа и
Жан Варас.

© Национальный
Киноархив —
Архив Фотерб

РОМАНТИЧЕСКИЕ ДРАМЫ



Поездка в Италию.

Реж. Роберто Росселини.

1955. Джордж Сендерс и
Ингрид Бергман.

© Телерама

Босоногая графиня.

Реж. Джозеф Манкевич. 1954.

Хемфри Богарт,

Ава Гарднер и

Россано Брацци.

© Национальный

Киноархив — Архив Фотоб



ПОЕМ НА ЭКРАНЕ

Пение под дождем.

Реж. Джин Келли и
Стэнли Донен. 1951.

Джин Келли.
© Ален Пеле —
Архив Фотоб



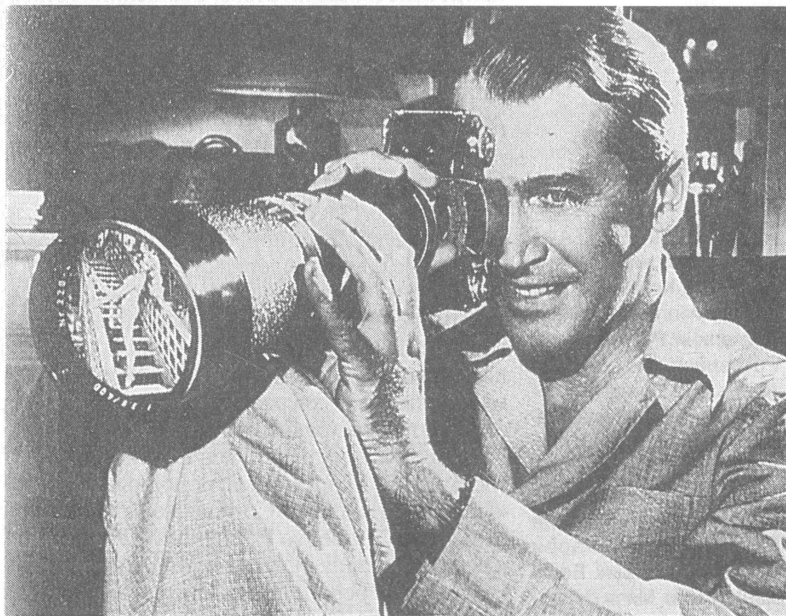
Все на сцену!

Реж. Винсенте
Минелли. 1953.
Сид Черисс.

© Архив Фотоб



Каникулы господина Юло. Реж. Жак Тати. 1953.
Жак Тати. © Французская синематека — Архив Фотоб



Окно во двор. Реж. Альфред Хичкок. 1954. Джеймс Стюарт. © Архив Фотоб

1945. Рим, открытый город

Роберто Росселини

Кровь праведников

Для Роберто Росселини неореализм является в большей степени нравственной позицией, чем системой эстетических взглядов. Это возможность с наибольшей искренностью рассказать о страданиях человечества.

Сюжет

Италия, зима 1944 г. Рим становится местом жесточайших столкновений между гестапо и бойцами Сопротивления. Коммунист Манфреди, которого разыскивает гестапо, находит убежище у своего друга — типографа Франческо, который собирается в это время жениться на своей соседке-вдове Пине. Дом на Виа Каstellина становится ячейкой Сопротивления: сын Пины, его товарищи, отец, дон Пьетро, тоже принимают участие в борьбе. Но на них поступает донос. Эсэсовцы оцепляют дом, забирают живущих там людей и хладнокровно убивают Пину. Коммунист умирает под пыткой, не сказав ни слова. Священника ставят к стенке на рассвете на одном из холмов, окружающих Рим, а в это время дети, спрятавшись в окрестных рощах, тихо насвистывают песню бойцов Сопротивления, перед тем как спуститься на улицы пробуждающегося города.

О фильме и его создателях

Фильм снят на очень скромные средства, в стране, обескровленной войной. Он предстает перед зрителем как потрясающее свидетельство возрождения итальянского кино, зажатого в тесные рамки фашистского «ventienne» (двадцатилетия). Зародившись среди кропотливой действительности, вдали от изысков различных студий и от некогда победоносного «каллиграфизма», фильм этот утверждает превосходство «неореалистического» направления, намеченного несколькими предшественниками. Следующий год был отмечен «вспышкой» неореализма, породившей ряд фильмов: «Пайза», «Шуша», «Солнце еще взойдет», «Жить в мире» и др. Роберто Росселини (1906—1977), автор «ожившей хроники», стал, неожиданно для самого себя, главой этой революции в искусстве, которая имела очень большое влияние на развитие мирового кино.

Его предыдущие фильмы, снятые в более привыч-

ROMA CITTA APERTA

Сцен.: Серджио Амидеи, Альберто Консилио, Федерико Феллини, Роберто Росселини. **Реж.:** Роберто Росселини. **Оп.:** Убальдо Арато. **Муз.:** Ренцо Росселини. **Произв.:** Эксчелса-фильм. 100 мин. **Исп.:** Анна Маньяни (Пина), Марчелло Пальеро («инженер»), Альдо Фабрици (дон Пьетро), Фарри Файст (полковник Бергман), Мария Мичи (Марина), Джованна Галетти (Ингрид).

ной манере, уже были проникнуты духом истинного пацифизма. Но здесь он поднимается выше различных политических разногласий и достигает кульминации в изображении израненного человечества, воссоздавая вечный образ Страстей Христовых. Лирическая сторона его творчества находит особо яркое проявление в сцене смерти Пины, которую скосила на бегу пулеметная очередь. Этот прием, «обнажающий реальную жизнь во всей ее глубине», как сказал Роже Вайан, повторяется во всех его фильмах, от «Пайзы» (1946) до «Мессии» (1974).

1945. Приключение в Бирме

Рауль Уолш

Они побывали в аду

Как из простенькой истории об операции коммандос в бирманских джунглях можно вытянуть квинтэссенцию трагического видения воюющего человека.

Сюжет

1944 г. Вторая мировая война свирепствует на азиатском фронте. Маленькая группа американских парашютистов получает приказ уничтожить радарную установку в одном из бирманских лесов. Но после того, как им удастся этот приказ выполнить, неприятель не дает американцам возможности вернуться — самолет, которого они ждут, не может приземлиться. Начинается долгий путь через джунгли, где засели японцы. Половина отряда попадает в засаду, а оставшиеся, дойдя до намеченного ими места, сталкиваются с неприятелем и выдерживают тяжелый бой. Только небольшой горсточке удастся спастись из этого ада благодаря высадке союзников на Тихом океане.

О фильме и его создателях

Американская кинематография внесла значительную лепту в защиту свободного мира от вторжения неприятельских войск — иногда в виде достоверной хроники событий, иногда в духе более или менее откровенной пропаганды. Самым ярким примером явилась серия под названием «Почему мы сражаемся» (1942—1945), выпущенная силами «Army Signal Corps», в которой приняли участие более 400 технических работников под

OBJECTIVE BIRMA

Сцен.: Альва Бесси, Лестер Коул, Рональд МакДугал. **Реж.:** Рауль Уолш.

Оп.: Джеймс Ван Хау.

Муз.: Франц Уоксман.

Произв.: Уорнер Бразерс.

142 мин. **Исп.:** Эррол

Флинн (*майор Нельсон*),

Уильям Принс (*лейтенант Джекобс*), Джеймс

Браун (*сержант Трэси*) и

Джордж Тобиэс, Генри

Халл, Уорнер Андерсон.

руководством Фрэнка Капры. Но самые сильные удары по неприятелю нанесла художественная кинематография Голливуда, от Кинга Видора до Копполы, от Майлстоуна до Фуллера. Страшные сражения, героическая борьба, которую вели на далеких фронтах храбрые воины, тоска по родине — все это выражено в их фильмах с большой силой и волнением. В отличие от французов, американцы стремятся показать исторические события «по горячим следам».

Однако, работая в таком жанре, всегда следует опасаться избытка сцен насилия и героизма. Рауль Уолш (1892—1980) сумел избежать этого, придерживаясь жестких рамок реализма, с безупречной достоверностью и беспощадностью показывая человека, столкнувшегося лицом к лицу с опасностью, страхом и смертью. Авторы сценария придерживались «левых» взглядов, и им немало досталось от маккартизма. Работа режиссера выглядит скупой, почти незаметной, на первый план выдвигаются действующие лица и окружающая их обстановка, а исполнители, с Эрролом Флинном во главе, восхищают своей слаженностью, создающей впечатление «живых», документальных съемок, за что можно простить довольно свободное обращение с исторической точностью.

Искусство Уолша

Рауль Уолш вернулся к военной теме в фильме «Крик победы» (1955) и «Нагие и мертвые» (1958). В 1951 г. он снял видоизмененное повторение фильма «Приключения в Бирме», придав ему вид вестерна — «Приключения капитана Уайотта» — заменив бирманские джунгли болотами Флориды, а японцев — индейцами семинолами. Тайна его искусства — далеко отстоящего от киностереотипов — кроется в том, что он, как никто другой, сумел поразительно скупым языком подлинного мастера создать настоящий фильм-эпопею.

1945. Дамы Булонского леса

Робер Брессон

Стилистическая удача

Четкий, как теорема, чистый, как горный хрусталь, — фильм этот открывает путь современной кинематографии.

Сюжет

Элен, дама из высшей буржуазии, поклялась отомстить бросившему ее любовнику. В ночном кабаке она встречает подругу, которая так обеднела, что вынуждена продавать свою дочь Аньес богатым кутилам. Элен помогает обеим женщинам приобрести приличное жилье и знакомит их с Жаном. Он тотчас же влюбляется в девушку, а Элен всячески покровительствует этому роману, который заканчивается свадьбой. Вот тут-то эта коварная женщина открывает Жану тайну — он женился на проститутке. Аньес падает в обморок, Жан убегает, но в конце концов возвращается к своей любимой и любящей жене.

О фильме и его создателях

Третий фильм Робера Брессона (р. 1907), после забавной короткометражки «Дела общественные» (1934) и фильма «Грешные ангелы» (1934), посвященного «оправданию дев вифанийских», — находит свою исходную точку в одной из глав романа Дидро «Жак-фаталист». Построив сюжет на основе довольно циничного эпизода из светской жизни, Брессон делает суровый, изысканный фильм, отличающийся удивительно высоким стилем; сам автор высказал такое пожелание: «Фильм должен удивлять своей простотой и величием развязки». В основном — это фильм жестов, взглядов, душевных волнений, запечатленных в кадре. Четверо действующих лиц — это трагические персонажи, которые без какого-либо ложного пафоса предстают перед нами в беспощадно ярком свете. Это первое проявление упорного желания кинематографиста показать посредством экрана, каким ничтожным может быть то или иное чувство, та или иная закоренелая мысль. Здесь этим чувством является месть. В другом случае — это стремление к побегу («Приговоренный к смерти бежал»), тщеславие («Карманник»), или нетерпимость («Деньги») — различные вариации на одну и ту же тему — поиски абсолютно точного решения. Особое восхи-

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

Сцен. и реж.: Робер Брессон (на одну из тем романа «Жак-фаталист» Дидро). **Диалоги:** Жан Кокто. **Оп.:** Филипп Агостини. **Муз.:** Жан Жак Грюневальд. **Прод.:** Рауль Плокен. 84 мин. **Исп.:** Мария Казарес (Элен), Поль Бернар (Жан), Ирена Лабуридт (Аньес), Люсьенна Богар (мадам Д.), Жан Марша.

щение вызывает тот факт, что этот «янссенизм» находит свое отражение в постановочной работе режиссера: Брессон ищет новую драматургию, отличную от того, что он называет «театром на экране». Он строит изображение на некой «абстрактной форме», которая сохраняет только чистые очертания «кинематографии».

Мастерство

Начиная со своего третьего фильма Брессон обретает собственный ритм и неподражаемую, несколько однотонную манеру, исполненную приглушенного напряжения. Отсюда — его необычное, особое очарование, которое современники восприняли очень холодно, но которое впоследствии завоевало всеобщее признание.

1946. Красавица и Чудовище

Жан Кокто

Химера и сердце

Жан Кокто считал кинематографию «десятой музой». Здесь он дает ей имя «Магия» (анаграмма французского «image» — «кадр»).

Сюжет

Жил-был когда-то богатый судовладелец, и было у него четверо детей: Людовик — хитрый паренек; две глупые дочки с претензиями, Аделаида и Фелиси; и младшая дочка — воплощенное очарование, Белль («красавица» — *фр.*). А у них был приятель — фатоватый красавец Авенан. Однажды вечером отец заблудился в чаще леса и по неосмотрительности украл розу у Чудовища, обладавшего головой льва и телом человека и жившего в одиночестве у себя в замке. Чудовище соглашается отпустить его в обмен на Белль. А она, ожидавшая от Чудовища всяческого зла, обнаруживает, что он — воплощение добра и великодушия. Белль возвращается домой в роскошном наряде, а сестры из зависти уговаривают парней ограбить Чудовище. Авенан, выполняя эту затею, платит за нее своей жизнью, а Чудовище — своей шкурой, ибо влюбленный взгляд прибежавшей к нему Белль превращает его в прекрасного Принца.

О фильме и его создателях

Создав фильм «Кровь поэта», Жан Кокто (1889—1963) уходит из кинематографии в театр и литературу. Однако в 1943 г. он пишет сценарий (и диалоги) к фильму Жана Деланнуа «Вечное возвращение», который проходит с большим успехом; и эта модернизированная версия «Тристана и Изольды» воскрешает его любовь к экрану. Заручившись участием своего любимого актера Жана Маре, он создает кинематографическую версию детской сказки «Красавица и Чудовище», сохранив при этом собственную, свойственную ему мифологию, и сам ставит этот фильм. Против всяческих ожиданий, несмотря на то, что модным в то время становится реализм, фильм имеет триумфальный успех. Он является как бы иллюстрацией к определению, которое сам Кокто дает кинематографу, — «Сон наяву». Прибегая к минимальному количеству трюков и умело пользуясь сокровищами классических сказок (замок, лес, оживающие светильники, волшебный конь, любовь, побеждающая колдовство), он создает на экране поистине феерический мир, а мастер своего дела художник-декоратор Кристиан Берар помогает ему построить «новую действительность», где немалую роль сыграли реминисценции живописи, от Вермеера Дельфтского до Гюстава Доре. И совершенно неважно, что финальный «свадебный полет» несет в себе что-то двусмысленно-бестелесное. «Сияющая возможность окунуться в детство» перекрывает своими водами призрачные утесы.

Многообразие

Но на этом Кокто еще не расстается с кинематографом. Два года спустя после «Красавицы и Чудовища» он переносит на экран, со свойственным ему блеском, свою пьесу «Ужасные родители», потом заканчивает свой «орфический» цикл («Орфей», 1950; «Завещание Орфея», 1960); пишет сценарии, комментарии, теоретические эссе; творчество его распространяется и на другие области — театр, графику и др. Но, как сказал Франсуа Перье, «фильмы его будут жить вечно».

LA BELLE ET LA BÊTE

Сцен., диалоги, реж.: Жан Кокто (по сказке г-жи Лепренс-де-Бомон). **Худ.:** Кристиан Берар. **Оп.:** Анри Алекан. **Муз.:** Жорж Орик. **Прод.:** Андре Польве. 96 мин. **Исп.:** Жан Маре (*Чудовище*, *Авенан и Принц*), Жозетт Дей (*Белль*), Марсель Андре (*отец*), Мила Парели, Нана Жермон (*сестры*), Мишель Оклер (*Людювик*).

1946. Почтальон всегда звонит дважды

Тэй Гарнетт

Первая осечка американского пуританизма

В послевоенное время одно за другим рушатся табу американского кино, хотя в области секса они оказываются более устойчивыми. Два звонка, однако, явились решающими.

Сюжет

Безработный Френк Чемберс поступает заправщиком на бензостанцию в Калифорнии. Хозяин — славный, хотя и простоватый, человек; его жена, Кора, роскошная женщина, тоскует по любви. Молодые люди становятся любовниками и мечтают о побеге. Но как избавиться от мужа? Есть только один выход — убить его и представить убийство как несчастный случай. Полиция начинает следствие, но любовников выручает ловкий адвокат. Жизнь постепенно входит в свою колею. Любовники стремятся узаконить свои отношения, чтобы положить конец слухам и собственным угрызениям совести. Но внезапно Кора гибнет в результате несчастного случая. На этот раз Френк, неповинный в этом, берет на себя вину, и его приговаривают к электрическому стулу.

О фильме и его создателях

Когда роман Джеймса Кейна появился в 1934 г., он имел огромный, но скандальный успех. Кейн, журналист и автор детективных рассказов, проявил себя в нем как мастер «черного романа». Сюжет романа вернулся к жизни старого демона натурализма — это было как бы повторение «Человека-зверя» в период упадка. Насилие и секс играли тут преобладающую роль, что не могло не соблазнить продюсеров. Но цензура была начеку. Пришлось дожидаться послевоенного времени, чтоб осуществить задуманное. Именно Тэй Гарнетт (1898—1977), кинематографист довольно эклектичного направления, склонный к грубовато-юмористической тематике («Ее мужчина», 1930; «Дом семи грехов», 1940) и к романтической мелодраме («Путешествие без возврата», 1932), поставил эту мрачную драму человеческих страстей. Вышел он из положения с честью, несколько притушив эротическую направленность сю-

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE

Сцен.: Гарри Раскин, Нивен Буш, по роману Джеймса Кейна. **Реж.:** Тэй Гарнетт. **Оп.:** Сидни Вагнер. **Муз.:** Джордж Басманн. **Произв.:** М.Г.М. 113 мин. **Исп.:** Лэна Тернер (Кора), Джон Гарфельд (Френк), Сесл Келлауэй (Ник Смит), Хьюм Кронин (Артур Китс), Лион Эймс (Кайл Сэккетт), Одри Тоттер (Мэдж).

жета и персонажей (белые шорты Лэны Тернер, туфли, которые жмут ногу, — понятна их многозначительность). Режиссер удивительно интересно руководил работой актеров и сохранил «отдаленность намека», характерную для романа. Фильм был восторженно принят зрителем. Гарнетт осторожно, но заметно поколебал основание голливудских «рассказов о любви». В том же году Чарлз Видор снял «Джильду» — фильм той же направленности.

Другие экранизации

Существуют и другие экранизации этой «трагедии на заправочной станции». Две, предшествующие работе Гарнетта, сделаны французом, Пьером Шеналем («Последний поворот», 1939) и итальянцем, Лукино Висконти («Наваждение», 1942); и та, и другая несут на себе отпечаток своей национальной киношколы: одна — «поэтического реализма», другая — «неореализма». В 1981 г. американец Боб Рафелсон создал четвертую экранизацию этого произведения, значительно более откровенную.

1946. Фарребик

Жорж Рукье

Земля не лжет

Картина сельских нравов, написанная «с натуры», представляет собой вызов законам вымысла; сторонники «cinéma vérité» («правдивого кино») запомнили урок, преподанный им в этом фильме.

Сюжет

Крестьянская семья живет мирной жизнью на «Фарребике», или «Козьей ферме», как ее называют на местном наречии жители Тутран, что у подножия Центрального горного массива. Члены семьи — дедушка, хранитель семейных традиций, бабушка — молчаливая старуха, Рош, старший сын, и его жена, Берта, ведущая хозяйство на ферме, Анри, младший сын, мечтающий модернизировать хозяйство фермы, и четверо детей. Их соседи — тетя Мари, хозяйка бакалейной лавочки в деревне, папаша Фабр и его дочка Фабретта. Жизнь и хозяйство фермы определяются сменой времен года: осень — это пора посевов и планов на будущее, а зимние вечера проходят один за другим у

FARREBIQUE

Сцен., диалоги и реж.: Жорж Рукье по теме, под-
сказанной Клодом Блан-
шаром. **Оп.:** Андре Дан-
тон. **Муз.:** Анри Соге.
Произв.: Экран Франсэ,
Фильм - Этьенн Лаллье и
Р.К.О. 100 мин. **Исп.:** жи-
тели «Фарребика», их род-
ные, друзья и соседи.

печного огня, и дед предаётся своим воспоминаниям; весна — пробуждение природы, ее расцвет, и рожде-
ние пятого ребенка; лето — время жатвы. Дед чувству-
ет, что жизненные силы покидают его, и вскоре умира-
ет. Вся семья собирается — идет дележ наследства. Анри
ухаживает за Фабреттой — а весна уже недалеко.

О фильме и его создателях

«Фарребик» представляет собой образец кинорепо-
ртажа о повседневной жизни французской крестьян-
ской семьи в ту пору, когда в сельской жизни еще не
произошли решающие сдвиги. Жорж Рукье (р. 1909)
поставил его, следуя методике Роберта Флаэрти и кое-
что позаимствовал у Довженко. Он прожил целый год
вместе со своей группой на одной из ферм Руэрга, сни-
мая с большой простотой и лиризмом «труды и дни» ее
обитателей. Литературная сторона сведена к миниму-
му, некоторые участники даже разговаривают на мест-
ном наречии. Рукье не забывает, что он когда-то был
ассистентом у Жана Пенлеве, мастера научной кинема-
тографии, и вводит в фильм немало чисто документаль-
ных эпизодов (как, например, прорастание посевов);
такие эпизоды служат как бы неким обобщением.

Подзаголовок «Четыре времени года» задает тональ-
ность всему фильму; это скорее сельская поэма, неже-
ли «общественный договор». Экономические пробле-
мы крестьянства показаны только мельком. В ответ на
многочисленные упреки в архаизме Рукье спустя со-
рок лет снимает фильм «Бикефарр» (1984) — дидак-
тическую противоположность предыдущему фильму.
А между этими двумя работами он снимал — без вся-
кого успеха — фильмы традиционно-повествователь-
ного типа. Подлинным его призванием был показ
скромной повседневности.

Французский документальный фильм

В послевоенное время во Франции было снято немало
документальных фильмов. В качестве примеров такого
жанра — не пользующегося успехом у широкого зрителя
— можно назвать «Шестого июня, на рассвете» Жана Гре-
мийона, «Обервилье» Эли Лотара, «Вампир» и «Убийцы
в пресной воде» Жана Пенлеве, «Хозяин ветров» Жана
Эпштейна, «Водоросли» Янник Беллон, короткометражки
Жана Руша, Алэна Рене, Жоржа Франжю, Роже Леенхар-
та и др.

1947. Последние каникулы

Роже Ленар

Частное владение

Кому из кинематографистов не мечталось описать «зеленый рай детской любви»? Роже Ленар, новичок в области художественного фильма, достиг этого — и на редкость удачно.

Сюжет

В Торрани, родовом поместье на юге Франции, летом 1933 г. встречаются на каникулах дети и взрослые, под надзором дядюшки Вальтера, вдовца, страстного фотолюбителя, который живет там со своей дочерью Жюльеттой (шестнадцати лет) и старушкой тетей Дели. Представлена там и ветвь семейства Симоне; старший из них — подросток Жак — и еще множество кузенов и кузин.

Но в этот год каникулы начались плохо: поместье уже не дает доходов, его надо продавать, есть уже и покупатель. В то время как взрослые погружаются в расчеты, дети беззаботно веселятся. Жак влюбляется в Жюльетту, каникулы становятся временем первых любовных волнений. На этом фоне разыгрываются различные эпизоды: отец Жака, Валантен, робко ухаживает за своей легкомысленной кузиной Одеттой; хрупкий, не очень здоровый подросток Огюстен бежит из дому. Предстоящее расставание с поместьем проходит далеко не гладко. Но, как сказал Жаку его учитель риторики, с которым он беседует в начале нового учебного года, «слишком старые дома и слишком юные любовные страсти неизбежно должны уйти в небытие».

О фильме и его создателях

Роже Ленар (1903—1985), выходец из семейства, принадлежащего к крупной протестантской буржуазии, еще в юные годы увлекся кинематографией и уже в возрасте двадцати одного года основал киностудию «Фильм-Компа», существующую и по сей день. Ему принадлежит множество короткометражек — на промышленную, научную и биографическую темы, — которые свидетельствуют о его высоком культурном уровне и беспредельно далеко отстоят от унылой обыденности. Этот умный и уверенный в себе художник не был, казалось, способен идти на компромиссы, неизбежные при создании художественного фильма. Но ему посчастливилось: он имел возможность совершенно свобод-

ВОЙНА ОКОНЧЕНА

LES DERNIÈRES VACANCES

Сцен., реж.: Роже Ленар (диалоги совместно с Роже Брэем). **Оп.:** Филипп Агостини. **Муз.:** Ги Бернар. **Произв.:** L.P.C. 95 мин. **Исп.:** Пьер Дюкс (*Валантен Симоне*), Рене Девилье (*его жена*), Жак Франсуа (*их сын Жак*), Жан д'Ид (*дядюшка Вальтер*), Берта Бови (*те-тушка Дели*), Одиль Версуа (*Жюльетта*), Кристиана Барри (*тетя Оде-та*) и Жан Варас.

но сделать полнометражный фильм, подобно тому как писатель создает свой первый роман. Ему удалось сочетать изысканную литературную ткань, знание ландшафтов пейзажа, с присущими этому пейзажу оттенками и настроением, умелое, четкое руководство актерами, свободное владение техникой режиссуры, и все это с одной целью: передать неуловимое — «ностальгию по любовным чувствам юных лет и стремление в сказочные дали» (Анри Ажель). Его фильм близок к таким романам как «Несозревшее поле», «Большой Мольн», «Семейство Тибо» — и ни одна экранизация этих романов не достигла подобного эффекта.

Недолгая деятельность

Несмотря на большой успех у критиков и удачное исполнение главной роли актрисой Одиль Версуа (которой было примерно столько же лет, сколько ее героине), фильм «Последние каникулы» оставил равнодушным широкого зрителя. Прошло пятнадцать лет, и Ленар поставил свой второй полнометражный фильм, созданный, как и первый, в свойственной только ему манере, — «Полуночное свидание». Для телевидения он снял фильм «Дева гор» — своеобразное повествование на экологическую тему (1964), и на этом закончилась его кинодеятельность. Но этого оказалось достаточно, чтобы повлиять на целое поколение.

1948. Луизианская история

Роберт Флаэрти

Машина и человек

«Поэтический стиль Флаэрти послужил примером и точкой отсчета для всех кинематографистов», — писал Марсель Мартен. «Луизианская история» — это завещание режиссера, представляющее собой неисчерпаемое богатство.

Сюжет

На болотистой почве Луизианы возник настоящий земной рай, оторванный от остального мира; потребности живущих там людей самые скромные, а души их чисты. Маленький Наполеон-Улисс Латур, канадец французского происхождения, проводит большую часть своих дней, скользя по темным водам на своей пироге под сенью огромных деревьев, в глубокой тишине «байу». Однажды внезапно раздаются какие-то взры-

вы, и среди болот появляется гигантский железный зверь — это буровая вышка, установленная нефтедобытчиками. Вскоре мальчик заводит знакомство со вновь прибывшими и вместо одиноких — подчас опасных, из-за крокодилов, — прогулок по болотистым рекам проводит время среди рабочих, которые очень дружелюбно к нему относятся (несмотря на то, что он однажды подсыпал «волшебную» соль в механизм, думал, что это принесет удачу его друзьям). Но вот проходит несколько недель, работы подходят к концу, новые друзья мальчика отправляются домой, и он прощается с ними, забравшись на вершину так называемой Рождественской елки (это устойчивый кран, замыкающий механизм скважины). Итак, природа покорила человека, и он приручил ее.

LOUISIANA STORY

Сцен.: Роберт и Френсис Флаэрти. **Реж.:** Роберт Флаэрти. **Оп.:** Ричард Ликок. **Муз.:** Верджил Томпсон. **Прод.:** Стандарт Ойл Компани. 77 мин. **Исп.:** Джозеф Баудро (ребенок), Лайонел Леблан (его отец), Фрэнк Харди, К. Гэдри (рабочие буровой вышки).

О фильме и его создателях

Подобно фильму «Нанук», «Луизианская история» сделана по заказу отделения компании «Стандарт Ойл» в Нью-Джерси с целью познакомить общество с трудностями изыскательской работы в «диких местах». Роберт Флаэрти взялся за постановку «чисто производственного фильма, в то же время достаточно развлекательного, для того, чтобы его можно было показывать в коммерческих кинотеатрах». Это сочетание имело решающее значение для режиссера, сторонника экологической тематики, враждебно относящегося ко всякого рода романтическим клише (еще свежа была память о провале фильма «Мальчик и Слон», поставленного в Индии Золтаном Кордой), — а ведь тут ему предложили воспеть промышленную эксплуатацию недр! И он решил эту дилемму, показав события восторженными глазами ребенка, который полностью принимает вторжение техники в его земной рай и видит в буровой вышке сказочного зверя, которого надо укротить, как крокодила, живущего в болотах. Фигура такого маленького Гермеса является главной для этого гимна, воспевающего сосуществование природы и техники.

Ричард Ликок

Замечательная работа оператора Ричарда Ликок, англичанина, ставшего впоследствии пионером в области американского «правдивого кино», во многом определила очарование этого произведения. На съемки потребовалось значительное количество пленки (примерно 100 000 м, которые по окончании монтажа свелись к 2 100). После смерти автора фильма вся эта пленка была смонтирована одним из сотрудников университета Миннесоты, и полный показ ее составляет 18 часов.

1948. Земля дрожит

Лукино Висконти

Те, кого прокляло море

Будучи вершиной реализма, фильм этот в то же время представляет собой и вершину формализма: искусство Висконти находится как раз на стыке этих двух направлений.

Сюжет

Ачи Трецца — маленький порт на Ионическом море, недалеко от Катаны. Семья Валастро живет в бедности, так как единственный источник их заработка — рыбная ловля — полностью зависит от скупщиков. Старший сын, Антонио, или, как зовут его в семье, Нтони, восстает против незаконных действий этих бесовских посредников, но его возмущение не находит отклика у его товарищей. Он затевает драку и попадает в тюрьму, а когда выходит, решает вести дело самостоятельно, без посредников, хотя все окружающие иронически относятся к такой затее. Вскоре он убеждается в их правоте — его лодка разбита бурей, долгов скапливается все больше, рыбу приходится продавать чуть ли не даром, семья распадается, одна из сестер, Лучия, становится проституткой. Нтони остается в одиночестве, и волей-неволей ему приходится снова обратиться к посредникам, без которых он надеялся обойтись.

О фильме и его создателях

От романа Верги, главы итальянской школы «веризма» прошлого века, автор фильма сохранил только общие очертания — Сицилию, имя героя, Нтони (который не старик, как в романе, а тридцатилетний парень), и общую схему — восстание одиночки против жестокости общества и неудача такого восстания. Но, в противоположность роману, здесь действует не Судьба, а система экономического давления, четко обрисованная автором: над обреченными бедняками властвует беспощадная система капиталистической эксплуатации. Из этого видно, как сильно воздействовали взгляды Маркса и Грамши на Лукино Висконти (1906—1976), который, будучи сам выходцем из знатной итальянской семьи (отцом его был герцог ди Модроне, и сам он носил графский титул), стал активным борцом в рядах итальянской коммунистической партии. Убежденный антифашист, он считает, что наступит время, когда ис-

LA TERRA TREMA

Сцен.: Лукино Висконти, по роману Джованни Верги «Злая судьба». **Реж.:** Лукино Висконти. **Оп.:** Дж. Р. Альдо. **Муз.:** Вилли Ферреро и Лукино Висконти. **Произв.:** Универсалиа (Сальво д'Анджело). 160 мин. **Исп.:** жители Ачи Трецца.

кусство посвятит себя «заботам человечества, которое страдает и надеется». Но в то же время, отдавая дань своему патрицианскому происхождению, он понимает это искусство как мощную театрализацию действительности. Отсюда его проект «триптиха нищеты», где последовательно изображалась бы борьба рыбаков, рабочих на серных промыслах и крестьян против векового рабства. Однако осуществить ему удалось только первую часть этого триптиха.

Аристократическое достоинство

В съемках фильма «Земля дрожит» не участвовали профессиональные актеры. Деревенские жители говорят на своем диалекте и ведут перед камерой свою трудную повседневную жизнь без какого-либо позирования. Но Висконти старается создать, согласно собственной схеме, своего рода народную оперу, тщательно следит за пластикой, — и его герои в лохмотьях действительно держатся как аристократические персонажи какой-нибудь трагедии. Фильм тем самым обретает больше сходства с величайшими операми Верди, чем с документальным творчеством Флаэрти.

1948. Похитители велосипедов

Витторио де Сика

Колесо неудачи

Эту притчу о человеческой солидарности сравнивали иногда с «Золотой лихорадкой». И сходство действительно существует. Но фильм трогает зрителя своей «доброкачественной чувствительностью».

Сюжет

Послевоенный Рим. Безработице не видно конца. Антонио получает наконец работу: он начинает развешивать рекламные афиши. Он относит в ломбард единственную пару простыней, чтобы выкупить из залога свой велосипед, необходимый для этой работы. Но в тот же день, когда он приступает к работе, у него крадут этот велосипед, и он с сынишкой Бруно отправляется на поиски вора. Начинается долгий поход по городу, среди населяющей его «фауны» розничных торговцев и нищих. Наконец ему удается найти вора, который еще беднее, чем он сам. Тогда Антонио, в отчаянии, решает украсть, в свою очередь, какой-то велоси-

LADRI DI BICICLETTE

Сцен.: Чезаре Дзаваттини, Витторио де Сика, Оресто Бианколи, Сузо Чекки д'Амико, Адольфо Франки, Герардо Герарди и Герардо Герьери, по роману Луиджи Бартолини. **Реж., прод.:** Витторио де Сика. **Оп.:** Карло Монтуори. **Муз.:** Алессандро Чиконьини. 85 мин. **Исп.:** Ламберто Маджорани (*Антонио Риччи*), Энцо Стай-ола (*его сын Бруно*), Лионелла Карелл (*Мария*), Витторио Антонуччи (*вор*).

пед. Но его ловят на этом, и толпа чуть не разрывает его на куски. И только один человек протягивает ему руку помощи — его маленький сынишка Бруно.

О фильме и его создателях

Витторио де Сика (1901—1974) в течение долгих лет был актером на амплу развязных ухажеров или романтических влюбленных, а начиная с 1940 г. становится несколько эклектичным режиссером, которому одинаково даются и легковесные, и серьезные фильмы. Встреча с Чезаре Дзаваттини, ярким сторонником неореализма, приводит его к мелодраме на социальные темы с известным оттенком марксистской идеологии. «Похитители велосипедов», фильм, дающий, казалось бы, объективную картину страны, разоренной войной, и последовавшие за ним фильмы «Чудо в Милане» (1951) и «Умберто Д.» (1952) на деле разоблачают беспомощность государства решить должным образом проблему трагического положения пролетариата. На помощь режиссеру приходит юмор, преобразующий эти печальные блуждания человека по городу. Фильм был снят на улицах Рима с участием непрофессиональных исполнителей (среди которых были и безработные).

Успех этого первого фильма «трилогии нищеты» был огромным, и автор тотчас же приобрел репутацию большого художника-гуманиста, которую в дальнейшем с трудом поддерживал. Следует подчеркнуть тонкость в обрисовке характеров, которая сближает его с Чаплином, но в дальнейшем верх берет неаполитанская живость, о чем свидетельствуют такие фильмы, как «Золото Неаполя» (1954), «Судный день» (1961) и «Бум» (1963). Между этими фильмами он полностью отдавал себя театральной деятельности.

Неореализм

Витторио де Сика является одним из мастеров эстетической революции — итальянского неореализма, во главе которого стояли Роберто Росселини («Рим — открытый город», «Пайза») и Лукино Висконти («Земля дрожит»).

1949. Положение обязывает

Роберт Хеймер

Жемчужина короны

Этот классический образец английского юмора является блестящей вариацией на тему «убийство как произведение искусства».

Сюжет

Английская тюрьма, 1902 г. Луис Эскойн Мадзини, девятый герцог Шелфонтский, пэр Англии, пишет мемуары, сидя в тюремной камере. Когда-то его мать, неожиданно для всех, вышла замуж за итальянского тенора, что вызвало сильнейшее возмущение всего семейства, которое заставило ее дорого заплатить за этот мезальянс. Дитя любви решает отомстить: он вписывает в свое генеалогическое древо имена всех восьми родственников — претендентов на герцогскую корону и приканчивает их одного за другим, после чего становится герцогом сам. Но его арестовывают и сажают в тюрьму по обвинению в убийстве дальнего родственника, которому он наставил рога, почему тот и покончил с собой! Когда его невиновность, наконец, доказана, его выпускают из тюрьмы со всем почетом, которого требует его высокое положение. Но легкомысленный бедняга забыл в камере написанные им мемуары!

О фильме и его создателях

Британский юмор занял в литературе весьма высокое положение, от Теккерея до Оскара Уайльда. Острота его сочетается в литературе с уважением к традициям, что отлично выражено в гордом девизе: «Положение обязывает». Именно по этой схеме и построен фильм — утонченный, ядовитый, аморальный и забавный, который является венцом своеобразного киножанра, завоевавшего славу на заре 50-х гг. под общим понятием «английская комедия». Среди жемчужин этого жанра, которые обязаны своим появлением на экране Майклу Болкону, следует назвать «Паспорт в Пимлико», «Золото в слитках», «Виски, сколько угодно» и «Убийца дам», но Роберт Хеймер превзошел их в значительной степени в своей «Убийственной вечеринке», созданной словно на моцартовскую музыку и напоминающей одновременно «Роман мошенника» Агаты Кристи и «Месье Верду» Чаплина. Главной удачей явилось то, что флегматичный Алек Гинесс исполняет в

KIND HEARTS AND CORONETS

Сцен. и диалоги: Роберт Хеймер, Джон Дайтон, по роману Рэя Харнимэна.
Реж.: Роберт Хеймер.
Оп.: Дуглас Слокомб.
Прод.: Майкл Бэлкон. 106 мин. **Исп.:** Деннис Прайс (Луис Мадзини), Валери Хобсон (Эдит), Джоэн Гринвуд (Сибилла), Джон Пенроуз (Лайонел), Алек Гинесс (восемь человек из семейства Эскойн).

этом фильме восемь ролей аристократов невысокого полета (среди них есть даже суфражистка в кринолине!), которых одного за другим отправляет к праотцам молодой и обаятельный денди, который с улыбкой на устах вершит «правосудие». Как писал Анри Ажель, «в этом фильме чудесным образом сошлись дерзость замысла сценария, очарование эпохи, изящество и острая выразительность исполнителей, тактичность режиссера и чисто британский колорит всего ансамбля».

Английское кино

Кроме Альфреда Хичкока, кино Великобритании не может похвастать великими режиссерами. И только в документальных фильмах (брайтонской школы «свободного кино») английская кинематография нашла себе поистине достойное место.

1949. Третий человек

Кэрол Рид

Венская мышеловка

«Чарующий фильм, весь на легких полутонах, он уносит зрителя в восхитительном потоке своего повествования», — говорил Морис Бесси об этом «шпионском» фильме, о котором всегда будут помнить из-за его удивительной музыки...

Сюжет

Вена, сразу по окончании второй мировой войны. В городе, занятом союзными войсками, завязываются темные заговоры. Бесталанный американский писатель Холли Мартинс приезжает туда на встречу со своим другом Гарри Лаймом и узнает, что тот погиб, а полиция ведет расследование его довольно темного прошлого. Холли, со своей стороны, тоже расследует это дело, возвращается в среде международных преступников, влюбляется в любовницу своего покойного друга, Анну Шмидт, — и неожиданно находит самого Гарри, который жив и здоров и замешан в темное дело со спекуляцией пенициллином. Писатель возмущен циничным поведением бывшего друга и выдает его полиции; тот пытается спастись бегством по канализационным каналам, но в конце длительной погони его убивают полицейские.

О фильме и его создателях

Грэм Грин написал этот сценарий непосредственно для кино, но заполнил его, как и свои романы, всевозможными отступлениями. Франсуа Мориак писал, что все произведения этого автора на редкость удачно соответствуют требованиям экрана. «Атмосфера преступлений и полицейских розысков, преступный мир, где одни предают и уничтожают других, где скрываются и преследуют, где охотник сам становится дичью, — все это жизнь, перенесенная на экран».

Продюсер Александер Корда поручил талантливому английскому режиссеру Кэролу Риду (1906—1976) постановку этой сумрачной драмы, и тот сумел с удивительной верностью передать атмосферу «холодной войны», хаос, царящий в опустошенной стране, мрачную поэзию преступных низов общества. На экране возникает своеобразный трагикомический кошмар, подчеркиваемый музыкой Антона Караша (незабываемая музыкальная тема «Гарри Лайм»), а кульминацией является погоня за преступником по канализационным каналам. Загадочную, мрачную атмосферу фильма еще более подчеркивает неотразимая внешность и манера игры Орсона Уэллса. Благодаря ему персонаж Гарри Лайма поднимается на некую мистическую высоту, и поразительно звучит его циничная реплика: «Когда Италия находилась под властью герцогов Борджиа, там царила война, террор, убийства, но вместе с тем там были и Микельанджело, и Леонардо да Винчи, и Возрождение. А что дала Швейцария за пятьсот лет мира и демократии? Часы с кукушкой!»

THE THIRD MAN

Сцен.: Кэрл Рид, Грэм Грин, Мэбби Пуль, по рассказу Грэма Грина. **Реж.:** Кэрл Рид. **Оп.:** Роберт Краске. **Муз.:** Антон Караша. **Прод.:** Александер Корда, Дэвид Селзник (Лондон филм). 104 мин. **Исп.:** Джозеф Коттон (*Холли Мартинс*), Алида Валли (*Анна Шмидт*), Орсон Уэллс (*Гарри Лайм*), Тревор Хауэрд (*майор Коллоуэй*), Эрнст Дейч (*барон Куртц*), Пауль Хербигер (*консьерж*), Бернард Ли.

Золотая пальмовая ветвь

Первая Золотая пальмовая ветвь была присуждена фильму «Третий человек» на Каннском кинофестивале в 1949 г.. В дальнейшем эту награду завоевали фильмы «Отепло» Орсона Уэллса (1952), «Плата за страх» А. Ж. Клузо (1953), «Сладкая жизнь» Феллини (1960), «Виридиана» Бунюэля (1961), «Леопард» Висконти (1963) и т. д.

1950. Бульвар заходящего солнца («Сансет бульвар»)

Билли Уайдлер

Мавзолей несбывшихся мечтаний

Билли Уайдлер, ученик Любича и Штрохейма (который в этом фильме играет самого себя), воздает должное мифам кинематографа, как бы произнося последнее слово на их похоронах.

Сюжет

Голливуд сегодня. В бассейне роскошной виллы на Сансет бульваре плавает труп мужчины, изрешеченный пулями. Мертвец рассказывает нам о себе. Молодой безработный сценарист Джо Джиллис стал любовником богатой звезды немого кино, Нормы Десмонд, которая живет в полном одиночестве в своем великолепном особняке, полностью посвятив себя воспоминаниям о прошлом. Ее первый муж, Макс фон Майерлинг, в прошлом — прославленный режиссер, поддерживает все ее фантазии, благодаря чему Норма думает, что ей все еще поклоняется толпа зрителей. Она рассчитывает на Джиллиса, чтобы благодаря его сценарию снова вернуться на экран, и поход к режиссеру Сесилу Де Миллю только подогревает эту надежду. Но сценаристу, наконец, надоедает эта игра, он сбрасывает маску, и Норма, совершенно обезумев, убивает его, а затем выходит навстречу мнимым «камерам на съемочной площадке», где Макс, потрясенный всем случившимся, якобы ставит фильм с нею в главной роли.

SUNSET BOULEVARD

Сцен.: Чарлз Бракетт, Билли Уайдлер, Дон Маршмен. **Реж.:** Билли Уайдлер. **Оп.:** Джон Зейтц.

Муз.: Франц Ваксман. **Произв.:** Парамаунт (Чарлз Бракетт). 110 мин.

Исп.: Уильям Холден (Джо Джиллис), Глория Свенсон (Норма Десмонд), Эрих фон Штрохейм (Макс фон Майерлинг), Нэнси Олсон (Бетти Шеффер) и Сесл Де Милль, Хедда Холпер, Бастер Китон, Х. Уорнер, Анна Нильсон — играют самих себя.

О фильме и его создателях

Sunset Boulevard — знаменитая улица в Лос-Анджелесе, где живут многие прославленные американские кинозвезды. Билли Уайдлер сделал эту улицу местом действия одного из самых увлекательных и жестоких рассказов-притч о величии и ничтожестве голливудских мифов. Несколько актрис, которым предлагали сняться в роли угасшей звезды, отказались от этого предложения, считая, что оно слишком близко задевает их лично. В конце концов, роль досталась Глории Свенсон, которой она идеально подходила: в свое время она стала звездой благодаря Маку Сеннетту и познала громкую славу, снимаясь в фильмах немого кино; одним из последних фильмов, где она имела огромный успех, был «Королева Келли» Эриха фон Штрохейма;

отрывок из которого приводится в «Сансет бульваре», и его снимает сам Эрих фон Штрохейм, под прозрачным псевдонимом Макс фон Майерлинг. Из этого видно, как тесно связаны между собой в этой психологической драме действительная жизнь и порождение фантазии. И все это — под флагом «черного юмора», ибо рассказ ведет мертвец, что создает совершенно особую атмосферу вокруг всего происходящего на экране. Тут сразу чувствуется рука Билли Уайдлера, режиссера австрийского происхождения (р. 1906), который не порвал своих связей с экспрессионизмом. Результатом явилось завораживающее произведение, изобилующее эпизодами, потрясающими, как галлюцинация (например, похороны шимпанзе).

Двойная игра

В дальнейшем Билли Уайдлер ударяется в назойливый комизм и увлекается двусмысленностью и «двойной игрой», заполняя свои фильмы полнокровным весельем. В качестве примера можно привести «Зуд седьмого года» (1955), «Некоторые любят погорячее» (1959), «Квартиру» (1960) и неожиданно меланхоличную «Федору», которая повторяет в миноре некоторые моменты «Бульвара заходящего солнца».

1950. Асфальтовые джунгли

Джон Хьюстон

В городских джунглях

«Ночные грабители», «Паника на улицах», «Асфальтовые джунгли» — общее для этих трех фильмов — трагедийная атмосфера, связанная с опасностями городской жизни. Джон Хьюстон довел эту тему до кульминации.

Сюжет

Готовится ограбление ювелирного магазина в Бронксе. Возглавляет шайку только что вышедший из тюрьмы флегматичный, развратный «Герцог» Риденшнайдер. Остальные участники — букмекер Кобби, жуликоватый адвокат Эммерих и Дикс Хендли, убийца-невропат, которому дорого только одно — его родной край, Кентукки. Тщательно подготовленный налет терпит неудачу — убит сторож ювелирного магазина и смертельно ранен один из грабителей. Эммерих пытается

ASPHALT JUNGLE

Сцен.: Бен Меддоу, Джон Хьюстон, по роману того же названия У. Барнетта.

Реж.: Джон Хьюстон. **Оп.:** Гарольд Россон. **Муз.:** Миклош Роша. **Произв.:**

М.Г.М. 112 мин. **Исп.:** Стерлинг Хейден (*Дикс Хэндли*), Луис Колхорн (*Эммерих*), Джин Хайджен (*Долл Конован*), Сэм Джеффи (*«Герцог» Риденшнайдер*), Джеймс Уитмор (*Гас*), Джон Макинтайр (*комиссар*), Марк Лоренс (*Кобби*), Энтони Карузо (*Чинелли*), Мерилин Монро (*Анджела*).

обмануть своих сообщников, но попадает в руки полиции и кончает жизнь самоубийством; Кобби всех выдает, Риденшнайдер арестован, а тяжело раненный Дико пытается спастись бегством на машине и после бешеной гонки гибнет на лугу, где мирно пасутся породистые кони.

О фильме и его создателях

«Асфальтовые джунгли» является одной из вершин «черного» американского фильма эпохи его расцвета, и к нему вполне применимы слова Мальро, сказанные им о Фолкнере: «Это вторжение греческой трагедии в детективный роман». Под видом обычного «детектива» разыгрывается подлинная трагедия, где каждый из участников — жертва беспощадной судьбы. Частично это является заслугой автора романа, Уильяма Барнетта, крупного писателя и сценариста. Но Джон Хьюстон создает в фильме атмосферу предельной напряженности и поэзии неудач. Он с юмором погружается в глубины человеческого общества и создает целую галерею «антигероев», которые, как это ни парадоксально, наделены богатством человеческих чувств. Последняя часть, отличающаяся поразительным лиризмом, уводит зрителя прочь от грязи и ледяного отчаяния, наполняющих темные глубины большого города. Роберт Бенаюн видит здесь «пример черного фильма, достойного готических романов ужасов». Следует подчеркнуть заслугу исполнителей — Стерлинга Хейдена, Сэма Джеффи и многообещающую талантливую дебютантку Мерилин Монро.

Плодотворная творческая деятельность

Джон Хьюстон продолжает плодотворно работать до начала 80-х гг. В творчестве его сочетаются острое веселье плутовского романа с мрачным черным юмором. Он одинаково удачно переносит на экран произведения столь различных авторов, как Герман Мелвилл, Ромэн Гари, Редьярд Киплинг и Малькольм Лаури. Основные этапы его творческой деятельности можно отметить таким zig-zагом: «Неудачники» (1961), где он снова снимает Мерилин Монро в одной из ее лучших ролей; «Отражения в золотом глазу» (1967), «Письмо из Кремля» (1970). «Сытый город» (1972), «Ловкая» (1979) и «Честь семьи Прицци» (1986).

1950. Расёмон

Акира Кurosава

Клубок истин

Акира Куросава, прозванный «императором японского кино», создал монументальное здание японского кинематографа, для которого «Расёмон» стал краеугольным камнем.

Сюжет

Японская деревня, X век, гражданская война. Дровосек и бонза, сидя под портиком храма, обсуждают трудные времена и вспоминают судебный процесс, в котором переплелись четыре противоречивых изложения одного кровавого события — на самурая и его жену, гулявших в лесу, напал разбойник с большой дороги, свирепый Тайомару. Муж погиб при невыясненных обстоятельствах, и неизвестно, была ли жена изнасилована, или это совершилось с ее согласия. И какова судьба мужа — бежал ли он или покончил с собой, чтобы избежать бесчестия? Каждый из участников по-своему излагает ход событий, включая и дух умершего, которого вызвала колдунья. Дровосек тоже видел эту сцену и излагает ее по-своему. Кому верить? Бонза приходит к выводу о слабости человеческой природы. А неподалеку раздается плач брошенного младенца — и дровосек из милосердия берет его к себе.

О фильме и его создателях

Этот фильм, познакомивший Запад с японской кинематографией, является двенадцатым фильмом, представленным Куросавой (р. 1910), третьим из «великих», — Кендзи Мидзогуси и Ясудзиро Одзу, создавших самую обильную кинопродукцию в мире. Его творчество можно разделить на две, причем одинаково значительные, группы — фильмы на исторические темы и фильмы на современные сюжеты, в то время как Мидзогути скорее тяготеет к первой группе, а Одзу — ко второй. К тому же Акира Куросава постоянно находится под сильным влиянием традиционных театральных форм Японии, а именно — театра музыкальной драмы «Но» и народной драмы — «Кабуки», но придает им более или менее «западный» оттенок. «Прежде всего, — заявляет Куросава, — я человек чувствительный и не могу смотреть на действительность холодным взором». Во всех своих фильмах он отличается страстным порывом сочувствия к человеку, хотя и выражает это иногда в

RASHOMON

Сцен.: Акира Куросава, Шинобу Хашимото, по двум новеллам Рюноске Акутагавы — «Расёмон» и «В чаше». **Реж.:** Акира Куросава. **Оп.:** Кацую Миягава. **Муз.:** Фумио Хаясако. **Произв.:** Дайе. 88 мин. **Исп.:** Тосиро Мифуне (бандит), Мазаюки Мори (муж), Мачико Кио (жена), Такаши Шимура (дровосек) и Дайзукэ Като.

очень резкой форме («Семь самураев», «Дерсу Узала», «Ран»), а иногда с глубочайшим лиризмом («Идиот», «Жить», «Додэскадэн»). Мишель Менил, посвятивший себя постоянному разбору и объяснению фильмов Куросавы, говорит о его «примитивном экзистенциализме, совершенно лишенном каких-либо четких концепций», а Анри Ажель — о его приверженности к мучительным жизненным проблемам.

За пределами экзотизма

В «Расёмоне» есть нечто, напоминающее старинные французские фавлю («побасенки»). А сама конструкция этого фильма, основанная на постоянных «возвратах», благодаря которым мы видим одно и то же событие с точек зрения нескольких рассказчиков, близка к Пиранделло. Особый интерес представляет решительно «театральная» постановка фильма: стилизованные декорации, своеобразная актерская игра, нарастающая ярость столкновений, подчеркнутая монтажом. Может быть, мы попались на обаяние некоего экзотизма?

1951. Незнакомцы в поезде

Альфред Хичкок

На перекрестке добра и зла

Железная дорога проходит метафорой через все творчество Альфреда Хичкока; под этой метафорой кроется беспощадный детерминизм, который запутывает человека в головокружительных сетях обманов.

Сюжет

Чьи-то ноги бегут по вокзалу, чьи-то ноги сталкиваются в салон-вагоне... Случайный разговор между двумя людьми, которые, возможно, окажутся попутчиками; предполагаемое убийство близких им людей, которые им мешают, — это все в шутовском тоне. Но один из них действительно совершает убийство в темной аллее Луна-парка; за этим следует светский прием у сенатора в Нью-Джерси; теннисный матч в Форрест-Хиллс; кирпич случайно падает в открытый люк; неожиданно останавливается карусель, и там разыгрывается смертоносный поединок. Таковы частицы головоломки, которая сближает в глазах окружающих — из

которых одни забавляются, а другие становятся сообщниками злодея — игрока в теннис, его легкомысленную супругу и молодого интеллигента-психопата.

О фильме и его создателях

Если бы фильм этот точно придерживался текста Патриции Хайсмит, он представлял бы собой классический набор ужасов на основе маккиавелиевой путаницы. Хичкок сделал из него нечто совсем иное. Оставаясь по-прежнему верным своему методу, он сперва продумывает полностью весь фильм, тщательно разбирая каждую его деталь, вставляя, куда следует, каждый винтик созданного им механизма. Предметы, обстановка, игра со временем и пространством для него гораздо важнее, чем действующие лица, которые, как куклы, пляшут у него на ниточках. Как писал Франсуа Трюффо, фильм напоминает чертеж, необычайно интересный для ума и глаза. На экране словно действуют алгебраические формулы, вырастает уравнение, которое, в конце концов, приведет к обратному смыслу привычных понятий добра и зла. Мы находимся в самой сердцевине излюбленной автором темы «переноса вины с одного на другого»: в «Ребекке» героиня расплачивается за преступления другой женщины, которой уже давно нет в живых; в «Законе молчания» священника обвиняют в преступлении, в котором ему соznались на исповеди; в «Мнимом виновнике» у убийцы есть двойник, на которого и вваливают вину. Разумеется, как правило, добро торжествует над злом, но это уже происходит *in extremis* (в последний миг). Тема Хичкока — борьба души со злом. И самым важным здесь является, по мнению Александра Астрюка, неподражаемое умение режиссера отбрасывать в сторону все лишнее, что имеется у его персонажей, целиком погружаемых в абстрактный мир их собственных страстей.

STRANGERS ON A TRAIN

Сцен.: Рэймонд Чандлер, Ченчи Ормонд, по роману того же названия Патриции Хайсмит. **Реж.:** Альфред Хичкок. **Оп.:** Роберт Бакс. **Муз.:** Димитрий Темкина. **Произв.:** Уорнер Бразерс. 101 мин. **Исп.:** Фарли Грейнджер (*Джин*), Роберт Уокер (*Бруно*), Рут Ромен (*Энн Мартон*), Лора Эллиот (*Мириам*), Лео Кэрролл (*сенатор*), Патриция Хичкок (*Барбара*), Говард Сент Джон (*капитан*), Марион Лорн, Джонатан Хэйл.

Душевное напряжение

Многое изменилось с того времени, как был создан фильм «Тридцать девять шагов», где виртуозная запутанность была чересчур искусственной. Теперь напряженное ожидание развязки, которая не торопится наступить, ожидание, которое дается исключительно удачно такому мастеру, как Хичкок, переносится в область нравственную. Последующие его произведения до предела оттачивают этот «стремительный бег, построенный на логике кошмарного сновидения» (Жан Душе).

Альфред Хичкок скончался в 1980 г., но навсегда остался божеством киноманов.

1952. Золотая карета

Жан Ренуар

Золотая свадьба спектакля и жизни

Художественное завещание Ренуара: блистательный синтез театра, живописи, музыки и житейской философии.

Сюжет

Испанская колония в Южной Америке, в XVIII в. Все взволнованы прибытием труппы комедия дель-арте. Примадонна труппы, Камилла (по сцене — Коломбина), очень волевая женщина, по очереди обольщает вице-короля, готового ради нее бросить трон, и знаменитого торреро, кумира местных жителей. Придворные, актеры и простые жители города запутываются в сетях бесчисленных недоразумений, а меж тем «за кулисами» индейцы выходят на тропу войны. Положение спасает великодушный поступок Камиллы — она приносит в жертву единственное свое достоинство — роскошную карету, подаренную ей вице-королем, — и возвращается к единственной своей любви — театру.

LE CARROSSE D'OR
(«LA CAROZZA D'ORO».
«THE GOLDEN COACH»
— фильм снят в трех вариантах).

Сцен.: Жан Ренуар, Ренцо Аванцо, Джулио Макки, Джек Керкленд, Джинетт Дейнелль, по пьесе Проспера Мериме «Карета Святого Причастия».

Реж.: Жан Ренуар. **Оп.:** Клод Ренуар (Техниколор).

Муз.: Антонио Вивальди.

Совм. произв.: Панариа-филмс и Хох-продуксьон. 100 мин. **Исп.:** Анна Маньяни (Камилла-Коломбина), Дункан Ламон (вице-король), Риккардо Риоли (торреро), Поль Кемпбелл (Фелипе), Одоардо Спадаро (глава труппы), Уильям Табс (хозяин гостиницы), Жан Дебюкур (архиепископ), Джордж Хиггинс (Мартинес).

О фильме и его создателях

Жан Ренуар до войны увлекался общественно-политическими проблемами и рассматривал их либо с сатирических, либо с гуманных позиций. После своего вынужденного пребывания в Америке, а затем в Индии, он склоняется к более дружелюбному и в то же время более разочарованному взгляду на эти вопросы и в последний период своего творчества восхваляет все виды развлекательного искусства, от итальянской комедии до концертов в кабачках. Его последний фильм (1969) носит многозначительное название «Маленький театр Жана Ренуара», где в конце, перед тем как опускается занавес, участники фильма выходят раскланиваться.

«Золотая карета» — свободное переложение произведения Мериме — является, по словам самого Ренуара, прежде всего страстным признанием в любви к театру, к его картонным декорациям — которые он, для контраста, перемежает с несколькими реалистическими пейзажами. Он переплетает в этом фильме игру в жизни и на сцене, правдивость чувств и искусственность этих чувств на сцене. «Искусство и жизнь как бы отражаются в двух зеркалах, которые без конца пе-

редают друг другу это отражение» (Эрик Ромер). И актриса задает главный вопрос: «Где же истина? Где начинается жизнь, где кончается театр?» В этой переливчатой обманной игре роль художника задана совершенно точно: он не создан «для того, что называют жизнью», его место — «среди акробатов, мимов, клоунов, скоморохов» и счастье он находит «каждый вечер, в течение двух часов», когда полностью забывает о самом себе.

Фильмы «Кареты»

«Золотая карета» стала любимым фильмом Франсуа Трюффо. В свою бытность критиком он горячо защищал этот фильм от нападок прессы. Впоследствии он дал своей киностудии название «Фильм дю Каросс» («Фильмы Кареты»).

1952. Золотой шлем

Жак Беккер

Павана в честь усопшего апаша

Беккер, рассказчик в духе Мопассана и Мериме, был, пожалуй, самым французским кинематографистом.

Сюжет

Кабачок на берегу Марны, примерно в 1900 г. Шайка апашей во главе с Лека, занимающаяся вооруженными ограблениями, является туда «покутить» вместе со своими «дамочками». Во главе этих «дамочек» — красавица Мари, которую прозвали «Золотым шлемом» из-за ее ярко-рыжих волос. Желая подразнить своего покровителя, она откровенно кокетничает с рабочим-плотником Манда, прежним приятелем Раймона «Булочника». Веселый кутеж оборачивается драмой. На заднем дворе одного из кафе в Бельвиле, где шайка часто проводит досуг, организуется «честный поединок», который кончается кровопролитием, и Манда вынужден бежать в Жуанвиль, куда вслед за ним приезжает и Мари. Но главарю, Лека, это не по вкусу, и он выдает Раймона полиции, зная о его дружбе с Манда, а последний, узнав о таком предательстве главаря, убивает того как собаку. На этот раз для него все кончено — и его везут на эшафот на глазах у погруженной в отчаяние Мари.

CASQUE D'OR

Сцен.: Жак Беккер, Жак Компанеец. **Диалоги, реж.:** Жак Беккер. **Оп.:** Робер Лефевр. **Муз.:** Жорж ван-Пари. **Произв.:** Спела-фильм, Пари-фильм. 96 мин. **Исп.:** Симона Синьоре (*Мари*), Серж Реджани (*Манда*), Клод Дофен (*Лека*), Раймон Бюссьер (*Раймон*), Уильям Сабатье (*Ролан*), Жан Кларье (*Поль*), Гастон Модо (*Данар*), Поле Беллон (*Леони*), Эмиль Женевау (*Билли*), Ролан Лезафр (*официант*), Поль Барж (*инспектор Жюльани*), Поль Азаис, Клод Кастэн, Даниель Мандэй.

О фильме и его создателях

Источником этой жемчужины французской кинематографии явилась хроника происшествий «прекрасной эпохи». «Золотой шлем» считалась королевой среди проституток, воспетой Ксанрофом, а Манда и Лека возглавляли каждый свою шайку и соперничали друг с другом, совершая гнусные преступления. Жак Беккер идеализировал этих персонажей, изобразив их деятельность в духе ностальгических поэм Брюана. Тон задает песня «Вишневая пора» — ее сперва поет хор нищих, а потом она завершает собой фильм. На всем своем протяжении фильм меняет характер, — начало его напоминает бытовую картинку, а финал — трагический набросок. Изобразительная сторона фильма навеяна картинками с обложек «Пти журнал» и несколько стилизованно отображает быт той эпохи, но никогда не доходит до его пародии. Этот «поэтический реализм», заново возникший на экране, напоминает примитивные фильмы Зекка или Фейяда, а также «Славную компанию» Дювивье. Но Беккер вносит в фильм свой юмор, свою чувствительность, свою любовь к хорошо выполненной работе — все, что мы уже знаем по его предыдущим картинам — «Гупи — Красные руки» (1943) или «Эдуард и Каролина» (1951), — однако лишь в «Золотом шлеме» он достигает таких высот поэтической выразительности.

Реджани и Синьоре

В фильме Беккера снимались великолепные актеры — Серж Реджани и Симона Синьоре, «этакий нервный бродячий котенок и роскошное плотоядное растение, которое ничем не брезгует», как изящно описал их Франсуа Трюффо. Контраст между радостным, искрящимся весельем начальных сцен фильма, где апаши кутят в кабачке, и его финалом, когда Мари рыдает в грязной комнатухе отеля на улице Сантэ, зная, что ее любовника вот-вот казнят на эшафоте, захватывает своим поразительным, роковым трагизмом.

1952. Пение под дождем

Стэнли Донен и Джин Келли

Пристальный взгляд на музыкальную комедию

«Редкостная кинорадость» (Раймон Лефевр) и при этом — радость, поданная с блистательным умением.

Сюжет

Голливуд в 1927 г., накануне кинореволюции — появления звукового кино. Толпа зрителей стремится на премьеру фильма, в котором главные роли исполняют Дан Локвуд и Дина Ламонт. Она — вздорная дурочка, с ужасным, пронзительным голосом. В немом кино она еще как-то держалась, звуковое ее погубит. Что касается Дана, то он — скромный трюкач, который хорошо знает свое дело и отлично танцует. Он влюбляется в хорошенькую статистку, Кэти Селден, и, узнав, что она отвечает ему взаимностью, восторженно отплясывает под проливным дождем. Лина делает все возможное, чтобы красивую соперницу уволили. Но Дан с помощью своего друга Космо готовит ей неприятный сюрприз — он записывает голос своей возлюбленной, дублируя Лину. Голос Кэти оказывается несравненно лучше, чем голос Лины, публика восторженно приветствует ее и освящает звезду. Все кончается веселым танцем счастливых влюбленных.

О фильме и его создателях

«Пение под дождем» — вершина мюзикла, жанра, занимающего господствующее место в американской кинематографии. Он родился вместе со звуковым кино и отдает преимущество ритму, музыке и песне. Аллен Мэссон так характеризует его основные компоненты: «любовь к театру, фантастическая география, блистательные, пышные наряды и всеобщий праздник». Жанр этот познал первый успех в калейдоскопических балетах Басби Беркли (1895—1976), владевшего пространством, как истинный маг и волшебник. Затем появились Фред Астер и Джинджер Роджерс, чьи чудесные танцы пленили целое поколение. Но им не доставало цвета и особой оркестровки, чем и занялся Артур Фрид (1894—1973), гениальный кинематографист, который начиная с 1940 г. создает неподражаемую стилистику, представляющую собой сочетание неожиданных взлетов цвета и света, изысканных декораций и скрытой

SINGIN' IN THE RAIN

Сцен.: Бетти Комден, Адольф Грин. **Реж.:** Стэнли Донен, Джин Келли. **Оп.:** Гарольд Россон (техникolor). **Муз.:** Насио Герб Браун (песенки), Ленни Хейтон, Артур Фрид. **Хореография:** Джин Келли. **Произв.:** М.Г.М. (Артур Фрид). 103 мин. **Исп.:** Джин Келли (Дон Локвуд), Дональд О'Коннор (Космо Браун), Дебби Рейнольдс (Кэти Селден), Джин Хейджен (Лайна Ламонт), Сид Черрисс (танцовщица), Миллард Митчелл (Р. Ф. Симпсон), Рита Морено, Дуглас Фаули. Мэдж Блейк.

эротики, причем все это пропускается через тонкую сеть ненавязчивого классицизма. Фриду мы обязаны переходом от Беркли к Минелли. Он вводит в М.Г.М. целую плеяду первоклассных актеров и хореографов (Джин Келли, Сид Черисс, Джуди Гарланд, Майкл Кидд). Эта студия обязана ему такими удачами, как «Пение под дождем», фильмом, для которого он сам написал слова песенки, послужившей названием этой ленте.

«Пусть всем будет весело»

Сюжет этого стремительного и жизнерадостного фильма воскрешает для нас тот неукротимый вихрь, в котором зарушился Голливуд в период перехода от немого к звуковому кино. На экране появились поражающие своей виртуозностью балеты — вспомним танец под дождем среди мусорных урн и газовых фонарей в фильме «Доброе утро», где Дональд О'Коннор буквально носится по стенам, или «Любезный танцор», где появляется Сид Черисс в зеленом платье с разрезами, дающими возможность полюбоваться ее прелестными ногами. Это неистощимый вихрь изобретательности и очарования, лейтмотивом которого является «Make'em laugh» — «Пусть всем будет весело».

1952. Ровно в полдень

Фред Циннеманн

Запад с человеческим лицом

Этот фильм представляет собой нечто более значительное, чем просто вестерн, — это притча о храбрости человека-одиночки в столкновении с коллективной трусостью.

Сюжет

Хедливилль, деревушка на западе Америки, около 1870 г. Шериф Кейн только что женился и собирается уйти в отставку. Но его ждет последнее испытание — в полдень сюда приедет осужденный им в свое время бандит, который поклялся отомстить. В 10 час. 30 мин. брат этого бандита и двое его сообщников уже поджидают на платформе. Жители деревни и помощник шерифа еле живы от страха и не собираются оказывать шерифу какую-либо поддержку. И даже его жена, принадлежащая к квакерам, которые противятся какому бы то ни было насилию, хотела бы кончить это дело без

особого шума. Но Кейн решает встретиться со своим врагом лицом к лицу, и ему удается справиться со всеми четырьмя бандитами. Когда часы показывают 12 час. 15 мин., все уже закончилось. А шериф, не отвечая ни единым словом на поздравления своих сограждан, бросает на землю шерифскую звезду.

О фильме и его создателях

С того времени, как на экранах появился «Дилижанс», вестерн претерпел немало изменений, которые позволили ему выжить, несмотря на известный архаизм как его формы, так и содержания. Такие кинематографисты, как Уильям Уэлман, Сэмюель Фуллер, Делмер Дейвз («Сломанная стрела»), а в особенности Энтони Манн («Винчестер 13», «Я — искатель приключений»), влили в вестерн свежую кровь. Этот жанр стал значительно человечнее и поэтичнее, порвал с прежними штампами, обновил свой фольклор и структуру; короче говоря — повзрослел. Когда появился фильм «Ровно в полдень», заговорили — возможно, несколько преждевременно — о «сверхвестерне». Дело заключалось в том, что и сценарий его, и персонажи, и вся обстановка явились, собственно говоря, только предлогом для разрешения психологической проблемы, которая прежде не ставилась. Главный персонаж фильма уже не тот непобедимый чемпион, которому все легко дается; маска «виртуоза прицельной стрельбы» слетает, и мы видим лицо одинокого израненного человека, которому страшно. Гари Купер — этот бывший гигант — великолепно передает теперь, на склоне лет, новое воплощение героя вестерна; этот великий актер, знакомый нам по многим более эффектным ролям, сумел несколькими скупой намеченными чертами придать своему герою удивительную человечность.

HIGH NOON

Сцен.: Карл Форман, по новелле Джона Каннингэма «Жестяная звезда».

Реж.: Фред Циннеман.

Оп.: Флойд Кросби. **Муз.:**

Димитрий Темкин. **Прод.:**

Стенли Крамер. **Прозв.:**

Юнайтед Артистс. 89 мин.

Исп.: Гари Купер (*Вилл Кейн*),

Грейс Келли (*его жена Эми*), Кети Джурато

(*Элен Рамирес*), Томас

Митчелл (*Хендерсон*),

Ллойд Бриджес (*Харви*),

Отто Крюгер (*судья*), Лон

Чани мл., Ян Макдональд,

Ли ван Клиф.

Составные элементы удачи

Отнести удачу этого фильма целиком на счет режиссера, Фреда Циннемана, было бы не совсем справедливо. Этот американец австрийского происхождения, родившийся в 1907 г., не может похвалиться блестящими постановками. Поэтому удачу эту следует скорее приписать умелому продюсеру, Стенли Крамеру (р. 1913), который внес в американское кино начала 50-х гг. новую струю хорошо продуманной простоты. К этому следует добавить на редкость удачный сценарий, а также запоминающийся музыкальный лейтмотив, который немало содействовал успеху фильма.

1953. Сказки туманной луны после дождя («Луна в тумане»)

Кендзи Мидзогуси

Путь, который чудится

Немного можно насчитать фильмов, в которых с такой силой был бы представлен сумбур внешнего мира и были бы с таким очарованием воспеты порывы души. Это одна из вершин кинематографической поэзии.

Сюжет

В конце XVI в. Японию раздирают междоусобные войны. В районе Оми, на берегу реки Бивы, живет горшечник Дзеньюро, живет он в бедности, под постоянной угрозой нападения армии Сибаро. В этот вечер он хорошо поработал и решает отправиться в город вместе со своим зятем, Тобэи, чтобы продать сделанные им горшки. Миадзи, его жена, осталась дома с маленьким сыном и стала жертвой наемной солдатни — ее убивают, но ребенок остается невредимым. А в это время горшечнику удается сбыть свой товар за хорошую цену; теперь Тобэи может, наконец, осуществить свою мечту: купить дорогостоящие доспехи самурая, что он и делает, несмотря на отчаянные возражения жены, Охамы, которая пытается отговорить его, но в конце концов они теряют друг друга в городской толпе... А Дзеньюро попадает в другую беду — его обольщает знатная дама, Вакаса, увозит в свое роскошное поместье, вдали от города, и покоряет своими прелестями. Он вкушает небывалое блаженство — и не скоро понимает, что все это было обманом чувств — богатое поместье, где он, как ему казалось, гостил, было на самом деле разрушенным зданием, а сама Вакаса — призрак. Священник изгоняет волшебные чары, но исчезло все, что горшечник заработал на продаже своих изделий. Опечаленный возвращается он к себе в деревню, где жена его ждет и прощает ему все, что он натворил. Сын подходит к нему и ложится с ним рядом. Но проснувшись, он видит, что это обретенное счастье тоже было иллюзорным — Миадзи умерла, сын украшает ее могилу цветами. Дзеньюро вновь берется за гончарный станок, а его родич Тобэи, тоже вернувшийся в родные места, после того как нашел жену в грязном притоне, бросает в реку оружие самурая — символ человеческих тщеславных стремлений.

О фильме и его создателях

Фильм этот — чрезвычайно изысканное произведение, где высокая гордость чередуется с воздушной мечтой и соединяются в одном мощном порыве эпопея с элегией, фреска с фугой. «Сказки туманной луны после дождя» — фильм, стоящий особняком среди других творений экрана, — в нем размыты границы между жанрами, местом действия, понятиями времени и эпохи — он охватывает все сразу. Эрик Ромер воздал ему должное такими словами: «Этот фильм представляет собой одновременно и греческий миф об Одиссее, и кельтскую легенду о Ланселоте, прекраснейшую поэму о безумной любви, и страстное воспевание отречения и верности, гимн Единению и в то же время Разнообразию всего, что является Взором».

А по словам Луиса Маркореллы, «мы забываем о кино, мы забываем о Японии, нам чудится, что мы наконец познали чистейшую красоту».

Все эти хвалебные высказывания никак нельзя назвать преувеличенными, даже если учесть, что в своей родной стране фильм имел весьма умеренный успех. Сам режиссер признавал, что далеко не полностью им доволен. Когда Кэндзи Мидзогуси (1898—1956) приступил к съемкам «Луны...», у него за плечами уже было более семидесяти фильмов, из которых в Европе видели весьма незначительную часть. Назовем здесь такие фильмы, как «Сестры Гиона» (1963), «Сорок семь рани» (1942), «Женщины ночи» (1948), «Жизнь О'Хары, женщины легкого поведения» (1953). После «Сказок туманной луны» он снял только шесть фильмов, среди которых потрясающий фильм «Управляющий Сансё» (1954), превосходящий, может быть, «Сказки» своей фактурой и эмоциональной напряженностью; «Распятые любовники» и две великолепные цветные эпопеи — «Императрица Ян-Квей-Фет» и «Героический святотатец» (1955). Несмотря на то, что Мидзогуси славится преимущественно фильмами на исторические темы (так называемые «фидай-дзеки»), он заканчивает свою деятельность произведением реалистическим — «Улица позора» (1956). Мидзогуси является, вне сомнений, величайшим японским кинорежиссером, виртуозно владеющим тем, что Жак Риветт называет



«Сказки туманной луны после дождя».

Мачико Кио

Фото © Клод Бейли

UGETSU MONOGOTARI

Сцен.: Мацутаро Кавагучи, Йошиката Йода, по двум сказкам Акинари Уэдо «Дом среди тростниковых зарослей» и «Нечистая страсть змеи». **Реж.:** Кэндзи Мидзогуси. **Оп.:** Казуо Миагава. **Муз.:** Фумио Хаясака. **Произв.:** Дайе. 96 мин. **Исп.:** Масаюки Мори (*Дзеньюро*), Кинуйо Танака (*его жена Миадзи*), Мачико Кио (*Вакаса*), Кикую Нори (*служанка*), Сакае Озава (*Тобеи*), Мицуко Мито (*его жена Охама*), Ишисабуро Савамура (*ребенок*).

«искусством модуляции». Его вдохновляют различные темы, во чаще всего — тема падения женщины, как жертвы тщеславия и честолюбия мужчины. Техника режиссера чрезвычайно разнообразна (например — замедленное движение камеры, охватывающее пейзаж, и вдалеке — фигуры актеров) поразительнее владение пластикой (каждый план представляет собой картину, каждый эпизод — мелодию).

На этот раз источником его вдохновения явился сборник сказаний XVIII в. «Сказки дождя и луны», состоящий преимущественно из рассказов о привидениях. Все в этом фильме построено на двух разных рассказах, в нем смешиваются судьбы двух женщин, во всем противоположных одна другой, и поэтому весь фильм как бы колеблется между двумя ритмическими построениями. Однако то, что может показаться несовместимым, как раз и создает ощущение чудеснейшей гармоничности. Талант автора поразительным образом объединяет контрасты, и мы поддаемся этому двойственному очарованию, как герой фильма — очарованию принцессы. Эпизод плавания по озеру Бива, сквозь фантастический туман, под приглушенные звуки «тойко» (один из видов японских барабанов), словно осуществляет мечту Пруста о том, чтобы «какой-то мыс недоступно нам мира внезапно выступил из сна и вошел в нашу жизнь».

«Эйзенштейна восхищало в театре Кабуки сочетание зрительных, слуховых и пространственных ощущений, полнейшее использование всех возможностей человеческого мозга. *Сказки туманной луны* — это вершина подобных ощущений».

Андре Базен

Награды

Западная критика восторженно встретила этот фильм. Он получил первую премию на Венецианском фестивале в 1953 г. и на Эдинбургском — в 1955. Входит в число лучших фильмов мира, перечисленных в журналах «Кайе дю синема» (1958), «Сайт энд Саунд» (1972). «Авансэн-синема» (1978) и «Позитив» (1982).

1953. Все на сцену!

Винсенте Минелли

За кулисами «развлекательного представления»

Рояль, джаз, пение, танцы, эффектные декорации и блеск хроматических музыкальных пассажей — таковы составные части этого брака по любви между музыкой и кино.

Сюжет

Тони Хантер — танцовщик, всеобщий кумир. Но танец как жанр начинает стареть. Тони едет в Нью-Йорк, где, как ему кажется, его встречает толпа журналистов, но оказывается, что ждут они Аву Гарднер, и ему приходится довольствоваться только одной парочкой поклонников, по имени Мартон, сторонников новых танцевальных форм. Они предлагают ему тему танцевального номера, который соглашается поставить знаменитый Джеффри Кордова. Начинается работа над постановкой номера, приглашена известная актриса, красавица Габриэль Жерар. Но танцевальной паре не удается сработаться, репетиции непрерывно прерываются ссорами, намечается полный крах — однако Тони вовремя берет все дело в собственные руки и меняет постановку номера согласно своему восприятию «мюзикла». Габриэль и Тони приходят к соглашению, танец показывают сперва в провинции, а затем в Нью-Йорке, где и добиваются триумфального успеха.

О фильме и его создателях

«Все на сцену!» представляет собой квинтэссенцию такого жанра, как музыкальная комедия на высшей точке своего успеха. В то же время это блистательно представленное размышление о взаимоотношениях театра и жизни, которое во многом сходно с «Золотой каретой» Жана Ренуара. И наконец, это шедевр (мы позволяем себе применить к нему этот довольно затасканный термин) режиссера Винсенте Минелли (1910—1986), одного из «волшебников» Голливуда, благодаря которому оправдался образ, представляющий творчество студии «Метро—Голдвин—Майер» — львиная голова. Этот фильм, попеременно веселый, печальный, серьезный, потешный, стремительный, знакомит нас с тем, как зарождается тот или иной спектакль, вводит за кулисы, открывает подводные скалы театра, дает почувствовать его волшебное очарование. Он является великолепной иллюстрацией темы, пронизывающей

THE BAND WAGON

Сцен.: Бетти Кэмден, Адольф Грин. **Реж.:** Винсенте Минелли. **Оп.:** Гарри Джексон. **Муз.:** Артур Шварц. **Хореография:** Майкл Кидд. **Песни:** Говард Диц. **Произв.:** М.Г.М. (Артур Фрид). 112 мин. **Исп.:** Фред Астер (Тони Хантер), Сид Черисс (Габриэль Жерар), Джек Бьюкенен (Джеффри Кордова), Оскар Левант (Лестер Мортон), Нанетт Фабрэй (Лили Мартон), Ава Гарднер (играет себя), Джеймс Митчелл, Роберт Джист.

все творчество Минелли, а именно, как определяют его критики Жан Поль Тёрёк и Доминик Рабурден, «это столкновение действительности и мечты, которое приходится на долю ведущего персонажа — творческого человека — из-за его неприспособленности к жизни». Эта же тема проходит через такие его драмы, как «Захарованные» (1952), «Две недели вдалеке отсюда» (1962), или комедии «Образцовая жена» (1957), или такие музыкальные комедии, являвшиеся его излюбленным жанром, как «Зигфилд Фоллис» (1945), «Пират» (1947), «Американец в Париже» (1950), «Бригадун» (1953).

Семейство Минелли

Винсенте Минелли в 1945 г. женился на актрисе Джуди Гарланд (1922—1969), которая до этого снималась у него в фильмах «Песня Миссури» и «Настенные часы». Их дочь, Лайза Минелли (р. 1946), стала знаменитой актрисой (фильмы «Кабаре», «Нью-Йорк»). Родители развелись в 1951 г.

1953. Каникулы господина Юло

Жак Тати

А время идет...

«Возможность отворить балконную дверь навстречу жизни и показать все богатства этой жизни является, по-моему, одним из многочисленных назначений кино» (Жак Тати).

Сюжет

Пора отпусков. Толпа отпускников толчется на вокзальных платформах. В Сен-Марк-сюр-Мэр, маленьком курорте на Луар-Атлантик, жизнь протекает спокойно и монотонно. Но вот появляется нелепый сумасброд, который нарушает это мирное мурлыканье. Едва успевает он вылезти из своего пыхтящего «амилькара», как сразу же причиняет массу волнений и персоналу, и постояльцам «Отеля на пляже»: он не вовремя является к столу, пачкает паркет, будит людей в неподобающее время, нарушает все правила тенниса и пинг-понга и на день раньше, чем нужно, устраивает фейерверк. По его вине похороны оборачиваются маскарадом, а пикник — подлинным бедствием! Однако он

умудряется обрести там друзей и даже, возможно, внушить нежные чувства хорошенькой отпускнице.

О фильме и его создателях

Этот фильм, появившийся после «Праздничного дня» (1948), сразу выделил имя Жака Тати, актера и драматурга, пришедшего из мюзик-холла, и противопоставил своеобразный характер его творчества убогой французской комедии того времени. Он отбросил в сторону приевшиеся стандарты водевиля и привычный авторский почерк и создал бурлеск на полутонах, где все шутки и остроты основаны на внимательном наблюдении за особенностями представителей мелкой буржуазии. Фильм вписывается в традицию, которая ведет от Жюль Ренара к Сэмпе. Парадокс состоит в том, что огромная работа режиссера-постановщика до тех пор сочеталась с заведомо несостоятельными сценариями. В «Отпуске» запоминаются такие мелкие эпизоды, как ребенок, идущий неуверенной походкой с двумя порциями мороженого в руках, или растерянное лицо, выглядывающее из форточки, или старая дама, смеющаяся исподтишка, или струя воздуха, вырвавшегося из лопнувшей шины... Этот фильм, без сюжета, без знаменитых актеров, без ярких эффектов, имел огромный успех во всем мире. Зато фильм «Время развлечений» оказался полнейшей неудачей, из-за чего Жак Тати почти прекратил работу в кино. Он умер в 1982 г.. Его ассистент Пьер Этекс (р. 1928) с успехом пошел по его пути (фильмы «Вздохатель», «Йо-йо», «Пока ты здоров...»).

LES VACANCES

DE MONSIEUR HULOT

Сцен.: Жак Тати, Жак Лагранж, Анри Марке. **Рж.:** Жак Тати. **Оп.:** Жак Меркантион, Жан Муссель. **Муз.:** Ален Роман. **Прозв.:** Кадфильм Диссина, Эклер-журналь. 96 мин. **Исп.:** Жак Тати (*господин Юло*), Натали Паско (*Мартина*), Люсьен Фрежи (*хозяин гостиницы*), Раймон Карл (*официант*), Мишель Ролла (*тетка*), Валентина Камакс (*англичанка*), Рене Лакур (*прохожий*) Андре Дюбуа (*капитан*), Мишель Брабо.

Энтомология

Господин Юло сам по себе не смешон, он раскрывает то, что смешно в окружающих. Немало было споров об этом персонаже, который почти что исчезает, скрывается за множеством других лиц, мелькающих, показанных как бы намеком, за этой смехотворной возней, которая кишит кругом. Автор является здесь как бы искушенным энтомологом. Его отношение к людям нельзя назвать насмешливым, он рисует общество сухим, острым кончиком карандаша, создавая нечто промежуточное между карикатурой и фреской общественной жизни.

1953. Токийская повесть

Ясудзиро Одзу

Виза на всю вечность

Одзу, улыбающийся созерцатель, предпочитает «минимальное искусство», где под внешней суховатостью скрывается глубокая взволнованность.

Сюжет

Пара стариков, муж и жена, начинают остро ощущать свой возраст, и однажды июльским утром они решают уехать из своей маленькой приморской деревушки в Токио, где живут их дети. Но те встречают их довольно холодно, и только Норико, вдова младшего сына, убитого на войне, держится более или менее приветливо. Как-то вечером старик встречает одного из давних приятелей, и они напиваются саке. А потом муж с женой возвращаются в свою деревню, но по дороге жена заболела и вскоре умирает, не простившись с родными, так как им поздно сообщили о ее болезни.

После похорон все спешат уехать, и только Норико выражает какое-то подобие горя, а старик, тронутый ее заботой, советует ей выйти вторично замуж. И наступает вечер...

О фильме и его создателях

Творчество Ясудзиро Одзу (1903—1963) стало известным на Западе еще позже, чем творчество его соотечественников Куросавы и Мидзогути. Только благодаря настояниям англо-саксонских критиков зритель наконец познакомился с работами этого скромного художника, упрямого традиционалиста, приверженца статической манеры показа событий, «самого, по мнению критиков, японского из японских кинематографистов». Его судьба является примером некоей уравновешенности — ведя аскетическую жизнь вдвоем с матерью, он так никогда и не женился и умер 12 января 1963 г., в свой день рождения. На его могиле красуется краткая надпись: «Ми» («Ничто»).

Его фильмы посвящены примерно одной и той же теме — распаду семейных и общественных ценностей в стране, на которую все больше наступает модернизация. Кое-кто считает Одзу «реакционером», но на самом деле он созерцатель, который заносит мелкие жизненные явления в великую книгу вечности.

TOKYO MONOGOTARI

Сцен.: Кого Нода, Ясудзиро Одзу. **Реж.:** Ясудзиро Одзу. **Оп.:** Юшун Атзута. **Муз.:** Коюн Саито. **Прозв.:** Шочику. 140 мин. **Исп.:** Чишу Риу (отец), Шико Хигашияма (мать), Со Ямамур (сын-врач), Кунико Мийаке (его жена), Мичихиро Мори, Зен Муразе (их дети), Седзуко Хара (Норико).

Спокойствие

Одзу удается — благодаря бесстрастности и смирению по отношению к событиям и людям — внедрить их в беспощадный поток времени. Отсюда такое странное чувство спокойствия, которым дышат его фильмы.

1953. Поездка в Италию

Роберто Росселини

Путь к совершенству

Это могло быть просто-напросто банальным «фотороманом», но великий режиссер создал остро модернистское произведение, связующее меж собой повседневное и вечное, хрупкое и непреходящее.

Сюжет

Богатая английская пара приезжает в Италию, чтобы получить наследство, оставленное им дядюшкой, — виллу на Неаполитанском заливе. Они решают продать ее, но до этого проводят несколько дней в этом очаровательном месте. Меж тем отношения мужа и жены находятся на краю разрыва и каждый из них предается одиноким прогулкам — он ездит к друзьям на Капри, она посещает музеи и катакомбы. В последний день пребывания в Италии, во время экскурсии к развалинам Помпеи, между ними вспыхивает ссора, которая подводит их вплотную к решению развестись. Но на обратном пути им встречается процессия, и на глазах у них совершается чудо. Захваченные волнением и благоговением толпы, они заново обретают былую близость и любовь.

О фильме и его создателях

Итальянская критика холодно приняла этот фильм, упрекая его в отсутствии драматического действия и картины общественной жизни. В то же время журнал «Кайе дю синема» во главе с Риветтом и Трюффо дал фильму чрезвычайно высокую оценку. Они сочли, что «этот фильм — предвестник тех, что появятся через десять лет, когда режиссеры откажутся от подражания романам и выдвинут на первое место в кино исповедь человеческой души».

Росселини в этом фильме отходит от трубных звуков фильмов «Рим — открытый город» и «Пайза» и отдает предпочтение человеческим переживаниям, близким к

ВОЙНА ОКОНЧЕНА

VIAGGIO IN ITALIA

Сцен. и диалоги: Роберто Росселини, Виталиано Бранкати. **Реж.:** Роберто Росселини. **Оп.:** Энцо Серафин. **Муз.:** Ренцо Росселини. **Произв.:** Свева-Джуниор — Италия-филм. 79 мин. **Исп.:** Ингрид Бергман (*Кэтрин Джойс*), Джордж Сендерс (*Александр Джойс*), Мария Мобан (*Энни*), Лесли Дениелс, Анна Проклемер.

автобиографическим, напоминая этим Стендаля в «Воспоминаниях эгоиста» или Шардонна в «Жить на Мадере». Он вносит к тому же в этот фильм чрезвычайно подвижную камеру, что создает редчайшее ощущение течения времени и пространственных перемещений, проникновения в тайные узы, связующие меж собой простейшие поступки и сближающие самые обыденные человеческие действия с великими силами, которые правят Вселенной. Спиритуалистическая точка зрения? Да, несомненно, но она оказывает очищающее действие, убеждает в необходимости возврата к кинематографу, построенному на умении видеть, на простоте и на точной передаче действительности. Этот фильм был необходим, чтобы раз и навсегда очистить путь седьмого искусства от наслоений декламации и сентиментальности, от «деревянного языка» драматургии. «Поездка в Италию» совершила революцию, подобную той, что совершил в живописи импрессионизм. И его влияние на молодых авторов было весьма значительным — от Антониони до Вендерса, от Бертолуччи до Годара.

Ингрид Бергман

Шведская актриса Ингрид Бергман (1919—1982), подружка Росселини в течение шести лет, появилась на экране впервые благодаря Дэвиду Зелзнику, в фильмах, где ее романтическая аура сделала ее продолжательницей линии, которую определила Грета Гарбо. Ингрид Бергман снималась в фильмах крупнейших режиссеров, от Хичкока до Кертиса, от Ренуара до Минелли.

1954. Босоногая графиня

Джозеф Манкевич

Семь отражений в зеркале

В этой современной сказке звезда, сброшенная с пьедестала, приоткрывает свои сердечные тайны, и они отражают всю иронию ее судьбы.

Сюжет

На кладбище итальянской Ривьеры, под проливным дождем, хоронят графиню Торлато-Фаврини. Все это происходит далеко от ночного ресторана в Мадриде, где выступала танцовщица по имени Мария Варгас. Голливудский продюсер, очарованный ее красотой, сде-

лал из Марии звезду. Люди, в свое время с ней встречавшиеся, делятся воспоминаниями о ней: режиссер Генри Доус, который был, возможно, единственным настоящим ее другом; миллиардер Бравемо, который думал, что может купить ее, граф Торлато-Фаврини, за которого она вышла замуж. Ее брачная ночь явилась жестоким разочарованием — муж оказался импотентом. Она, мечтая о детях, завела любовника. Граф, застигнув эту пару, убил неверную жену.

Кажется, что жизнь прожита по образцу плохого фильма...

О фильме и его создателях

Джозеф Лео Манкевич (р. 1909) был уже весьма известен как сценарист, продюсер и режиссер, когда написал и поставил этот странный фильм, сходный одновременно с басней, сатирой и мелодрамой. Обладая независимым и острым умом, он был ведущей фигурой в создании таких фильмов, как «Ярость» Фрица Ланга и «Три товарища» Фрэнка Борзэйджа. Его самостоятельная деятельность начинается в 1946 г., когда он создает ряд блестящих и утонченных комедий: «Приключения г-жи Мюсар» (1947), «Супружеские узы» (1950), «Все о Еве» (1950), а также несовершеннолетнюю, дорого ему обошедшуюся, но отнюдь не убогую «Клеопатру» (1963). Его искусство основано на чарующей игре зеркал, на постоянном колебании между истинным и кажущимся, между осиным гнездом светской жизни и медовой сладостью человеческой правды, и вершиной этого жанра явился его последний фильм «Гончий пес» (1972). Фильм «Босоногая графиня», построенный на нескольких «обратных ходах», как «Гражданин Кейн», представляет собой как бы расследование вопроса — что такое женщина, если она является жертвой шумихи «кинобизнеса», наглости или карьеризма мужчин — и собственного легкомыслия.

По поводу этого фильма многие вспоминали Бальзака, Стендаля и Пиранделло. Но никто так и не проник в тайну этого странного, своеобразного алтаря, воздвигнутого волшебником зрительного образа и слова ради одной из красивейших актрис мира.

THE BAREFOOT CONTESSA

Сцен., реж.: Джозеф Манкевич. **Оп.:** Джек Кардифф (Техниколор). **Муз.:** Марио Нашимбене. **Прод.:** Юнайтед Артистс. 128 мин. **Исп.:** Хемфри Богарт (*Гарри Доус*), Ава Гарднер (*Мария Варгас*), Эдмонд О'Брайан (*Оскар Молдун*), Мариус Горинг (*Альберто Бравано*), Россано Брацци (*граф Винченцо Торлато-Фаврини*), Валентина Кортезе (*Элеонора*), Уорен Стивенс (*Керк Эдвардс*), Франко Интерленги (*Педро*).

Волшебная сказка

В фильме «Босоногая графиня» Манкевич, по его собственным словам, «пытался создать волшебную сказку на материале сегодняшней жизни, некий горький вариант *Золушки*, где прекрасный принц в конце оказался бы гомосексуалистом, — но так далеко зайти я не мог».

Ава Гарднер

Похожая на классическую статую Ава Гарднер (р. 1922) сыграла несколько созданных для нее ролей, в которых полностью раскрывается ее ядовитый и пылающий романтизм. Кроме «Босоногой графини», это фильмы «Пандора» Альберта Левина, «Столкновение судеб» и «Солнце еще всходит» Генри Кинга.

1954. Окно во двор

Альфред Хичкок

Кинометафора

Эта «амбразура» является еще одним ярким доказательством того, что кинематография — это искусство подглядывания.

Сюжет

Фоторепортер Джеф сломал ногу и вынужден безвылазно находиться у себя в комнате. Его окно выходит во внутренний дворик. От нечего делать он при помощи телеобъектива рассматривает, что происходит в квартирах фасада напротив. Там живут: композитор, молодожены, празднующие свой медовый месяц, пара стариков с собакой, одинокая девица, танцовщица. Его внимание привлекает странное поведение супружеской пары и их постоянные ссоры, но тут жена исчезает, и Джеф уверен, что муж ее убил. Он делится подозрениями со своими близкими, которые соглашаются с ним, — несомненно, произошло убийство, а труп, по-видимому, разрезан и спрятан. Джеф отправляет на разведку свою приятельницу Лайзу, и она находит доказательство совершенного преступления. Но разоблаченный убийца переходит через двор и нападает на своего чересчур любопытного соседа, у которого в результате сломана вторая нога.

О фильме и его создателях

Этот фильм является блестящей иллюстрацией к высказыванию Рэймонда Беллаура о фильмах Хичкока: «Его приемы постановки прямо противоположны приемам большинства кинематографистов, так как он исходит из субъективной позиции своих героев и пользуется их взглядами для построения собственного рассказа». Отсюда — особое отношение к сюжету, при-

ближение к зрителю места действия и персонажей — можно сказать, до предела, — благодаря чему этот зритель сам становится сообщником или, лучше сказать, «любителем подглядывать». В фильме «Окно во двор» прикованный к своему креслу фотограф становится как бы двойником зрителя, сидящего перед экраном, и в то же время двойником самого режиссера, который строит сюжет и монтаж, исходя из ряда кадров, подсмотренных во дворе — иначе говоря, в жизни. Сам Хичкок так сказал об этом: «Это самое убедительное выражение замысла кинематографиста».

Таким образом, мы приходим к некой высококачественной абстракции, к игре в прятки между явным и скрытым, где каждый является ловцом, и где все выражено «в очень непривычной манере, объединяющей реализм, поэзию, мрачный юмор и чистейшую фееерию» (Франсуа Трюффо).

REAR WINDOW

Сцен.: Джон Майкл Хейес, по новелле Корнела Вулрича. **Прод., реж.:** Альфред Хичкок. **Оп.:** Роберт Беркс (Техниколор). **Муз.:** Франц Ваксман. **Произв.:** Парамаунт. 112 мин. **Исп.:** Джеймс Стюарт (*Джеффрис*), Грэйс Келли (*Лайза Фремонт*), Уэнделл Кори (*детектив*), Тельма Риттер (*санитарка*), Рэймонд Барр (*Ларс Торнвальд*).

Пари

Сама постановка фильма «Окно во двор» является своеобразным пари, потому что камера почти все время остается в квартире свидетеля и вынуждена вместе с героем фильма фиксировать события, которые перед ней происходят. Такое «высокое напряжение» напоминает другой фильм Хичкока — «Веревка» (1948), где Хичкок следует за своими героями в непрерывном тревеллинге. В дальнейшем он отказывается от этих чисто виртуозных приемов ради более глубокого исследования поведения человека, и пользуется техническими средствами для головокругительного погружения в область подсознания.

1954. Джонни Гитара

Никлас Рэй

Сердечные страсти в Сьерре

Никлас Рэй, воспевающий страсть и ярость, превращает вестерн из повести о подвигах в песню о безумии любви.

Сюжет

Джонни Логан, отличный стрелок и любитель гитары, приезжает в игорный дом, одиноко стоящий на краю пустыни. Хозяйка, Виенна, смелая женщина, не боится ни враждебности местных скотоводов, ни ревности Эммы — пылкой девушки, чей брат был убит

JOHNNY GUITAR

Сцен.: Филипп Иордан, по роману Рэя Ченслора.

Реж.: Никлас Рэй. **Оп.:** Гарри Страдлинг («Триколор»).

Муз.: Виктор Янг.

Произв.: Рипаблик-пикчерз, (Герберт Йейтс). 110 мин. **Исп.:** Джоан Кроуфорд (*Виенна*), Стерлинг Хэйден (*Джонни*), Скотт Брейди (*Дансинг-Кид*), Мерседес Мак Кембридж (*Эмма*), Уорд Бонд (*Мак Айверс*), Джон Каррадайн (*Том*), Эрнест Боргнин (*Бэрт*), Бен Купер (*Тарки*).

шайкой Дэнсинг-Кид. Дэнсинг-Кид — оборотистый преступник, по нему вздыхает немало женщин. Джонни, явившись туда, вмешивается в пылкую игру страстей и соперничества, тем более что он сам когда-то был любовником Виенны. А Виенну местные жители обвиняют в пособничестве преступникам, чуть не подвергают линчеванию и поджигают ее дом. После многих кровавых стычек Джонни и Виенне удается покинуть эти места ради более спокойной жизни.

О фильме и его создателях

Никлас Рэй (1911—1979), кинорежиссер весьма пылкого темперамента, создает яркие фильмы, превращая бывшие ковбойские скачки и перестрелки в страстные психологические драмы. Автор «Неукротимой» (1955) и «Запретного леса» (1958), ставит фильмы, в которых, как сказал Франсуа Трюффо, «ковбои падают в обморок и умирают с изяществом танцовщиц». Нереальность всего происходящего на экране поражает зрителя — роскошные салуны без единого посетителя, безмерные страсти, которыми охвачены герои, непосредственность диалогов, а в особенности — агрессивная цветовая гамма, где преобладают ярко-красный, черный и желтый, создавая ощущение «живописной трагедии» (Жерар Ланглуа), — все это служит фоном для таких актеров, как Стерлинг Хэйден и Джоан Кроуфорд. Никлас Рэй чрезвычайно интересно использует примитивную цветную пленку («Триколор»), а главное — наделяет уже приевшиеся стереотипы (шайка грабителей, пожар в салуне, осада притона) свойственной только ему системой образов, своей личной харизмой. Поначалу встреченный критиками довольно прохладно, фильм «Джонни Гитара» впоследствии становится классикой.

Кроуфорд и Хэйден

Никлас Рэй соединил в этом фильме Джоан Кроуфорд (1904—1977), которая уже до этого вдохновила таких режиссеров, как Фрэнк Борзейдж («Манекенщица») и Майкл Кертис («Роман Милдред Пирс»), со Стерлингом Хэйденом (1916—1986), незабываемым бродягой из фильма «Асфальтовые джунгли», и создал тем самым одну из замечательных пар, которые обеспечивают магическое воздействие американского кино.

Вестерн

Вестерн, появившийся на экранах в начале 50-х гг., много раз менял свой характер, постепенно впитывая в себя и отражая политические и психологические приметы времени. Тень маккартизма продолжает витать над многими из вестернов, и сценарий того, о котором идет здесь речь, не является исключением.

1954. Чувство

Лукино Висконти

В унисон с Верди

Безумства любовной страсти, переплетающиеся с конвульсиями исторических событий, — такова изысканная композиция этого фильма, задуманного как подобие оперы.

Сюжет

1866 год. Австрия оккупирует Венецианскую провинцию. В оперном театре «Фениче», во время спектакля «Трубадур», патриции устраивают демонстрацию. Среди них — маркиз Удзони, который вызывает на дуэль австрийского лейтенанта Франца Малера. Графиня Серпиери, кузина маркиза, разделяющая его убеждения, вмешивается, желая его спасти, но в результате влюбляется в красавчика лейтенанта настолько, что идет на предательство. Война разгорается все больше и больше, сопротивление подавлено. Графиня покидает свое поместье чтобы встретиться с Францем в Вероне, и застаёт его в омуте гнуснейшего разврата. Он цинично признается ей, что никогда не любил ее, а сблизился с нею только из-за ее богатства. Обезумев от гора, она выдает его коменданту города как дезертира, и его приговаривают к расстрелу.

О фильме и его создателях

Этот фильм является, прежде всего, пышно поставленной «мелодрамой» в итальянском смысле этого слова, то есть «музыкальной драмой», в которой человеческие страсти бушуют на историческом фоне. Лукино Висконти, немало работавший над театральными постановками, только перед этим поставил «Весталку» Спонтини в театре «Ла Скала» и приступил к «Чувству», черпая вдохновение в театре. Он все более отда-

SENSO

Сцен.: Лукино Висконти, Сузо Чекки д'Амиго по новелле того же названия Камилло Болто. Английские диалоги — Тенесси Уильямс, Пол Боулз.
Реж.: Лукино Висконти.
Оп.: Дж. Р. Алдо, Роберт Краскер (Техниколор).
Муз.: Антон Брукнер (VII симфония) и отрывки из «Трубадура». **Прозв.:** Люкс Фильм. 115 мин.
Исп.: Алида Валли (*графиня Ливна Серпиери*), Фарли Гренджер (*граф Серпиери*), Рина Морелли (*Лаура*), Кристиан Маркон, 200 всадников и 8000 статистов.

ляется от неореализма. «Я перебросил через рампу, — говорил он, — чувства, выраженные в “Трубадуре”, построив сюжет на теме войны и восстания». Разделяя марксистскую точку зрения на политический кризис, он показывает постепенную деградацию женщины. Само название фильма имеет два смысла — им обозначают и горькую радость человеческих переживаний, и глубокое ощущение Истории.

Можно спорить относительно трактовки образа Франца Малера, развращенного красавца юноши, который мучается отвращением к самому себе, — тем самым он является прообразом Танкреда из «Леопарда» (1962), распутного нациста из «Проклятых» (1969), Людвиг из «Сумерек богов» (1972) и других героев прославленных фильмов Висконти. А рядом с ним Алида Валли блистательно воплощает образ женщины, попавшей под иго страсти.

Сходные черты

В живописном плане фильм «Чувство» представляет собой большую удачу. В нем сразу узнаешь черты, сходные с Делакруа, Мане, Гварди и художниками кватроченто. Приходится только сожалеть о чересчур величественном характере постановки, что кое-где приводит (по мнению некоторых критиков) «к высокопарности, за которой уже не чувствуется кипения жизни».

1954. Дорога

Федерико Феллини

Мелкий люд на дорогах

В тусклые сумерки отмирания неореализма скоморохи Феллини вносят зернышко безумия и чистейшей поэзии, которое потом прорастет всем на удивление.

Сюжет

Глухая пустошь невдалеке от моря. Джельсомина — это простодушная женщина-ребенок, проданная своей матерью свирепому Дзампано, ярмарочному геркулесу, который бороздит дороги Италии в своем убогом фургоне. Она служит ему партнершей во время его долгих, бесчисленных и безрадостных выступлений. На этом мучительном пути она встречает единственное

утешение — славного скomoroxa по прозвищу Иль Матто (Шальной). Но Дзампано, разозлившись на его шуточки, в порыве ярости разбивает ему голову и уезжает прочь, бросив среди дороги свою спутницу. Наступает день, когда он узнает, что она умерла, и тогда, охваченный поздним раскаянием, он, рыдая, бросается ничком на прибрежный песок.

О фильме и его создателях

С самого начала, с первых своих фильмов — «Огни варьете» (1951) и «Вителлони» («Маменькины сынки»; 1951) — Федерико Феллини (1920—1995) четко очертил границы своей вселенной — шумный мир эстрады, неудавшиеся жизни, одиночество человека под шутовской маской. Основой видения мира ему служил, прежде всего, цирк — его детское увлечение — и карикатура, которой он занимался в юные годы, копируя американские комиксы. Врожденное восприятие инсказательного текста, исключительное понимание всех движущих сил сценического действия, неистребимое чувство юмора — вот что составило сущность этого гениального Барнума современной Ярмарки тщеславия.

«Дорога» начинается как горький, ностальгический фарс на музыкальную тему Нино Рота, заимствованную из первой части симфонии «Титан» Густава Малера, а затем переходит мало-помалу к трагической, чуть ли не шекспировской драме. Джельсомину, это странное существо, которое с такой нелепой грацией воплотила на экране супруга режиссера Джульетта Мазина, в свое время поспешили сравнить с персонажем Чарли Чаплина, но она скорее напоминает Гарпо Маркса. Она принадлежит к этому семейству «белых клоунов», которых так любил Феллини, и это особенно чувствуется рядом с «жестоким Августом» — Дзампано — и «шалым» философом Матто, который раскрывает смысл утверждения: «Во Вселенной каждый пустяк чему-то служит, даже вот этот крохотный камешек». Феллини в дальнейшем осуществил, несомненно, более грандиозные замыслы. Но никогда уже не повторится чистота этого детского сновидения.

LA STRADA

Сцен. и диалоги: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайано.

Реж.: Федерико Феллини.

Оп.: Отелло Мартелли.

Муз.: Нино Рота. **Прозв.:** Дино де Лаурентис,

Карло Понти. 94 мин.

Исп.: Джульетта Мазина

(Джельсомина), Энтони

Куинн (Дзампано), Ри-

чард Бейзхардт (Иль

Матто), Альдо Сильван

(Джиротто), Марчелло

Ревере, Ливия Вентурини

и непрофессиональные

актеры.

1954. Рождение звезды

Джордж Кьюкор

Голливуд — какой ценой?

Пигмалион американского кино Джордж Кьюкор подарил в этом фильме Джуде Гарланд главную роль в ее жизни — и жизнь этой роли.

Сюжет

Норман Мэйн, ведущий актер, становится на склоне лет алкоголиком. Во время благотворительного концерта он встречает молодую певицу Эстер Блоджетт и уговаривает руководителя студии принять ее. Она добивается грандиозного успеха под псевдонимом Викки Лестер и выходит замуж за Нормана, который обещает ей, что бросит пить. Но счастье их оказывается недолгим. В торжественный вечер присуждения премий «Оскара», одна из которых достается Викки, он является на эту церемонию вдреизг пьяным и оскорбляет ее на глазах у всех. Тогда она решает пожертвовать своей карьерой и целиком посвятить себя мужу. Но он не хочет принять такую жертву и кончает жизнь самоубийством. А Викки, преодолев свое горе, возвращается на экран, уже под именем миссис Норман Мэйн, и добивается огромного успеха.

О фильме и его создателях

Кинематография изобилует произведениями на тему «величия и падения» звезд, каждое следующее поколение приводило новый пример внезапно вспыхнувшей славы и загубленной жизни. Выросший в этой среде Джордж Кьюкор (1899—1983) был одним из первых, кто взялся за эту печальную тему, — это было в 1932 г., фильм назывался «Голливуд — какой ценой?». Двадцать лет спустя он к этой теме возвращается, делая новый вариант («ремейк») фильма Уильяма Уэлмана «Рождение звезды» (1937) с Дженетт Уэлман, имевший большой успех. И нет никакого сомнения в том, что именно этот вариант, принадлежащий Кьюкору и Гарланд, на тему разоблачения драматической стороны «шоу-бизнеса», восхитил и растрогал зрителя. Ведь в нем шла речь о подлинной «музыкальной трагедии», в которой переплелись жизнь и фильм, действительность и выдумка. Джуды Гарланд была и в действительности звездой, выпущенной на небосвод Голливуда в ранней молодости, как ее героиня, Викки Ле-

стер, и очень быстро сошла на нет под воздействием алкоголя и транквилизаторов, как Норман Мэйн. Ее персонаж очень далек от обычного штампа — он возникает как трагическая обратная сторона ролей, сыгранных ею под руководством Винсенте Минелли, — например, в «Пирате». К тому же эта великолепная психологическая драма поставлена необычайно живописно и напоминает полотна Давида. Кьюкор проявляет на широком экране не меньшее мастерство, чем Офюльс в фильме «Лола Монтес», и его владение цветом, а именно — противопоставление холодных тонов в кадрах, где действие развивается среди будничной жизни, и ярко-пестрых там, где разворачивается сценическое действие, можно смело назвать первоклассным.

Купюры

В течение длительного периода Джордж Кьюкор числился в рядах незначительных режиссеров («Сильвия Скарлетт», «Роман Маргариты Готье», «Моя прекрасная леди») и поздно вошел в число первоклассных мастеров экрана. Остается только пожалеть, что его лучшее произведение было искажено многочисленными купюрами.

Фильм как свидетель своего времени

Пение и танцы великолепно включаются в действие фильма, образуя в нем изысканный контрапункт. «Рождение звезды» — это «одно из наиболее полных свидетельств о жизни Голливуда. Его можно считать неким символом, навсегда закрепившим особенности своего времени».

Оливье Эйкем.

A STAR IS BORN

Сцен.: Мосс Харт (ремейк фильма того же названия Уильяма Уэлмана, 1937).

Реж.: Джордж Кьюкор.

Оп.: Сэм Ливитт (Техни-

копор).

Муз.: Гарольд Ар-

лен.

Песенки: Айра Гер-

швин.

Хореография: Ри-

чард Борстоу.

Произв.:

Уорнер Бразерс (Сид

Луфт). 154 мин. (без ку-

пюр) **Исп.:** Джуди Гар-

ланд

(*Эстер Блоджетт*, она

же *Викки Лестер*),

Джеймс Мэйзон (*Норман*

Мэйн), Джек Карсон (*Либ-*

би), Чарлз Бикфорд (*Оли-*

вер Найлз), Томми Нун-

нэн (*Дэниел Мак Гуайр*),

Люси Мак Лоу.

1955. Лола Монтеc

Макс Офюльс

Куртизанка на костре

Лебединая песня несравненного кинематографиста. Кажется, сам знаменитый владелец цирка Барнум поставил «Любовь и жизнь женичины».

Сюжет

Цирк в Новом Орлеане в конце прошлого века. Шталмейстер объявляет: «Сенсационный номер... Зрелище, волнение, действие, история...» Знаменитая танцовщица Лола Монтеc, чье распутное поведение не сходило со страниц газет всего мира в течение полувека, собирается представить перед публикой посредством мимики все этапы своей поразительной карьеры, а затем она ответит на любые, пусть даже самые нескромные вопросы и, наконец, появится среди хищников. Вся труппа Мамонт-цирка — клоуны, акробаты, карлики — принимает участие в этих грандиозных воспоминаниях, за которыми скрывается глубокое отчаяние, ибо Лола — замученная женщина, с тяжелой болезнью сердца. Она вспоминает одного из последних своих поклонников — музыканта Франца Листа — это уже была осень ее загубленной жизни. А предшествовала этому бурная молодость, приезд в Париж, несостоявшийся брак; затем — трудный путь наверх легкомысленной девушки, уверенной, что она создана для танца; дальше — любовные приключения, нарочито организованные скандальные происшествия. Эта бродячая, неустойчивая жизнь обретает высшую точку в Баварии, где стареющий монарх делает ее своей официальной любовницей, наделяет титулом графини Менсфилд, строит для нее дворец и на излете своей жизни проявляет к ней искреннюю привязанность. Но поздно! Страна бурлит, начинается мятеж, Лоле опять приходится спасаться бегством, а цирк уже поджидает ее, со всеми связанными с ним опасностями и горькими разочарованиями. И наступает день, когда этот цирк становится ее гробницей.

О фильме и его создателях

«Лолу Монтеc» можно назвать проклятым фильмом. В 1955 г., едва выйдя на экраны, он был освистан парижской публикой, выразившей таким образом свое отношение к зрелищу, столь не похожему на пустой

блеск привычных произведений; большая часть критиков тоже приняла его в штыки, обвиняя в «стилистической тяжеловесности» (Жан Тэвено) и в «грохочущем авангардизме» (Жорж Садуль). Фильм потерпел также и финансовую катастрофу, и его продюсеры берутся за переработку монтажа (против воли режиссера), в надежде, что восстановление хронологической последовательности этой биографии «самой скандально нашумевшей женщины века» будет принято более благосклонно, но расчет оказался ошибочным, и от него пришлось отказаться. Кое-кто, впрочем, высказывался в пользу этой «бредовой фантазии, виртуозно оркестрованной с начала до конца» (Клод Мориак), этого «фильма для поэтов и художников» (Франсуа Виннель). Некоторые собраты режиссера, среди них — Жак Беккер, Жан Кокто, Роберто Росселини, Жак Тати, публично выступили на его защиту, называя этот фильм новой и смелой попыткой исправить вкус и чутье зрителя; кино клубы и репертуарные залы вскоре присоединились к этому мнению. Но все было напрасным, и этот фильм, пылающий, как некий метеор, остался — и до сих пор остается — непризнанным. Он явился последним кинопроизведением многогранного таланта Макса Офюльса, передового режиссера, чей творческий путь во многом сходен с биографией его героини. Все творчество этого волшебника, которого несправедливо считали «венским», привело к такому апофеозу.

А сегодня, когда страсти улеглись, — что осталось от «Лолы Монтес»? Прежде всего, яростное стремление к сенсационной зрелищности и преувеличению всех средств, с этой целью использованных. Офюльс, в значительной степени опередивший свое время, не скрывал присущих ему намерений: «Вопросы, которые публика, собравшаяся в цирке, задает Лоле, были мне подсказаны отчаянно непристойными рекламными передачами. Меня приводит в ужас это порочное желание «все знать», это неуважение к тому, что должно остаться тайным». Но в то же самое время, как это ни парадоксально, он приводит в исполнение вагнеровскую мечту о «тотальном зрелище». Использование цвета (в манере Ренуара и Минелли), использование попеременно обычных и широкоэкранных кадров (что создает впечатление экранной изменчивости), головокружительные метания камеры, которая как бы жонглирует декорациями, аксессуарами, персонажами и их чувствами (не зря критики упоминали такой термин, как «эстетика мобильности»), — все это говорит о глубокой вере в «седьмое искусство», которое режиссер в этом

LOLA MONTES

Сцен.: Макс Офюльс, Анетта Вадеман, Клод Хэйманн, Жак Натансон, а для немецкого варианта — Фриц Гейгер, на сюжет Сесилия Сен Лорана. **Диалоги:** Жак Натансон (работа над английским вариантом — Питер Устинов). **Реж.:** Макс Офюльс. **Оп.:** Кристиан Матраш («Истманколор»). **Муз.:** Жорж Орик. **Произв.:** Гамма-фильм, Флорида-фильмс (Париж), Унион-фильм (Мюнхен). 110 мин. **Исп.:** Мартина Карол (*Лола Монтес*), Питер Устинов (*ведущий в цирке*), Антон Валбрук (*король Людвиг Баварский*), Иван Десни (*лейтенант Джеймс*), Лиз Деламер (*мадемуазель Крейги*), Оскар Вернер (*студент*), Вилл Квадфлег (*Лист*), Генри Гизел (*кучер*), Полетт Дюбо (*камеристка*), Вернер Финк и труппа цирка Крёне. Фильм снимался одновременно в трех вариантах (немецкий, французский и английский).

фильме рассматривает как точку приложения современной магии. Мы видим в нем «вихревую аллегорию», по выражению художника по костюмам, верного сотрудника Офюльса, Юрия Анненкова, или «собор, воздвигнутый между небом и землей», как говорил Франсуа Трюффо. В центре многоцветного витража, окруженного надписями, повествующими о жизни этой женщины, лицо самой Лолы («святой Лолы») почти что скрывается под блеском золота и сверкающих масок. И все же, несмотря на множество изменчивых образов, мы различаем его черты, ибо этот фейерверк человеческого ума не может полностью скрыть тайных порывов сердца.

1955. Поцелуй меня насмерть

Роберт Олдридж

Черный фильм в атомную эру

Эхо атомного страха? Последние приключения черного фильма? Современная версия ящিকা Пандоры? Как бы то ни было, это необычное произведение, которое сулит грядущий Апокалипсис.

Сюжет

Ночь. Босая девушка бежит в темноте к автостраде. Частный детектив Майк Хаммер соглашается подвезти ее. Она говорит, что ее преследуют гангстеры, но трудно понять, что она хочет сказать... На них налетает другая машина, девушка гибнет, Майк приходит в себя в больнице. Потом пытается узнать, что же произошло, и раскрывает шайку преступников во главе с могущественным Карлом Эвелло. Тот подкладывает Майку в машину взрывчатку, Майк вовремя ее обнаруживает, но попадает в руки таинственного доктора Соберина, а в то же время похищают его секретаршу, Вельду. Ему случайно достается чемоданчик, в котором, по словам полиции, находится опасное радиоактивное вещество. За этим следует страшный взрыв, но Майку и Вельде удается спастись, и они бегут на морской берег.

О фильме и его создателях

Этот фильм, поставленный по довольно банальному роману Микки Спиллейна, произвел впечатление разорвавшейся бомбы — что можно было предвидеть, поскольку впервые на экране, пусть даже намеком, говорилось об атомной опасности. Помимо этого, «частный детектив» уже не вызывал, как прежде, когда этот

образ был создан Хемфри Богартом, симпатию публики. Теперь этот персонаж был грубияном, садистом и женоненавистником. Действие разворачивалось скачкообразно, интрига была запутанной, насилие занимало центральное место. Какой-то варварской поэзией был проникнут этот фильм, и его кафкианский характер тоже озадачивал, несмотря на то, что все это, казалось бы, прочно вошло в американское общество периода холодной войны.

Автор фильма, поставленного на небольшие деньги, но с большими претензиями, явно находился под влиянием Орсона Уэллса. В его «левизне» не было никаких сомнений. Звали его Роберт Олдридж, родился он в 1918 г., и вместе с Никласом Рэем, Сэмюэлем Фуллером и Ричардом Бруксом представлял американскую «новую волну», поставившую себе целью порвать с рутинными сценариями и классическим монтажом. Такому же «электрошоку» подверг он вестерн («Вера-Крус», 1954), психологическую драму («Большой нож», 1955) и военный фильм («Атака», 1956). К сожалению, энергии хватило у него ненадолго. Дальнейшее его творчество всех разочаровало, несмотря на несколько удач («Грязная дюжина», 1967; «Город, где царит опасность», 1975). Он умер в 1983 г..

KISS ME DEADLY

Сцен.: А. Беззериес, по роману Микки Спиллейна.

Реж.: Роберт Олдридж.

Оп.: Эрнест Ласло. **Муз.:**

Франк де Вол. **Прозв.:**

Юнайтед Артистс. 96 мин.

Исп.: Ральф Микер (*Майк*

Хаммер), Пол Стюарт

(*Карл Эвелло*), Максина

Купер (*Велди*), Клэрис

Личман (*Кристина*), Гэби

Роджерс (*Лили*), Алберт

Деккер (*д-р Соберин*),

Хуан Эрнандес (*Эдди*),

Ник Деннис (*Ник*), Уэсли

Эдди (*Пэт*), Джек Флэм.

1955 Ночь охотника

Чарлз Лоутон

Великий ноктюрен

Смешав воедино ужасы готического романа и милые детям чудеса, «черный» фильм и волшебную сказку, Чарлз Лоутон создал произведение странное, непонятное и единственное во всех смыслах этого слова.

Сюжет

Огайо, 1930 год. Убийца-психопат Гарри Пауэлл ездит по деревням, выдавая себя за проводника новой религии. Один из его излюбленных приемов заключается в том, что он скрещивает пальцы обеих рук, на которых выгатуированы слова: справа — «Love» («любовь»), слева — «Hate» («ненависть»). Узнав случайно, что некий человек, приговоренный к смерти, успел спрятать украденное им добро у себя на ферме, он обольщает вдову этого человека, женится на ней и принимает за ее детьми, Джоном и Перл, которым известна тайна отца. Но им удается убежать от него,

NIGHT OF THE HUNTER

Сцен.: Джеймс Эйджи, по роману Дэвида Грабба.
Реж.: Чарлз Лоутон. **Оп.:** Стэнли Кортес. **Муз.:** Вальтер Шуман. **Прозв.:** Юнайтед Артистс (Поль Грегори). 93 мин.
Исп.: Роберт Митчем (*Гарри Пауэлл*), Шелли Винтерс (*Уилла Харпер*), Лилиан Гиш (*Рейчел Купер*), Билли Чепин (*Джон*), Салли-Джейн Брус (*Перл*), П. Грейвз (*Бен Харпер*).

они уплывают по реке на лодке, и они находят пристанище у старухи, которая собирает у себя брошенных детей. Пауэлл, который выследил их, пытается на них напасть, но его наконец хватают и приговаривают к виселице.

О фильме и его создателях

Чем же так привлекателен фильм «Ночь охотника»? Во-первых, это прекрасный роман Дэвида Грабба, построенный на элементах драмы елизаветинских времен. Кроме того, очень тонкая адаптация, которую выполнил Джеймс Эйджи, талантливый американский журналист, романист и сценарист, который привнес туда свойственный ему фольклорный характер. Затем — актер, Роберт Митчем, который создает поразительный типаж. И главный оператор, Стэнли Кортес, который придает кадру удивительный «экспрессионистский» характер. Наконец — и это главное, — режиссер-англичанин, значительно более известный как актер, которому продюсер предоставил полную свободу действий, — Чарлз Лоутон (1899—1962), поставивший этот свой единственный фильм. До того как пуститься в это анахроничное приключение — фильм «Ночь охотника» — он с головой погрузился в немые фильмы Гриффита. Он даже пригласил свою музу — актрису Лилиан Гиш, давным-давно исчезнувшую с экрана, на роль бабушки-утешительницы. Его намерением было — как он сам говорил — не искать какую-либо символику, а воссоздать сон, мечту. И он создал некий странный, аллегорический мир, напоминающий «Nursery Rhymes» (известный сборник детских стихов), в котором Зло преследует Невинность, где ужас живет бок о бок с волшебством и где поэзия врастает в почву подсознания. Произведение вне времени, которое переживает любую смену кинематографической моды.

Восторг

Несмотря на полный провал у широкого зрителя, фильм привел в необычайный восторг тех, кто хотел польстить режиссеру. О нем писали как о высшей точке фантастического жанра и называли «подлинной одиссеей вечных мифов» (Роберт Бенайун). Жерар Мордильят называет этот фильм истоком, «где берут свое начало как стремительный поток кино, так и глубокие воды литературы». И он советует погрузиться в этот фильм, «как погружаешься во тьму поэзии и ночи».

1955. Песнь дороги

Сатьяджит Рей

Босоногий режиссер

Огромное количество выпускаемых в Индии картин (700 фильмов в год) оставило мало места для личного творчества. Можно назвать только одного большого режиссера — Сатьяджита Рея.

Сюжет

В маленькой бенгальской деревне родился ребенок, Апу, в бедной семье, где уже есть один ребенок — девочка, Дурга. Отец — мечтатель, который не может прокормить семью, мать измучена домашним хозяйством. Маленький Апу растет, идет в школу. Он приходит в восторг от спектакля бродячего театра, который случайно забрел в его деревню. По вечерам его тетка, Индит, рассказывает ему страшные сказки о привидениях, но вскоре она умирает, как и его сестренка Дурга, которая простудилась, танцую однажды под дождем. Родители решают бросить эту деревенскую нищенскую жизнь и попытаться счастья в городе. И вот Апу с родителями отправляется в Бенарес в повозке, запряженной волами...

О фильме и его создателях

Этот фильм, созданный на основе знаменитого бенгальского романа, является первой частью триптиха, за которой следуют «Непокоренный» (1956) и «Мир Апу» (1959). В этих фильмах подросток Апу сталкивается с проблемами «цивилизованного» мира. Этот автобиографический триптих близок по духу и форме к трилогии «Детство Горького». Рей (р. 1921) взялся за адаптацию романа, располагая убогой суммой в 8 000 рупий и старой камерой Уолла. Он уходит от стереотипов, заполонивших индийское кино, со свойственными им мифологическими приключениями и музыкальными драмами. Большими событиями в его жизни явились знакомство с итальянским неореализмом и встреча с Жаном Ренуаром, ассистентом которого он стал в 1950 г. в работе над фильмом «Река». Его искусство основано на терпеливом наблюдении над жизнью; острое восприятие несправедливости, царящей в обществе, не мешает ему восторгаться всем, что прекрасно. Рей с детства поклонялся поэзии Рабиндраната Тагора и навсегда сохранил любовь к «лирическому приношению». Все его творчество проникнуто фаталистичес-

PATHER PANCHALI

Сцен., реж.: Сатьяджит Рей, по одноименному роману Бибутибухана Бондопадкая. **Оп.:** Сабрата Митра. **Муз.:** Рави Шанкар. **Прод.:** Правительство Западной Бенгалии. 115 мин. **Исп.:** Кану Банерджи (*Харихар*), Каруна Банерджи (*Сарбойя*), Субир Банерджи (*Апу*), Ума Дас Гупта (*Дурга*), Шанибала Деви (*тетушка Индира*).

ким и в то же время пронизательным восприятием жизни, которое, казалось бы, должно свести все ее конфликты к безмолвному и спокойному созерцанию. Но автор пытается расслышать за пределами сложной жизни общества, раздираемого противоречиями между старым и новым, еле слышные звуки новой всемирной гармонии, которой постоянно грозит опасность.

Всеобъемлющее искусство

Фильм «Песнь дороги», сопровождаемый незабываемой музыкой Рави Шанкара (цитра, флейта и табла), поражает тонким соотношением реализма и лиризма. Все существует «в совокупности, где смерть и жизнь, личность и космос не могут и не должны разделяться меж собой» (Анри Ажель). Такое явление, несомненно, присуще только большому искусству.

1956. Написано ветром

Дуглас Сэрк

...И выбито на золоте

Этот бурный, цветущий, странный фильм грозил бы обернуться безвкусицей, если бы не режиссер-виртуоз: Дуглас Сэрк.

Сюжет

Хэдли — богатейшее семейство Техаса, нажившее состояние на нефти. Отец занят только своим делом, дети вытворяют что хотят. Сын, Кайл, увлекся журналисткой Люси, везет ее в своем личном самолете в Майами и там женится на ней. Но он сильно пьет и считает, что потомства у него быть не может. Мэрилин, его сестра — неизлечимая нимфоманка. Митч, их преданный друг, пытается как-то утихомирить страсти. Но эти страсти еще пуше разгораются, когда отец умирает от инфаркта. Кайл гибнет в чудовишной драке, у Люси выкидыш, Митча обвиняют в убийстве, но благодаря свидетельству Мэрилин выясняется его невиновность, и она же, Мэрилин, наконец берется за ум и становится во главе семейного предприятия.

О фильме и его создателях

Если существует такой фильм, который можно назвать мелодрамой в современном смысле этого понятия — предельный накал страстей и нагромождение

романтических ситуаций, — то это прежде всего относится к фильму «Написано ветром», который послужил прототипом для бесчисленных телесериалов. Этот маленький мирок американской мечты, обернувшийся кошмаром, весь проникнут каким-то удивительным лирическим трепетом. Дуглас Сэрк (1900—1986; подлинное имя Детлев Серк) — по происхождению европеец, широко известный своей работой в театре и кино в довоенной Германии. Он поставил две превосходные мелодрамы на экзотическую тематику с участием Зары Леандер — «Хабанера» и «Параматта, женская каторга» (1937). Талант режиссера еще больше расцветает во время его работы в Америке, где он ставит «Великолепный секрет» (1954) и «Жизненные миражи» (1959).

Герои Сэрка, в чем-то сходные с героями Фитцджеральда, всегда отмечены печатью рока. Они без оглядки мчатся куда-то, гонимые безмерными, ненасытными желаниями. Чаще всего эта мучительная страсть переходит в безмерное отчаяние (истерический танец Дороти Мэлоне в ярко-розовой ночной рубашке в фильме «Написано ветром», бег обезумевшей Сюзан Кюнер вслед за гробом матери в финале «Жизненных миражей»). Эти вспышки страстей, уже намеченные в «Признании» (1944), находят здесь свое самое законченное и вдохновенное выражение.

WRITTEN ON THE WIND

Сцен.: Джордж Цукерман, по роману того же названия Роберта Уайлдера.

Реж.: Дуглас Сэрк. **Оп.:** Рассел Метти (Техниколор). **Муз.:** Фрэнк Скиннер, Джозеф Гершензон, песни Виктора Янга и Сэмми Кана. **Прозв.:** Юниверсал (Альберт Цугсмит). 99 мин. **Исп.:** Рокс Хадсон (*Митч Уэйн*), Лоурен Бокалл (*Люси Хэдли*), Дороти Мелоун (*Мэрилин*), Роберт Стак (*Кайл Хэдли*), Роберт Китс (*отец*).

Пароксизмы

«Фильм "Написано ветром" — это цепь пароксизмов, где палитра автора, бесконечно богатая нереальными оттенками, дает возможность измученным душам его героев проявить все свои чувства в дымном свете глубочайшего отчаяния».

Майкл Генри

1956. Седьмая печать

Ингмар Бергман

Предание о Смерти и Рыцаре

Ингмар Бергман, наиболее известный, наряду с Феллини, из современных кинорежиссеров, впервые предстал перед зрителем с этой трагикомической аллегорией, поставленной как средневековая мистерия.

Сюжет

XIV век. В Европе свирепствует чума. Рыцарь Антониус Блок и его оруженосец Ионс возвращаются в родную страну после десяти лет крестовых походов в Святой Земле. Их преследует некто в черном — Смерть. Она предлагает рыцарю сыграть в шахматы и первую партию проигрывает. Неподалеку от них расположились скomorохи со своим фургоном и готовятся к предстанию. Один из них утверждает, что видел Деву Марию. Там же находятся колдунья, беглый монах, кузнец и его неверная жена. Кое-кто из них сопровождает рыцаря до замка, где их принимает Карин, его супруга. Но Смерть тоже здесь, она ждет своего часа. Она увлекает их вслед за собой на холм, где они попадают в вихрь адской пляски. И только кроткому Скомороху и его жене дано увидеть рассвет.

О фильме и его создателях

Ингмар Бергман говорил, что построил свой фильм по образцу картин средневековых художников, «с той же объективностью, с той же чувствительностью, с той же радостью». Его мысль совершенно ясна: нам всем грозит чума, имя которой сегодня — ядерная война, и перед лицом этой опасности не остается ничего другого, как обратиться за помощью к чистым сердцам. Бергман противопоставляет фанатизму и нетерпимости «молоко человеческой нежности». Но в его фильме нет ни малейшего догматизма. Он ведет игру с иконографической наивностью и свободно накладывает рисунок на воображаемое средневековье. Вспоминается Дюрер, гравюры на дереве Ганса Бехама, «Пляска смерти» Орканьи. Философская же мысль, оставаясь несколько упрощенной, непрестанно освежается прозрачно-чистыми сновидениями и даже юмором, носителем которого является оруженосец. Иофа, наивного скomorоха, играет знаменитый комик Нильс Поппе. Фильм прекрасно вписывается в крепкую традицию, построенную на скандинавских сказаниях, которая про-

DET SJUNDE INSEGLET

Сцен., реж.: Ингмар Бергман, по его же пьесе «Tramaling». **Оп.:** Гуннар Фишер. **Муз.:** Эрик Нордгрин. **Произв.:** АВ Свенск фильминдустри. 90 мин. **Исп.:** Макс фон Зюдов (Антониус Блок), Гуннар Бьернstrand (Ионс), Нильс Поппе (Иофф), Биби Андерссон (его жена), Бенгт Экерот (Смерть), Оке Фридель (кузнец), Инга Гилл (Лиза).

слеживается от «Призрачной тележки» Шёстрема (1920) до «Дороги на небо» Альфа Шёберга (1942).

Признание

С «Седьмой печати» начинается признание во всем мире творчества Ингмара Бергмана, шведского режиссера театра и кино (р. 1918). Множество толкователей его творчества пытались ограничить личность этого великого мастера приписываемым ему безмерным скептицизмом. Один из персонажей его фильма «Тюрьма» (1948) говорит: «Жизнь — это не что иное, как жестокая и мучительная дорога к смерти». Но Бергману предстоял после «Седьмой печати» еще очень долгий путь.

1956. Через Париж

Клод Отан-Лара

Свиньи и люди

Чтобы описать оккупацию, «период всех отваг и всех подлостей», надо было обладать мстительной ненавистью анархиста Клода Отан-Лара.

Сюжет

1943 год. В оккупированном Париже — разгул черного рынка. Безработный шофер такси Мартэн перевозит мясо из одного квартала столицы в другой, невзирая на комендантский час и немецкие патрули. Случайно знакомится он с художником Гранжилом, который с презрением относится ко всем своим современникам, кто бы они ни были. Оба они ночью оказываются на улицах Парижа, где случайно сталкиваются с разными людьми, и между теми и другими разыгрываются различные сцены. В конце концов их забирают в комендатуру, но немецкий офицер, любитель изящных искусств, сразу видит, с кем имеет дело. Мартэна задерживают, Гранжила выпускают. После Освобождения оба встречаются в поезде — один едет пассажиром международного вагона, другой работает в багажном отделении.

О фильме и его создателях

Французское кино 50-х гг. отличается унылым конформизмом. Производство фильмов топчется на месте, сценарии неинтересны и однообразны, пережевы-

**LA TRAVERSEE
DE PARIS**

Сцен. и диалоги: Жан Оранш и Пьер Бост, по рассказу Марселя Эме.

Реж.: Клод Отан-Лара.

Оп.: Жак Натто. **Худ.:**

Макс Дуи. **Муз.:** Рене Кло-

эрэк. **Произв.:** Франко-

Лондон-фильмс (Париж);

Континентал продюционе

(Рим). 90 мин. **Исп.:** Жан

Габен (*Гранжиль*), Бур-

виль (*Мартен*), Луи де

Фюнес (*Жамбье*), Жан-

нетт Батти (*Мариэтт*),

Робер Арну (*мясник*), Бер-

нар Лажариж, Анук Ферья.

вают общие, набившие оскомину темы. Это — время Анри Жансона, Жана Деланнуа, Жили Гранжье. Образцом творчества этого болота, против которого вскоре яростно поднимется «новая волна», является, казалось бы, фильм «Через Париж». Откуда же на этот раз взялся положительный результат?

Причиной, прежде всего, является сюжет, заимствованный поначалу у Марселя Эме, основанный на «героизме» некоторых французов во время оккупации. Сценаристы Жан Оранш и Пьер Бост с удовольствием разжевали эту тему, нарисовав мрачную картину города, где воцарилось убогое жульничество и где главенствует всеобщий страх. Каждая реплика звучит как яростное сведение счетов. Со своей стороны, режиссер также внес в эту тематику свою долю.

Следует, впрочем, упомянуть и о тонкой стилизации художника Макса Дуи и о талантливых актерах, чьи роли скроены из крепкого человеческого материала. Ни один из последующих фильмов с участием этого трио — Габен, Бурвиль и де Фюнес — не сравнится с ним по силе впечатления и не вызовет такой горести и жалости.

Воодушевление, близкое к Селину

Клод Отан-Лара (р. 1903) начал с фильмов, казалось бы, невысокого уровня, но уже припахивавших серой («Douce», 1943). В дальнейшем он дает волю своему воодушевлению, напоминающему творчество Селина. «Грубость, сочность, ненависть, вульгарность, преувеличение — все это отнюдь не идет ему во вред, напротив, это придает отношениям его героев нечто эпическое, — признает Франсуа Трюффо, который до этого далеко не лестно отзывался об авторе «Непоседы» (1946) и «Красной гостиницы» (1951).

1957. Печать

Орсон Уэллс

В сердце тьмы

«Печать зла» — это проникновение шекспировской морали в детективный фильм. И что тут удивительного? Ведь автор — достойный последователь великого Вилли!

Сюжет

В маленьком пограничном городке между Мексикой и США молодой полицейский, Вергас, которому поручено препятствовать незаконной перевозке наркотиков, неожиданно становится свидетелем взрыва машины, куда, как оказалось, была подложена взрывчатка; погибли двое, один из которых — местный крупный босс, Руди Линнекэр. Американец инспектор Квинлан ведет расследование, его мексиканский коллега предлагает ему свою помощь. Но вскоре между ними начинаются нелады. Вергас убежден, что Квинлан подтасовывает доказательства. К этому добавляется и расистская неприязнь. Гранди, вожак шайки мошенников, затаив злобу на Вергаса, клеветает на его жену, Сюзан, а Квинлан ему попустительствует. Однако вожака выдает один из членов его шайки, Мензис, и Варгас, воспользовавшись этим, разоблачает Квинлана. Тот в отчаянии, тем более что в деле с раскрытием взрыва он был на правильном пути. Когда он гибнет, его старая подруга Тания произносит краткое надгробное слово: «Это был мужчина — вот и все».

О фильме и его создателях

Фильмом «Печать зла» отмечено возвращение в Голливуд блудного сына — Орсона Уэллса после его восьмилетнего пребывания в Европе. Вернулся он ненадолго по совету актера Чарлтона Хестона и, как следовало ожидать, взяв за основу фильма банальный роман «черной серии», превратил его в сумрачную притчу, которая поднимает значительную проблему общественных отношений — проблему злоупотребления властью полицейского, что прямо ведет к нетерпимости, а там и к диктатуре. Либерал Варгас резко противопоставлен в фильме «фашиствующему» Квинлану. Положение получается несколько двусмысленным, потому что Уэллс как раз играет — к тому же с невероятной убедительностью — роль этого негодяя, что идет вразрез с его собственными взглядами. Это, несомненно, и придает

TOUCH OF EVIL

Сцен., диалоги: Орсон Уэллс, по роману Уита Мастерсона. **Реж.:** Орсон Уэллс. **Оп.:** Рассел Мэтти. **Муз.:** Генри Манчини. **Произв.:** Юниверсал (Альберт Цугшмидт). 108 мин (после сокращения и перемонтажа — 93 мин). **Исп.:** Орсон Уэллс (*Хэнк Квинлан*), Чарлтон Хестон (*Майк Варгас*), Джанет Лей (*Сюзан*), Аким Тамиров (*«дядя Джо»* — *Гранди*), Джозеф Коллей (*Мензис*), Марлен Дитрих (*Тания*), Деннис Уивер (*ночной сторож*) и Джозеф Коттон, За-За Габор, Мерседес Мак Кембридж.

фильму его «шекспировский» характер. Квинлан недалеко ушел от Макбета, а его верный подручный Мензис — от Яго. Оба они воплощают в себе несправедливость и предательство. И отсюда возникает некая «неловкость», как это заметил Робин Вуд, которая может поколебать нравственные устои зрителя.

Виртуозность режиссерской работы

Фильм начинается со знаменитого плана, снятого с операторского крана, а затем использует всю гамму киноиллюзорности (угловой крупный план, ненормальную глубину поля, искажение пространства и т. п.), вплоть до схватки в финале, где на фоне страшного пустыря, залитого илистой водой и заваленного ломаными балками, мы погружаемся в какой-то кошмарный мир, созданный для нас неумолимой, вездесущей, поразительно гибкой камерой, которая ни на миг не дает нам отвлечься от экрана.

1958. Пепел и алмаз

Анджей Вайда

Схватка с сомнительным исходом

Анджей Вайда — певец диссидентов, беспричинных мятежников, жертв Истории. Его искусство передает в незабываемых образах их незрелость и мучительную гибель.

Сюжет

Май 1945 г. Польша пробуждается после долгой ночи оккупации. Но ее ждут новые испытания. Политическая ситуация остается смутной. С одной стороны — рабочая партия, равняющаяся на СССР, с другой — убежденные националисты, верные старому режиму. К последним и принадлежат Мацек и Анджей, которым поручено прикончить ответственного работника-коммуниста. Но Мацек устал от борьбы, он больше не верит в правоту своего дела и предпочитает простые радости жизни и любви в обществе Кристины, официантки из бара. Однако он выполняет порученное ему дело, в то время как местные политики напиваются до потери сознания. Он бежит прочь от этой безобразной оргии, но попадает под пули встречных патрульных и падает мертвым на кучу грязных отбросов.

О фильме и его создателях

Анджей Вайда (р. 1926) стал как бы представителем своего поколения. «Поколение» — это как раз название его первого полнометражного фильма (1954), за которым следуют трагический «Канал» (1957) и «Пепел и алмаз» (1958), где автор убедительно высказывается, объясняя свой отказ от манихейства, проявляет характерное для него своеобразие и стремление к подчеркнутому символизму, — словом, ко всему, чем отличаются его последующие фильмы, от неожиданной «Лотна» (1950) до благородно-великодушного «Мраморного человека» (1976) и «Железного человека» (1981). Преодолев все разочарования и «нормализацию», он продолжает выполнять «большие обещания».

Для фильма «Пепел и алмаз» характерны плодотворные противоречия, которые содействуют расцвету его таланта: с одной стороны, необходимость выполнить обещанное, с другой — недоверие к лозунгам, от которого они ни исходили. Его герой, блистательно воплощенный Збигневом Цыбульским («польским Джеймсом Дином»), воплощает в себе эту двойственность. Обращаясь к названиям других фильмов «лодзинской школы», можно сказать, что герой этот стоит на «линии тьмы», которая отделяет «человека в пути» от «проклятых крестовых походов».

POPIOL I DIAMENT

Сцен.: Анджей Вайда, Ежи Анджиевский, по роману того же названия.
Реж.: Анджей Вайда. **Оп.:** Ежи Войцик. **Произв.:** Кадр, Фильм Польски. 107 мин. **Исп.:** Збигнев Цыбульский (*Мацек Челмицкий*), Эва Кшижановска (*Кристина*), Вацлав Застшежинский (*Щука*), Адам Павликовский, Ян Цецерский, Богумил Кобе-ла.

Польская кинематография

До 1954 г. польской школы кинематографии просто не существовало. Она совершает неожиданный рывок буквально на следующий день после десталинизации. Неожиданно появляются талантливые режиссеры, свободные от пут социалистического реализма. Ежи Кавалерович создает «Мать Иоанну от Ангелов» (1961), Анджей Мунк работает над великолепным фильмом «Пассажирка», но внезапная смерть прерывает его работу (1964), Войцех Хас выпускает два прекрасных фантастических фильма — «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1965) и «Санаторий под клепсидрой» (1972), — а главное, появляются фильмы Анджея Вайды.

Итальянский неореализм

Понятие «неореализм» впервые прозвучало в 1943 г. в устах итальянского критика и сценариста Умберто Барбаро, оно обозначало скорее движение, нежели школу, движение, которое расцвело в Италии сразу после войны и явилось реакцией на устаревшую академическую кинематографию («кино белых телефонов») и одновременно выражало стремление описать итальянское общество, изуродованное двадцатью годами фашизма. Римский экспериментальный центр, созданный Луиджи Кьярини в 1935 г., где собирались молодые критики и кинорежиссеры, недовольные режимом, стал горнилом этой революции, которая отвергла искусственный мир киностудий, излишнюю драматизацию, «каллиграфизм» и противопоставила им благородное, неконформистское искусство, всемерно направленное на тщательное изучение повседневной жизни. Вместо прежнего «богатого» кино появилось искусство, внимательно следившее за жизнью общества. Примерами служили писатель Джованни Верга, основатель «веризма», и философ Антонио Грамши, который считал: «правда — это и есть революция». Воздавали должное и некоторым предшественникам: Нино Мартолио («Затерянные во мраке», 1914), Густаво Серена («Ассунта Спина», 1915), Рафаэлло Матарацци («Народный поезд», 1933), которые сумели создать реалистические произведения, считая, что кино, пусть даже основанное на вымысле, должно все-таки конкретно отображать реальную действительность.

Теоретик этого движения, Чезаре Дзаваттини (р. 1902), был убежден, что «кино должно интересоваться человеком в ходе его повседневной жизни». В

идеале кино должно суметь описать «90 минут из жизни человека, с которым ничего не случилось».

От «Одержимости» до «Отца-Хозяина»

Первый большой неореалистический фильм — «Одержимость» (1942) — был создан молодым аристократом, ставшим приверженцем марксизма, — Лукино Висконти, который, как это ни парадоксально, черпал вдохновение для этого фильма в «черном» американском романе и в то же время находился под влиянием французских фильмов Жана Ренуара. Но первыми «детонаторами» неореалистического взрыва стали фильмы Роберто Росселини «Рим — открытый город» (1945) и «Пайза» (1946), благодаря сдержанности выразительных средств и глубокому проникновению в правду жизни человеческого общества. Двумя другими отметками на этом пути стали «Земля дрожит» Висконти и «Похитители велосипедов» — фильм, поставленный бывшим актером, занявшимся режиссурой, — Витторио де Сика. Оба фильма были сняты на месте действия, с непрофессиональными актерами. Так на послевоенных развалинах стала постепенно вырастать новая кинематография, человеческая и обращенная к человеку. Это направление проникло во все жанры и почти во все сюжеты: фильм о Сопротивлении — «Солнце все-таки взойдет», народная комедия («Два гроша надежды»), историческая хроника («Мельница на реке По»), мелодрама на религиозную тему («Свет над болотом»), адаптация литературных произведений («Шинель») и т. д.

Этой мощной волне сопротивлялись только несколько аутсайдеров, как, например, Витторио Коттафиви или Рикардо Фреда, которые рассматривали реализм в целом как «худший вид художественного выражения» и предсказывали скорый отлив неореализма.

И они не совсем ошибались. Возвращение кинозвезд, реорганизация студий — все это отодвинуло в тень неореализм, на место которого пришла более классическая драматизация. В 1953 г. «Любовь в городе», фильм-расследование, созданный Дзаваттини с точным соблюдением вышеописанных правил неореализма, прозвучал как погребальный колокол по «псевдореализму». Де Сика, после провала «Умберто Д.», возвращается к своей первой любви — комедии; Висконти стремится к величественным мизансценам романтического театра. И только один Росселини сле-

дует по прежнему пути, встречая всеобщее непонимание, а затем переходит к иному виду творчества, более соответствующему его устремлениям, — к телевидению. Угасли восторги первых послевоенных лет. В 60-е годы мы присутствуем при известном возрождении неореализма, но в более политизированном и нравоучительном аспекте, в таких фильмах, как «Бандиты из Оргозоло», «Сальваторе Джулиано», «Руки над городом», «Место», «Отец-Хозяин». Но итальянская кинематография стала полем деятельности индивидуальностей, не подходящих под какую-либо «эстетику» — Антониони, Феллини, Пазолини. Теперь продолжение неореализма надо искать за пределами Италии — в «новом кино» Бразилии, в Квебеке, в Швейцарии и среди приверженцев «прямого кино».

Является ли короткометражный фильм «бедным родственником» кино?

По мнению Жоржа Франжю — который в этом вопросе знает все тонкости, как ювелир, — нет никакой разницы между полнометражным и короткометражным фильмами, будь они документальными или художественными: у обоих есть одни и те же стилистические возможности, что он сам и доказал, перейдя от одного к другому без какого-либо перерыва. Может быть, талантливый автор сможет в большей степени проявить себя благодаря предложенному ему сюжету (короткометражки часто снимают на заказную тему), чем в иллюзорном

размахе острого сценария. Главное — в нем должен проявиться авторский темперамент, свое видение мира, свой почерк — он должен быть не анонимным документом, а — как того требовал Жан Виго — личной точкой зрения на тот или иной документальный сюжет. Анри Ажель подчеркивает это мнение: «Разумеется, ремесленник — простой наблюдатель — со скромными интеллектуальными и лирическими возможностями вряд ли сумеет поставить истинные произведения искусства. Но прекрасные документальные фильмы обязаны своим появлением искателям —

спорщикам, любителям полемики, ученым, поэтам, — которые вносят в свое исследование собственное духовное богатство, и оно завладевает экраном. Они могут сделать из короткометражки все что угодно — научный трактат, элегию, серьезное или пылкое размышление». То, чем должен обладать документалист высокого класса — как и всякий кинорежиссер вообще, — это не степень важности сюжета, которым он занимается, а своеобразие и гибкость его собственного мышления.

Поэтому разница между полнометражным и короткометражным фильмами является делом чисто произвольным: понадобился закон от 26 октября 1940 г., который пересматривал программку коммерческих кинозалов, а затем — декрет от 26 мая 1964 г., чтобы было, наконец, установлено следующее: фильм является полнометражным, когда длительность показа достигает или превосходит 60 минут, иначе говоря — 1600 метров (стандартного формата). Разделяющая их черта настолько незначительна, что было даже создано промежуточное понятие «среднеметражного» фильма, как, например, для обозначения фильма «На рассвете 6 июня», который показывали, впрочем, как в полнометражном, так и в короткометражном варианте. Словом, это то же различие, что между новеллой и романом.

«Французский урожай»

Именно Франция дала самый богатый урожай высококачественных короткометражных документальных фильмов: начиная с Луи Люмьер и кончая Аленом Рене, можно назвать следующие фильмы: «По поводу Ниццы» (Жан Виго), «Жизнь реки» (Жан Лодз), «Бондарь и Тележник» (Жорж Руке), «Хозяин ветров» (Жан Эпштейн), а также жанровые и тематические разделы — это научные фильмы (Жан Пенлеве), этнографические фильмы (Жан Руш),

анимационные фильмы (Поль Гримо), фильмы об искусстве (Жан Гремийон) и т. д.

Почти все молодые режиссеры «новой волны» учились, «играя гаммы» на короткометражках, — Франсуа Трюффо — «Мистоны», Жак Риветт — «Проделка пастуха», Жак Розье — «Джинсы», Жак Деми — «Сапожник из Валь-де-Луар», Аньес Варда — «На побережье». Что же касается Криса Маркера, то он превратил «туристические наброски» в благородный, неподражаемый жанр («Воскресенье в Пекине», «Письмо из Сибири»).

Английская документальная школа, со своей стороны, возникла в 30-е годы под влиянием Джона Грирсона и заняла особое место благодаря своей точности, лиризму и особому «чувству непосредственного наблюдения» даже на таком неблагоприятном материале, как жизнь шахтеров или ночной пробег почтового поезда. Канадцы подхватили инициативу с «Подбором Национальных Фильмов» («National Film Board»). Италия отдала им дань в «Фильмах об искусстве» Лучано Эльмера, а Бельгия — работами Анри Сторка и Поля Хезерта; в Нидерландах появился воинствующий документалист Йорис Ивенс (фильмы «Зюдерзее», «Боринаж», «Испанская земля»), в Дании — странный фильм «Они захватили паром» Карла Дрейера (по заказу Охраны безопасности на дорогах), в Швеции — прогулки по городу Арне Суксдорфа, а в США крупнейший из режиссеров короткометражных фильмов — Флаэрти. Конечно, «дополнение к программе», как называют эти фильмы торговцы пленкой, обычно не вызывает особого интереса у широкой публики. Возможно, что эра «клипа» и рекламного фильма придаст «второе дыхание» короткометражке, откроет перед ней новые пути.

С точки зрения кассы

«Кроме всего прочего, кинематография — это еще и промышленность»
(Андре Мальро).

Фильм — это товар, пока он не стал источником размышления или произведением искусства, предназначенным для изучения критиками или для восторга толпы. С точки зрения закона продюсер является единственным подлинным собственником фильма, подчас очень дорого заплатившим за права на экранизацию и немало потратившим на его изготовление; разумеется, нередко случается так, что сборы помогают ему покрыть расходы, но бывает и так, что он катастрофически скатывается с ним в пропасть. Не существует никакого «волшебного слова», которое обеспечило бы успех или предсказало неудачу, никто не может извлечь никаких уроков из удач или провалов, невзирая на изучение рынка и на всяческие тесты и исследования, а это только доказывает, что дельцы от кино имеют дело с самым непостижимым клиентом и вынуждены поэтому непрерывно изучать статистику касс, пытаясь вывести хоть какую-то постоянную величину. И все же каждый новый фильм может развеять самые тонкие расчеты. Все складывается так, будто волшебная сила постоянно противоречит хромой экономике и могуществу звонкой монеты, а требования искусства никогда не согласуются с властью денег. Случиться может, по правде говоря, все что угодно, никакие законы тут не действуют, и как ни старайся, «кинопромышленность» остается самым непонятным явлением в экономике,

как писал Рене Боннель.

Возьмем, например, в еженедельнике американских профессионалов «Variety» за 14 января 1981 г. список самых дорогих фильмов в истории кино и, соответственно, суммы сборов (когда они были известны) — и то и другое исчисляется в миллионах долларов. Источниками этих расчетов являются сами производственные организации, и подходить к ним следует с известной осторожностью — но других мы не знаем. Некоторые из этих фильмов и сейчас еще не сходят с экрана, другие же, возможно, за это время были отсняты, и следовало бы их тоже принять в расчет (как, например, «Поиски утерянного ковчега»), и все это снижает степень доверия к имеющимся данным.

1. «Клеопатра» (1962)
2. «Звездный путь» (1977)
3. «Поднять «Титаник»» (1980)
4. «Врата рая» (1981)
5. «Супермен I» (1978)
6. «Супермен II» (1980)
7. «Омар-Мухтар, Лев пустыни» (1981)
8. «Апокалипсис сегодня» (1979)
9. «Мунрекер» (1979)
10. «Братья Блюз»

	Сумма сбора	Стоимость
1.	26	44
2.	56	42
3.	6,8	36
4.	—	36
5.	82,5	35
6.	—	35
7.	—	35
8.	30	31
9.	33,9	30
10.	31	30

Заметим, кстати, что фильм «Звездные войны» (1977) обошелся всего в 10 миллионов долларов, а его сборы только в США составили более 176 млн долларов.

Теперь сравним эти данные со списком, составленным тем же источником и опубликованным несколько позднее, где перечисляются десять самых крупных сборов за все годы показа (в миллионах долларов).

1. «Инопланетянин» (1982)	228
2. «Звездные войны» (1977)	193
3. «Возвращение Джедаей» (1983)	168
4. «Империя наносит ответный удар» (1980)	141
5. «Челюсти» (1975)	129
6. «Охотники за привидениями» (1984)	125
7. «Поиски утерянного ковчега» (1981)	115
8. «Индиана Джонс и храм судьбы» (1984)	109
9. «Полицейский из Беверли-Хиллс» (1984)	108
10. «Назад в будущее» (1985)	101

Приведем еще в качестве примера «Рио Браво» (1959), который собрал только 5,75 млн долларов.

Эти списки требуют пояснений. Заметим, что они относятся только к американской «суперпродукции» и почти все поставлены в течение последнего десятилетия. Трудно было привести данные по более старым фильмам, несмотря на то, что все они пользовались успехом (как, например, «Рождение нации», 1915; «Бен Гур», немой вариант, 1925), но все они принесли бы миллионы долларов по курсу того времени. А доход от фильма «Унесенные ветром» (1934) составил бы по теперешнему курсу не менее 76 млн долларов. Следует также учитывать соотношение «бюджет — доход». Такой фильм, как «Безумный Мак» (Австралия, 1980), обошелся всего в 350 тыс. долларов, а доход со всего мира составил более 100 млн. Наконец,

чрезмерное увеличение бюджета может в дальнейшем привести ко все более и более значительному превышению, которое создаст новые вопросы. Средняя цена фильма — американского — сегодня составляет 15 млн долларов, без стоимости маркетинга, который сводится примерно к 10 млн. Следовательно, приличный доход должен составить не менее 50 млн долларов. Эскалация не знает пределов...

Противопоставление кинолюбов и финансов

А как обстоит дело во Франции? Конечно, цифры далеко не столь эффективны, даже если мы имеем дело с большим кассовым успехом, как, например, «Эммануэль» (1973), «Последнее танго в Париже» (1972), «Приключения Робби Джакоба» (1973), «Большая попойка» (1966), «Олух» (1961) или недавно прошедший на экранах «Трое мужчин и корзина» (1985), который имел огромный и неожиданный успех. Интересно также положение с неамериканскими фильмами, которые обошлись очень недорого и принесли весьма существенный доход, — это «Расёмон» (Япония, 1950), «Только не по воскресеньям» (Греция, 1959), «На последнем дыхании» (Франция, 1959), «Боги упали головой вниз» (Ботсвана, 1981) и т. п. Если же говорить о фильме, который собрал самое большое количество зрителей во всем мире, то им окажется не американский и не европейский, а индийский фильм. Судя по данным Гиннеса («Дела и достижения кино»), фильм «Мать Индия» оставался на экране почти без перерыва начиная с года выпуска (1958), и следовательно, его пересмотрело большее число зрителей, чем, например, «Унесенные ветром».

Остается сравнить этот «парад успехов» с фильмами, которым отдают предпочтение любители кино, — на-

сколько их можно определить по наградам на фестивалях. Синемаатеки, английские и французские журналы и разные другие организации нередко предаются милой игре, которая состоит в том, чтобы отобрать с помощью группы специалистов «десять лучших фильмов всех времен». Чаше всего среди них встречаются следующие: «Броненосец «Потемкин», «Страсти Жанны д'Арк», «Правила игры», «Гражданин Кейн», «Сказки туманной луны», — которые не имеют почти ничего общего с кассовыми данными. Как заметил Клод Готер, «кинолюбцы и касса почти дошли до решительного развода».

Происходит ли кризис кинематографии?

Время от времени появляются высказывания относительно кризиса кинематографии. Такое положение можно назвать тревожным, но отнюдь не новым. По-видимому, кино, по своей двойственной и противоречивой принадлежности одновременно к области искусства и промышленности, страдает хроническим заболеванием, от которого никогда полностью не излечит-

ся. Но следует признать, что за последние десятилетия болезнь эта ухудшилась: посещаемость неудержимо падает начиная с 1960 г. — преимущественно из-за соперничества с телевидением (тем более что последнее без зазрения совести забирает у кино как фильмы, так и зрителя); другими причинами являются стремительный рост бюджета кинопроизводства и реклама, почти полное исчезновение независимого производства и, что всего опаснее, быть может, острый кризис в области вдохновения и творчества. Много было предложено чудодейственных «лекарственных средств», как, например, совместное производство, всяческая помощь в постановке и выпуске фильмов, но все это оказалось временными мерами, и следует признать тот факт, что интерес к кино как к массовому зрелищу, значительно снизился. Зритель предпочитает иметь «кино на дому», иначе говоря — телевизор, точно так же, как он предпочитает личную машину общественному транспорту. Сегодня никто не может предвидеть, что произойдет завтра, — мир полон перемен. Будем же надеяться и верить.

Фестиваль — ярмарка или выставка?

Кинофестивали продолжают процветать. После окончания второй мировой войны их насчитывалось не более полудюжины во всем мире: Венецианский, самый старый из всех (он был учрежден на Биеннале в 1932 г.), Каннский, Карловарский, Пунта-дель-Эсте, Локарнский, Бергамский. Внезапно возникли странные фестивали и тотчас же исчезали — как, например, «Фестиваль проклятых фильмов» в Биарритце. В ту пору оценкой произведений и жанров фильмов иностранного производства руководило безудержное любопытство, которое сейчас в значительной степени притупилось из-за огромного количества фильмов, представленных вниманию жюри и критиков. В одной только Франции теперь больше фестивалей, чем недель в году. Это парадоксально сочетается с катастрофическим падением посещаемости, которое доходит до такой степени, что для некоторых фильмов, получивших награду на фестивале, не находится ни кинозала для показа, ни публики, которая желала бы их посмотреть.

Конечно, следовало бы различать фестивали, являющиеся проявлением культурной жизни, от тех, которые являются просто ярмарками, витринами, где кино выставляется, как товар и приманка для туристов. Что может быть общего между потоками пленки, которые тянутся от Ла-Рошели до Авариаза, от Пергиньяна до Кабура, от Валенса до Коньяка? Всем известно, какая скрытая борьба идет даже между величайшими — Каннским и Венецианским, — первый разыгрывает карту величай-

шего зрительского успеха, второй хвалится «авторскими фильмами». Но все же следует сказать, с точки зрения рыночной экономики, что «невеста никогда не бывает чересчур хороша собою или чересчур богата»...

Некоторые фестивали отказываются от присуждения наград, и это, возможно, не такая уж плохая политика. Ведь так много шедевров остаются без награды и так много посредственных фильмов получают излишне шумную рекламу. Робер Брессон был вынужден дожидаться 1983 г., чтобы получить несколько лавров в Канне. Слишком часто жюри отдаст свои голоса фильмам ложно-оригинальным или настроенным на модную волну. Американские церемонии раздачи «Оскаров» заслуживают таких же упреков, но уже в массовом количестве. Итак, здесь мы снова сталкиваемся с противоречием, уже упомянутым выше, между искусством и финансами.

Плевелы и пшеница

Мы приводим ниже список «Золотых Пальм», присужденных на Каннском фестивале, год за годом, с самого начала. Все же итог достоин уважения и «пшеницы» больше, чем «плевелов».

«Битва на рельсах» (1946), «Антуан и Антуанетта» (1947), «Третий человек» (1949), «Чудо в Милане» и «Мадемуазель Жюли» (1951), «Отелло» (Орсон Уэллс) и «Два гроша надежды» (1952), «Плата за страх» (1953), «Адские врата» (1954), «Марти» (1955), «Мир тишины» (1956), «Право владения» (1957), «Летят журавли»

(1958), «Черный Орфей» (1959), «Сладкая жизнь» (1960), «Виридиана» и «Столь долгое отсутствие» (1961), «Честное слово» (1962), «Леопард» (1963), «Шербурские зонтики» (1964), «Успех... и как его добиться» (1965), «Мужчина и женщина» (1966), «Блоу-ап» (1967). «Если...» (1969), «МЭШ» (1970), «Гонец» (1971), «Дело Маттеи» и «Рабочий класс идет в рай» (1970), «Чучело» и «Ошибка» (1973), «Тайный разговор» (1974), «Хроника пылающих лет» (1975), «Таксист» (1976), «Отец-Хозяин» (1977), «Дерево для башмаков» (1978), «Жестяной барабан» и «Апокалипсис» (1979), «Пусть начнется представление» и «Кагемуша» (1980), «Железный человек» (1981), «Исчезнувший» (1982), «Баллада о

Нараяме» (1983), «Париж, Техас» (1984), «Папа уехал в путешествие» (1985), «Миссия» (1986). «Под солнцем сатаны» (1987).

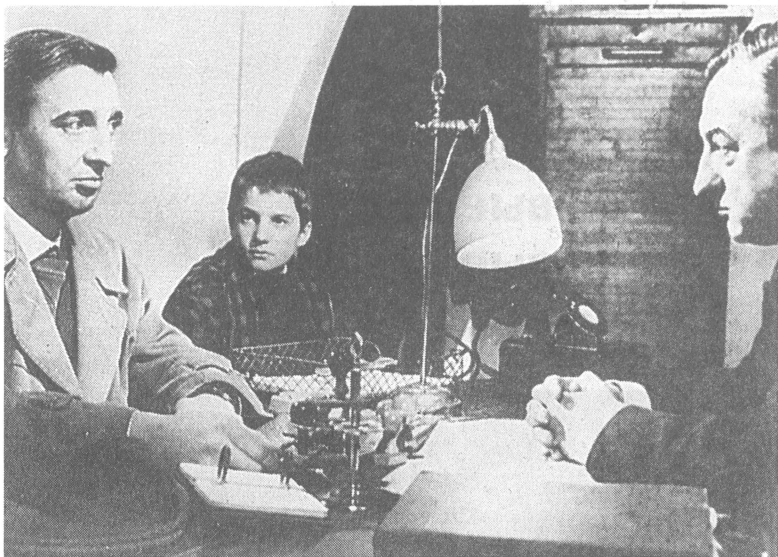
В своей книге «Последняя роль» Марио Солдати дает беспощадную картину этих «всемирных ярмарок всевозможного тщеславия», этих выставок эротизма и светских пустяков, пронизанных щекочущим электрическим током».

С другой стороны, можно утверждать, что фестивали так же необходимы, как выставки живописи в прошлом веке, которые способствовали знакомству с некоторыми весьма ценными произведениями среди океана ничтожных. Будущее решит — ведь оно все же остается лучшим судьей.

**Новые волны,
новые ставки**



ДЕТИ НА ВАС СМОТРЯТ



Четыреста ударов. Реж. Франсуа Трюффо. 1959. Альбер Реми, Жак Пьер Лео и Жак Моно. © Французская Синеотека — Архив Фотоб



Непонятый. Реж. Луиджи Коменчини. 1967. Стефанио Колагранде и Энтони Куэйл. © Пьерлуиджи — Телерама — Д.Р.



Вестсайдская история. Реж. Роберт Уайз и Джером Роббинс. 1961.
© Французская синематека — Архив Фотоб



В субботу вечером, в воскресенье утром. Реж. Карел Рейш. 1966.
Альберт Финнэй. © Национальный Киноархив — Архив Фотоб

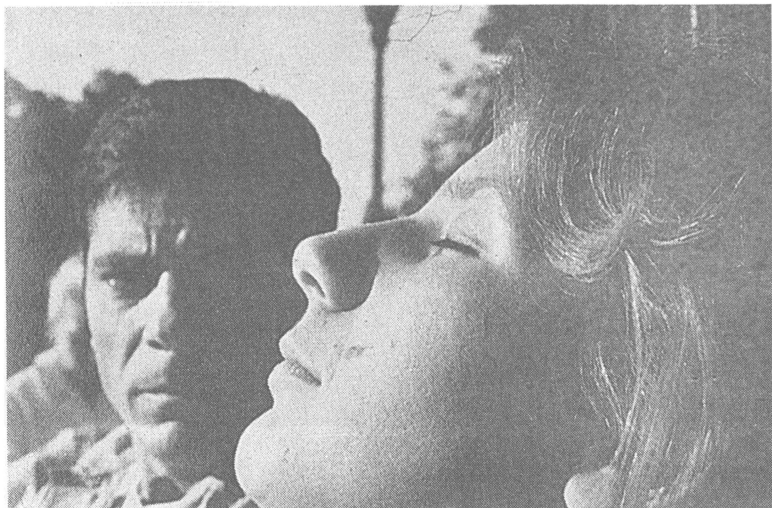
ЖЕНЩИНА-ЗРЕЛИЩЕ

Кабаре. Реж. Боб Фосс. 1972.
Лайза Минелли.
© Архив Фотоб

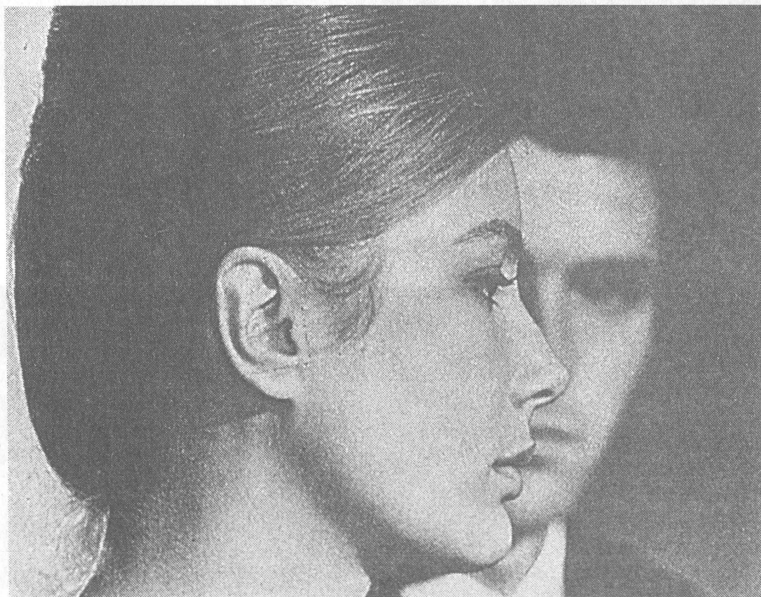


Лола. Реж. Жак Деми. 1961.
Анук Эме
© Архив Фотоб





***Взлетная полоса.** Реж. Крис Маркер. 1962. © Телерама*



***Перед революцией.** Реж. Бернардо Бертолуччи. 1964. Адриана Асти, Франческо Барилли. © Телерама*

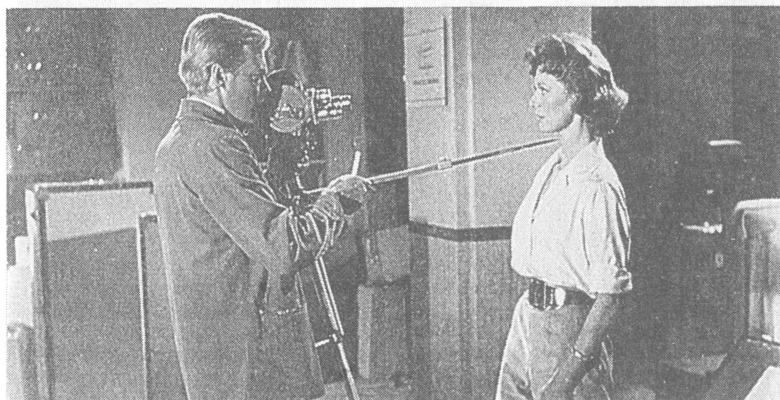
ИЗВРАЩЕНИЯ, ИЗВРАЩЕННЫЕ ИГРЫ

Империя чувств. Реж.
Нагиса Ошима 1976.
Татсуа Фуджи
© Телерама



Слуга. Реж. Джозеф Лоузи.
1963. Дирк Богард и
Джеймс Кокс. © Французская
Синематека — Архив Фотоб

Подсматривающий.
Реж. Майкл Пауэлл. 1960.
Карл Хайнц Бём, Анна Мэсси.
© Архив Фотоб





Андрей Рублев.

Реж. Андрей Тарковский. 1966.

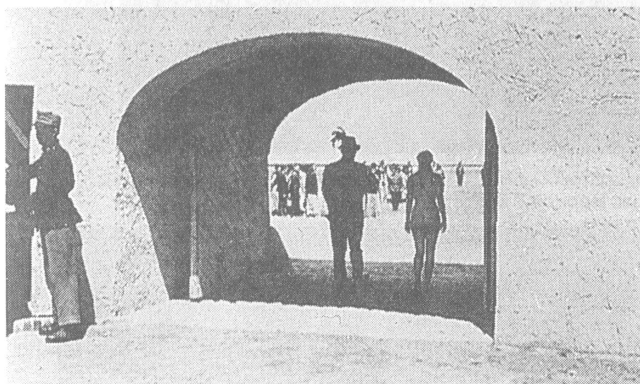
© Телерама

Без надежды.

Реж. Миклош Янчо. 1965.

© Ж. Л. Пассек —

Архив Фотеб



Карманник.

Реж. Робер Брессон. 1959.

Мартен Лассаль

© Клод Бейли

АВАНТЮРИСТЫ АБСУРДА

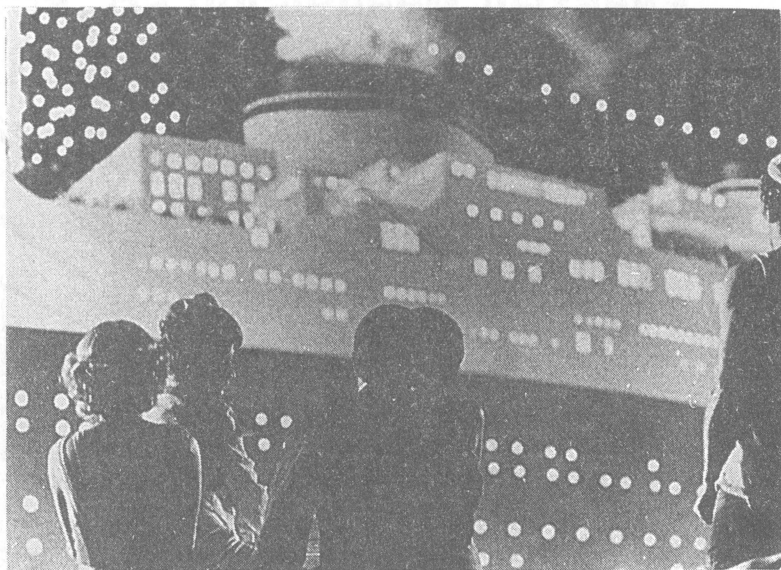


Агирре, гнев Божий. Реж. Вернер Херцог. 1972. Клаус Кински. © Телерама



Бог и дьявол в стране солнца. Реж. Глобер Роша. 1964. Жеральдо дель Рей. © Французская Синемаатека — Архив Фотоб

ПРОЩАЛЬНЫЕ ОГНИ



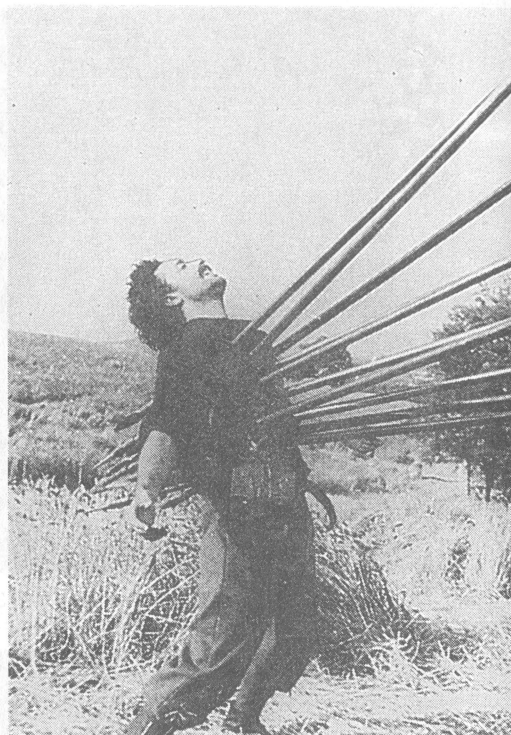
Амаркорд. Реж. Федерико Феллини. 1973. © Телерама



Америка, Америка. Реж. Элиа Казан. 1963. Френк Вольф и Стасис Гиаллелис
© Телерама

НАВЯЗЧИВАЯ МЫСЛЬ О ВОЙНЕ

Ночь в Сан Лоренцо.
Реж. Паоло и
Витторио Тавиани. 1982.
© Телерама



Жертвоприношение.
Реж. Андрей Тарковский. 1986.
Эрланд Йозефсон.
© Клод Бейли



1959. На последнем дыхании

Жан Люк Годар

По воле вдохновения

Годар — художник-прорицатель, обладающий подчас молниеносной интуицией; он в значительной степени травмировал французскую кинематографию.

Сюжет

Мелкий жулик, Мишель Пуакар, украл в Марселе машину, и его преследуют два полицейских-мотоциклиста. Он стреляет в одного из них и убегает через лес и поле. В Париже он кое-как перебивается от случая к случаю, а в основном его содержит молодая американская журналистка Патриция Франкини. Так и живет он там день ото дня, разгуливая по Елисейским полям, то и дело ускользая от полиции. Но его подруга, повинуясь внезапному порыву, выдает его; он пытается спастись бегством, но полицейский убивает его посреди улицы.

О фильме и его создателях

Исходя из классической схемы полицейского романа, двадцатидевятилетний режиссер-непоседа Жан Люк Годар, только что бросивший журналистику, сумел поставить на очень небольшие деньги (45 миллионов старых франков) весьма вызывающий фильм, соответствующий духу времени и поднявший большой шум. Исходя из схемы «Scarface» («Лицо со шрамом»), он оказался «по соседству с Виго», как написал Жан Колле, добавив следующие слова: «Годар расправился со всем, что имелося. Расправился с психологией, социологией, логикой, моралью и, разумеется, с традиционной кинематографией». «Правда и то, что живой ход сюжета, раскрепощенность персонажей, диалог, насыщенный «private jokes» (намекami), удачные, неожиданные находки импровизированного монтажа, съемки на скорую руку, чаще всего на месте действия, с помощью скрытой камеры — все это создает ощущение полного обновления самой сути и приемов кинематографа. Этот переворот не был заранее задуман — просто случилось так, что продюсеру фильм показался слишком длинным и Годар тотчас же изменил приемы монтажа, не выбрасывая целиком отдельные сцены, а вырезая что-то в каждом эпизоде, убирая паузы, избегая переходов. Отсюда — синкопированный, наэлект-

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

A BOUT DE SOUFFLE

Сцен., реж.: Жан Люк Годар. **Техн. советник:** Клод Шаброль. **Оп.:** Рауль Кутар. **Муз.:** Мартиаль Солал. **Прод.:** Жорж де Борегар. 89 мин. **Исп.:** Жан Поль Бельмондо (*Мишель Пуакар*), Джин Сиберг (*Патрисиа*), Даниель Буланже и Анри Жак Юэ (*полицейские*), Жан-Пьер Мельвиль (*Парвулеско*), Жан Люк Годар (*«шпик»*), Роже Анен, Ван Дуд, Клод Мансар.

ризованный ритм, великолепно передающий беспокойный темп нашего времени.

В дальнейшем Годар поставил остроумного «Безумца Пьеро» (1965), фильм, который можно рассматривать как вольное продолжение «На последнем дыхании», где герой на этот раз отправляется на юг и «красиво взрывается». После нескольких неравных друг другу фильмов («Презрение», «Далеко от Вьетнама», «Китайка») и периода, когда он несколько наивно примыкает к активному левому движению, Годар переселяется в Швейцарию, где продолжает работу по «подрыву» традиционной драматургии, создавая фильмы, в которых подчас звучит подлинное отчаяние: «Спасайся кто может», «Имя — Кармен», «Аве Мария».

Жан Поль Бельмондо

«На последнем дыхании» не идет ни в какое сравнение с такими волнующими фильмами, как «Хиросима, любовь моя» или «Четыреста ударов», и даже юмор его стоит значительно ниже рангом, чем в фильме «Подружки». Это фильм — исповедь человека, с которого содрали кожу, человека, готового в любую минуту расстаться со своей разгульной жизнью «авангардистского клоуна буржуазии», как он охотно сам себя называет, вскормленного на американском кино и встретившего, на свое счастье, начинающего актера Жан Поля Бельмондо, человека «суперсовременной» внешности, сумевшего идеально выразить все, что хотел сказать автор.

1959. Хиросима, любовь моя

Ален Рене

Две памяти

Впервые кино знакомит нас с «диалектическим ходом сознания, с процессом субъективного мышления» (Натали Вайнсток). Фильм делает это «с помощью образов, созданных пеплом, ночью, бликами света».

Сюжет

Несколько часов из жизни любовников, в Хиросиме, в августе 1957-го. Она — французская актриса лет тридцати, приехавшая сниматься в японско-французском фильме на тему мира: он — женатый японский архитектор. Они свободно предаются любви в номере гостиницы, где она живет. Воспоминание о «десяти

тысячах солнц» Хиросимы — о целом городе, сметенном с земли и обращенном в пепел, — преследует их обоих. Этот город, ставший театром предельного ужаса, теперь содействует их любви.

Где была она, маленькая француженка, в тот день, когда в Хиросиме взорвалась бомба? В Невере, где она пережила юную любовь, глубоко потрясшую ее. Она, будучи совсем еще девчонкой, сошлась с молодым немецким солдатом. Он был затем убит в бою за Освобождение, а ее, захваченную толпой, обрили наголо, и родители, вне себя от стыда, заперли ее в погреб. Воспоминания об этой драме до сих пор то и дело возвращаются к ней, и она рассказывает о них японцу, который внимательно слушает ее.

Фильм — это ее рассказ — жизнь, смерть, забвение. И названия двух городов, которые звучат, как живые человеческие имена, — Хиросима и Невер.

О фильме и его создателях

С первых же кадров — неясного изображения обнаженных тел, возникающих из пепла, с первых же звуков — распевного повторения за кадром слов: «Ты ничего не видела в Хиросиме» — мы погружаемся в какой-то странный, зачарованный мир, где смешались страдание и нежность, и это ощущение не покидает нас не только на протяжении всего фильма, но оно видится нам во всем творчестве Алена Рене, для которого характерно взаимопроникновение любви и смерти, несущее в себе к тому же всю тяжесть воспоминаний о прошлом. Создается впечатление, что страдание всего мира противопоставляется недолговечности человеческих чувств и травмированному состоянию памяти — памяти отдельного существа и всего человечества, неразрывно связанных друг с другом. Те же характерные черты мы находим и у автора сценария, Маргерит Дюра (но она развивает их по-своему, как в своих сценариях, так и в статьях), и все же черты эти особенно тесно связаны с режиссером («Меня преследует мысль о смерти, об уходящем времени, о том, как все постепенно снашивается и уходит», — заявил он в одном из своих интервью). И мы в его творчестве встречаем то



«Хиросима, любовь моя».

Эйжи Окада и Эммануэль Рива. © Архив Фотоб

же самое, только в преувеличенном, но вовсе не проявившемся виде, как в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» (1963), так и в фильмах «Мюриэль» (1966) или «Любовь до смерти» (1984).

Ален Рене (р. 1927), вместе со своими друзьями (Крис Маркер, Поль Павио и Аньес Варда), включается в интеллектуальное и «ангажированное» кино, которое представляет собой связующее звено между «новым романом» и будущей «новой волной». Его талант в области монтажа фильмов расцветает в серии коротко- и среднетражных фильмов, среди которых — замечательный фильм «Ночь и туман» (1955), посвященный лагерям смерти, который повлек за собой заказ на фильм, посвященный ужасам атомной войны, — откуда в дальнейшем и вырос фильм «Хиросима, любовь моя». Ему пришлось в голову вставить в этот неигровой фильм побочную тему, посвященную человеческим чувствам, подобно второй теме музыкального контрапункта. Он хотел подчеркнуть это противопоставлением двух съемочных приемов (где жестко-ярким кадрам Хиросимы противопоставляются туманно-сумеречные картины Невера), а также различными музыкальными темами, причем все это должно тесно переплетаться одно с другим. Результатом явился поразительный фильм-поэма, фильм-кантата, который потряс кинематографию, погруженную в академическую спячку. «Кино, — пишет Жан де Баронселли, — вновь обретает в этом фильме свободу творческого почерка, существовавшую в эпоху немого кино, — такую, как у Гриффита, Эйзенштейна, Штрохейма...»

Этот фильм, представленный на Каннском фестивале 1959 г. (вне конкурса, из боязни недовольства американцев — которые несколько месяцев спустя восторженно приняли его!), вызвал очень противоречивые мнения, от подчеркнутой неприязни Марселя Ашара до восторженных откликов Андре Мальро. Когда страсти несколько поутихли, все признали, что первый полнометражный фильм молодого режиссера является революцией в области киноязыка, которую можно сравнить только с той, что произошла в свое время после «Нетерпимости» или «Гражданина Кейна». В чем же заключалась эта революция? Бельгийский кинорежиссер Андре Дельво очень хорошо ответил на этот вопрос: «В отличие от произведений, которые строятся на сюжетных ходах, «Хиросима, любовь моя» представляет собой лирический диалог, который и определяет структуру этого произведения, его монтаж и звук».

Этот прием, намеченный уже в фильме «Герника», основывается преимущественно на очень умелом ис-

HIROSHIMA MON AMOUR

Сцен. и диалоги: Маргерит Дюра. **Реж.:** Ален Рене. **Оп.:** Саша Верни (Франция) и Такахаси Мишио (Япония). **Муз.:** Жорж Делерю, Джованни Фуско. **Совм. произв.:** Арго-фильмс, Комо-фильмс, Патэ оверсиз. 91 мин. **Исп.:** Эммануэль Рива (*женщина*), Эйжи Окада (*мужчина*), Бернар Фрессон (*немец*), Стелла Дасса и Пьер Барбо (*родители*).

пользовании «тревеллинга», который дает возможность быстро перемещаться из одного места в другое, следовать за действующими лицами, проникать в тайны их душевной жизни и их физической близости, а также в глубоко затаенную область их сознания; почтительно расследовать их интимную жизнь, их поведение, их скрываемое ото всех прошлое, подчеркивая все это внутренним монологом или музыкой, которые как бы являются отзвуком их наклонностей, надежд или отчаяния. В течение длительного времени бытовало мнение, будто Алену Рене для этих «путешествий на край воображения» требуется компас, а именно — его сценаристы: Жак Кэйроль, Хорхе Семпрун, Жан Грюо и другие. Но теперь ясно, что у руля стоит только он один.

1959. Четыреста ударов

Франсуа Трюффо

Жизнь гонится по пятам

Между фильмами «Ноль за поведение» и «Ужасные дети», между школьными проказами и сердцем, охваченным любовью, — это фильм о наступившем отрочестве и желанной юности.

Сюжет

Антуан Дуанель — тринадцатилетний парижский школьник, мечтатель и непоседа. Его отчим — славный малый, которому бессовестно изменяет жена. Мальчик, лишенный домашнего тепла, часто убегает с уроков вместе со своим приятелем Рене. Однажды он объяснил учителю свое отсутствие тем, что у него будто бы умерла мать. Обман раскрыт, но за этим следует целый ряд других «нарушений» — побеги, мелкие кражи. Судья по делам несовершеннолетних, с согласия родителей, выносит решение поместить его в исправительный дом для малолетних преступников; там установлен очень жесткий режим, что выводит Антуана из себя. Однажды, в выходной день, он убегает оттуда и мчит со всех ног к морю.

О фильме и его создателях

Франсуа Трюффо (1932—1984), так же как его единомышленник Жан Люк Годар, это прежде всего безмерно «тонкокожий» человек, целиком поглощенный кинематографией (Ренуар, Виго, Хичкок...). Он заявил о себе нашумевшим полнометражным нонконформис-

**LES QUATRE
CENTS COUPS**

Сцен.: Франсуа Трюффо, Марсель Мусси. **Реж.:** Франсуа Трюффо. **Оп.:** Анри Декз. **Муз.:** Жан Константен. **Произв.:** Фильм дю Карасс. 93 мин. **Исп.:** Жан Пьер Лео (*Антуан Дуанель*), Альбер Реми (*его отец*), Клер Морье (*его мать*), Ги Декомбль (*учитель французского*), Патрик Оффэ (*Рене*), Жорж Фламан (*его отец*), Пьер Репп (*учитель английского*), Робер Бовз, Клод Мансар.

тским фильмом «Четыреста ударов», само название которого прозвучало как манифест «неправоверной» юности, жаждущей сломать любое препятствие. Как и Годар, он начал с журнальных критических обзоров, но взялся за это более серьезно, следуя взглядам своего «духовного отца» Андре Базена (которому он и посвятил свой первый фильм); так же как и Годар, он нашел желанного актера на главную роль в лице Жан Пьера Лео, в котором видел своего «двойника», идеально подходящего для этой роли, — но на этом сходство с Годаром кончается: в фильме «Четыреста ударов», как и в последующих за ним фильмах, автор с гораздо большим уважением соблюдает классические нормы киноповествования: он рассказывает простую повесть о ребенке, недовольном своей участью, каким, по всей вероятности, был сам Трюффо, — но, в отличие от своего героя, автору удалось осуществить свои желания и справиться с внутренними противоречиями, дух мятежа уступил место потребности в человеческой нежности, стремлению к творчеству, к тому, чтобы найти свое место в жизни, — что исключало какую бы то ни было тягу к самоубийству.

Пути Годара и Трюффо вскоре полностью разошлись, — последний стал благонамеренным деятелем кино, сумевшим найти свое место в его «системе», не жертвуя при этом ни единой долей своей искренности, и его можно зачислить в число выдающихся создателей фильмов, «берущих за сердце».

«Вибрации»

В своей книге «Фильмы моей жизни» Трюффо поясняет, что он всегда требовал от фильмов других кинематографистов, чтобы они выражали либо радость, либо отчаяние того, кто создает фильм, и его совершенно не трогает все то, что находится между этими двумя состояниями, то есть все то, что не «вибрирует». Само его творчество и представляет собой подобную длительную «вибрацию», которую передает с умом и чувством человек, сумевший — как сказал бы Кокто — пойти по прямой навстречу самому себе.

1959. Карманник

Робер Брессон

«Играют руки, играет судьба»

«Кино — не зрелище, а почерк». На таком утверждении основывает свое творчество Робер Брессон, создавая странный чертеж из жестов и взглядов.

Сюжет

Место действия — Лоншан (ипподром), молодой человек неуверенно запускает руку в сумочку, висящую на руке у женщины, и уходит со своей жалкой добычей и сильно бьющимся сердцем. Полиция хватает его, но тут же отпускает за неимением улик. Он — одинокое существо, одержимое комплексом интеллектуального и нравственного превосходства, — живет с этого дня только своей нездоровой страстью к воровству. Некий карманный вор-профессионал, заметивший его, знакомит его с «правилами воровства», и они оба воруют на улицах и вокзалах бумажники, часы и прочие мелкие предметы. Меж тем сухое сердце Мишеля внезапно познает любовь к Жанне. Она — мать-одиночка. Его сажают в тюрьму, и она приходит к нему туда на свидание, пытаясь пробиться сквозь панцирь закоренелого эгоизма, — и он целует ее через прутья решетки, заливаясь слезами.

О фильме и его создателях

Трудно найти какое-то определение для этого непривычного, очень серьезного фильма, в котором автор решительно отказывается от какого-либо психологического алиби, от эффектных отклонений в сторону традиционного прочтения: его персонажи едва намечены, они мало действуют и мало говорят, не смотрят вам в лицо и нерешительно двигаются, подобно лунатикам, среди банальной обстановки, окружающей их, будь то ипподром, лестница, коридор; души их раскрываются только после долгих и мучительных блужданий. Таким образом автор фильмов «Дамы Булонского леса» и «Приговоренный к смерти бежал» как бы сдирает тонкую кожу своих действующих лиц в поисках внутренней истины, которая оспаривает смехотворное правдоподобие внешнего мира. Он точно выработал свою «систему» и не отступает от нее вплоть до своего последнего фильма — «Деньги».

Такое «кино» — или, точнее, «кинематограф» (ибо Брессон настаивает именно на этом слове), который

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

КАРМАННИК

Сцен., диалоги, реж.: Робер Брессон. **Оп.:** Леонс Анри Бюрель. **Муз.:** Ж. Б. Люлли. **Произв.:** Люкс-фильм (Аньес Делаэ). 75 мин. **Исп.:** Мартен Лассаль (*Мишель Д.*), Марика Грин (*Жанна*), Пьер Лемари (*Жак*), Жан Пелегри (*инспектор полиции*), Кассажи (*воспитатель*), Пьер Этекс (*прохожий*).

позволяет ему отделить свои фильмы от крикливой эстетики «театра на экране», не всеми было встречено доброжелательно. Многие увидели в нем болезненную жажду проникновения в глубину человеческого мышления, отказа от действительной жизни. Брессону не посчастливилось — он остался одиноким в мире «зрелищной индустрии», своего рода аскетом, добровольно заключившим себя в башню из слоновой кости. Однако мы находим, что он стоит ближе к Джакометти, нежели к Бернару Бюффи. «Карманник», так же как и «Деньги», представляет собой произведение, доведенное до полного совершенства, в котором под ледяным панцирем таится огонь подлинного человеческого духовного богатства, очищенного от всего наносного и исполненного глубокого смысла.

Абстракционизм

Здесь мы имеем дело не с «режиссером», который «делает кино», а с художником, который тщательно собирает разбросанные обломки действительности, с кинематографистом, который записывает, как бьется человеческое сердце. Это суровый и, может быть, неразумный поступок, напоминающий поиски Грааля (что и рассматривается во всех подробностях в «Ланселоте Озерном», 1974). По этому поводу Клод Мориак пишет: «Подлинное абстрактное искусство — это как раз то, что сегодня показывает нам Робер Брессон».

1959. Рио Браво

Говард Хоукс

Вестерн при закрытых дверях

Если бы мне предложили назвать фильм, который оправдывает все существование Голливуда, я назвал бы «Рио Браво», — писал Робин Вуд. Этот фильм поистине представляет собой квинтэссенцию американского классицизма.

Сюжет .

В Рио Браво, маленьком поселке в Аризоне, шериф Джон Чанс ведет открытую борьбу с мощной гангстерской шайкой братьев Бардетт. Однажды вечером, после схватки в салуне, один из братьев хладнокровно убивает ковбоя, за что Чанс сажает его в тюрьму. Но ше-

риф имеет дело с решительными противниками, а помощь ему оказывают только двое — хромой старик Стампи и пьяница Дьюд, его приятель. К ним еще присоединяется молодой и симпатичный парень по имени Колорадо, а также красавица «Фэзерс» («Перышко»), в которую шериф тайно влюблен. В окруженном шайкой поселке завязывается неравная борьба (сопровожаемая тревожной музыкой), с большим количеством эффектных и забавных эпизодов, борьба, из которой Чанс со своей маленькой командой в конце концов выходит победителем.

О фильме и его создателях

«Рио Браво» стремится быть антитезой фильма «Ровно в полдень». В нем нет сложных психологических ходов, общий тон — жизнерадостный, мужская солидарность выставляет себя во всей красе, и дружелюбная настроенность персонажей вызывает восторг зрителя. Все это связано с тем, что Говард Хоукс тщательно соблюдает все законы вестерна; он всячески старается вывить в своем фильме всю сущность жанра, которому отдал немало труда до того — «Красная река» (1948) — и после того — «Эльдорадо» (1966) и «Рио-Лобо» (1970). Чувства действующих лиц просты — сила, смелость, дружба; интрига прочерчена с самого начала, развитие действия, в подлинном смысле слова, отсутствует — его заменяет некая «свобода общения», которая сближает его с комедией или с очерком о какой-нибудь спортивной команде, что, впрочем, вовсе не снижает впечатления от прекрасно выполненной работы. Изящество, легкость, взаимное уважение — вот что определяет его персонажей; но главным является четкая линия повествования, которая характеризует работу отличного кинематографиста, «мастера улыбки и удара кулаком» (Клод Мишель Клуни).

RIO BRAVO

Сцен.: Джулиус Фортман и Лейг Брекетт, по новелле Б. Мак Кэмпбелла.
Продюсер и реж.: Говард Хоукс. **Оп.:** Рассел Гарлан (Техниколор).
Муз.: Димитрий Темкин.
Произв.: Уорнер Бразерс. 141 мин, (французский вариант сокращен до 130 мин). **Исп.:** Джон Уэйн (Джон Чанс), Дин Мартин (Дьюд), Рикки Нельсон (Колорадо), Энджи Дикинсон («Перышко»), Уолтер Бреннан (Стампи), Уорд Бонд (Пат Уилер), Джон Рассел (Натан Бардетт), Клод Экинс (Джо Бардетт), Педро Гонсалес-Гонсалес (Карлос).

Конец жанра

На «Рио Браво» кончается классический вестерн. В том же году Артур Пенн, в фильме «Левша», обратился к психоанализу, чтобы объяснить поведение молодого «gunman» («любителя пострелять»), с 1964 г. начинается «вестерн» на итальянский лад, в 1969 г. льются потоки крови в фильме «Дикая орда» Сэма Пекинпа, затем пробил час «крушения мифа» («Голубой солдат», «Маленький большой человек») и пародии («Буч Кэссиди и Санденс Кид» и «Малыш»). А потом то, что еще осталось от этого жанра, исчезает окончательно, и таким образом можно считать, что Говард Хоукс явился его последним и очень талантливым представителем.

1960. Приключение

Микеланджело Антониони

Сложности общения

Фильм, волнующий своими «божественными длиннотами», «пустыми», серыми тонами... и даже своей угрюмостью.

Сюжет

Компания друзей отправляется на яхте в плавание в районе Эолийских островов. Среди них — пара, Сандро и Анна, несколько наскучившие друг другу. Во время прогулки по одному из этих островов молодая женщина внезапно исчезает, и все поиски оказываются тщетными. А жизнь идет своим путем. Сандро увлекается другой женщиной, Клаудией, что не мешает ему явиться на светскую вечеринку в обществе проститутки. Клаудиа застает их и убегает. Сандро в отчаянии. Но на рассвете на террасе над морем Клаудиа молча прощает его.

О фильме и его создателях

Микеланджело Антониони (р. 1912) принадлежал к течению, которое получило название «скрытого неореализма». В противоположность таким режиссерам, как де Сика или Висконти, его искусство отличается отдаленностью и холодностью, отказом от избыточной драматизации. Его симпатии в искусстве направлены не в сторону Верга или Верди, а скорее в сторону Сартра и Павезе (по произведению последнего он поставил в 1955 г. фильм «Подруги».) Чрезвычайно замедленный ход событий на экране, персонажи, как правило, переживающие душевный кризис, стремление к интроспекции и смятению чувств — все это позволяет причислить его к литературному и кинематографическому течению, которое основывается на «эстетике разочарования». Герои Антониони находятся во власти невроза, их преследует предчувствие неудачи либо в любви, либо в отношениях с обществом. Для многих из них единственным выходом представляется самоубийство. Но он испытывает не жалость к этим людям с их душевной депрессией или пресыщенностью, а только высокомерно разглядывает их, как энтомолог. С технической стороны это выражается бесцельно-медленным, длительным блужданием камеры по серому пейзажу. Подобная схема, с незначительными отличиями, повторяется во всех его фильмах, в особенности в своеоб-

разной «трилогии разочарованности», куда входят «Приключение», «Ночь» и «Затмение». Как писал Альберто Моравиа, «Антониони напоминает каких-то больших, одиноких птиц, которые днем и ночью повторяют одни и те же звуки, не ведая других». Творческое «приключение» самого Антониони — это своеобразное стремление раствориться в угрюмой пустоте. Тем не менее оно составило по своей непримиримости и отказу от какого бы то ни было компромисса очень важный этап в современной кинематографии.

Пустыня любви

Показ «Приключения» на Каннском фестивале 1960 г. вызвал нечто подобное знаменитой битве по поводу «Эрнани». В ответ на саркастическое отношение публики раздалось немало голосов в защиту долгого «путешествия чувств», этого подробнейшего исследования «пустыни любви», этих поисков счастья, которое найти невозможно, поисков, всегда заканчивающихся признанием неудачи, и Франсуаза Саган тоже взялась за перо, чтобы воспеть «этот горестный и нежный взгляд на жизнь», который стал обозначаться новым словом, в дальнейшем получившим широкое распространение, — «некоммуникабельность».

L'AVVENTURA

Сцен. и диалоги: Микеланджело Антониони, Элио Бартолини, Тонино Гуэрра. **Реж.:** Микеланджело Антониони. **Оп.:** Альдо Скаварда. **Муз.:** Джованни Фуско. **Прозв.:** Чино дель Дука. 135 мин. **Исп.:** Габриеле Ферретти (*Сандро*), Моника Витти (*Клаудиа*), Леа Масари (*Анна*), Доминик Бланшар (*Джулия*), Ренцо Риччи, Эсмеральда Русполи.

1960. Элмер Гантри

Ричард Брукс

Горькая Америка

Американские кинематографисты нередко стремились обличать «американский образ жизни». Ричард Брукс добрался до корня зла.

Сюжет

Американская провинция, 20-е годы. Элмер Гантри, коммивояжер, болтун и юбочник, колесит по стране в поисках простаков, которых можно одурачить. Ему встречается группа бродячих евангелистов, среди которых — рьяная пропагандистка этого учения, сестра Шерон. Желая ей понравиться, он тотчас же принимает баптистскую религию и становится одним из самых пылких последователей этого учения. Его привлекательная внешность, умение хорошо болтать языком, понимание того, что надо слушателям, привлекают к

ELMER GANTRY

Сцен.: Ричард Брукс, по одноименному роману Синклера Льюиса. **Реж.:** Ричард Брукс. **Оп.:** Джон Олтон (Истманколор). **Муз.:** Андре Превэн. **Прод.:** Бернард Смит. 145 мин. **Исп.:** Берт Ланкастер (*Элмер Гантри*), Джин Симмонс (*сестра Шерон*), Артур Кеннеди (*журналист*), Ширли Джонс (*проститутка*), Дин Джеггер, Пэтти Пейдж.

нему толпы людей. Шерон зачарована им, невзирая на то, что некая шлюха грозит разоблачить темное прошлое красавца-проповедника. Тем не менее дела «Нового Евангелия» процветают, до того дня, когда его постигает неожиданная катастрофа — пожар, в котором гибнет Шерон, а с ней — блистательное будущее шарлатана.

О фильме и его создателях

Этот фильм создан по роману Синклера Льюиса (вышел в 1927 г.), написанному на основе эпизодов, имевших место в действительности. Роман изобличает коллективную истерию, которая охватывает толпу в результате выступлений уличных проповедников, очень распространенных в те годы в США. Фильм дает яркую картину двух «кормящих грудей» Америки — пуританизма и меркантильности, показывает эту страшную ярмарку человеческой глупости, на фоне которой выделяется фигура плута, настолько забавного, что он даже вызывает нашу симпатию. А присутствие сопровождающего его скептика-журналиста — выразителя позиции автора — еще больше подчеркивает его привлекательность.

Не в первый и не в последний раз Ричард Брукс (р. 1912) клеймит тяжкие болезни своей страны. Он разоблачает продажную журналистику («Запретная зона», 1952), тупую военную муштру («Арена боя», 1953), неудачи системы образования («Школьные джунгли», 1955), геноцид индейских племен («Последняя охота», 1956) и, наконец, яростно нападает на «механизм насилия» («Хладнокровно», 1967). Некоторая стилистическая тяжеловесность его работ искупается широтой и значительностью замысла. Демократ Брукс присоединяется к республиканцу Фуллеру — оба с одинаковой четкостью видят все заблуждения «американской глубинки».

Берт Ланкастер

Берт Ланкастер (р. 1913) получил «Оскара» за актерскую игру в этом фильме. Этот атлетически сложенный актер, с каким-то чуть ли не звериным обаянием, сделал блестящую карьеру, от «Убийц» до «Багрового пирата», от «Вера Крус» до «Профессионалов». Он снимался также в Европе в фильмах Висконти и Бертолуччи и сам занимался постановкой ряда фильмов.

1960. В субботу вечером, в воскресенье утром

Карел Рейш

«Каким он был серым, мой город!»

Карел Рейш — художник, не питающий никаких иллюзий относительно положения рабочего класса, — начертал в этом фильме картину общества прошлых лет.

Сюжет

Велосипедный завод в Мидлэнде. Рабочий-токарь ведет унылую, беспросветную жизнь, заполненную однообразной работой в цехе и выходными днями, когда он пьянствует, ездит на рыбалку и спит с Брендой, легкомысленной супругой его товарища по цеху. «Кабак, работа, сон...» Ему кажется, что все это ему по нраву, пока он не встречается однажды с Дорин, волевой девушкой, которая вынуждает его стряхнуть с себя это равнодушие к жизни и даже внушает ему мысль о браке. Возможно, ради нее он изменит свой образ жизни и запустит камнем в это серое болото.

О фильме и его создателях

Схронологической точки зрения английское «свободное кино» предшествовало французской «новой волне». Это название («Свободное кино») носила группа молодых режиссеров, решивших в начале 50-х гг. сбросить оковы склерозированной кинематографии, оторванной от проблем действительной жизни. Сперва движение зародилось в области критики, затем перешло в документальное кино с его незначительным бюджетом, где стали работать Линдсей Андерсон, Карел Рейш и Тони Ричардсон. Следует упомянуть такие фильмы, ими созданные, как «О, страна мечты!» (1953) — насмешливое отображение парка с аттракционами, и «Мы — парни из Лэмбета» (1953) — репортаж о клубе в рабочем районе Лондона. Влияние этих режиссеров, несмотря на скромное начало их деятельности, отразилось на всей британской кинематографии, о чем свидетельствуют несколько очень значительных фильмов следующего десятилетия: «Дороги, ведущие в верхний город» (Джек Клейтон, 1953), «Одиночество бегуна на длинные дистанции» (Тони Ричардсон, 1962), «Если...» (Линдсей Андерсен, 1968), «Кес» (Кеннет Ли, 1969).

Самым чистосердечным из этих молодых мятежни-

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING

Сцен.: Алан Силитоу, по его же роману. **Реж.:** Карел Рейш. **Оп.:** Фредди Френсис. **Муз.:** Джон Денворт. **Прод.:** Гарри Зальцман, Тони Ричардсон. 89 мин. **Исп.:** Альберт Финнэй (Артур Ситон), Ширли Энн Филд (Дорин), Рейчел Робертс (Бренда), Хильда Бэйкер (тетя Ада), Норман Россингтон (Берт).

ков был, вне сомнения, Карел Рейш (родился в Чехословакии в 1926 г.). Ему принадлежит лучший из этих «пролетарских фильмов», который с излишней поспешностью был назван «марксистским», поскольку фильмом «В субботу вечером, в воскресенье утром» он выступил против «истеблишмента» (существующего порядка). Фильм этот был посвящен не только острой критике положения, в котором находились английские рабочие, но, главным образом, пылким и ностальгическим воспоминаниям об исчезающей Англии с ее мирными семейными радостями, с ее дымными «пабами» и воскресными выездами всей семьей за город на велосипедах — такой Англии, какую мог бы снять Джон Форд.

Английская школа

Поэтическая аура, пусть даже несколько присыпанная угольной пылью, смягчает некоторые «реалистические вольности» фильма и тем самым не дает ему устареть, как это произошло с фильмами более честолюбивых единомышленников Рейша.

1960. Тени

Джон Кассаветес

Джаз-банд теней

Фильм «Тени» — это конец абсолютной власти режиссера-постановщика и возможное начало «необработанного» кинематографа, во многом зависящего от случая, но соответствующего конвульсивному ритму нашего времени.

Сюжет

«Фауна» Гринвич-Вилледж на заре 60-х гг. Белые, чернокожие, метисы, парни и девушки пляшут в задымленных подвалах под звуки завлекательной музыки. Здесь находится Хью, младший сын чернокожего семейства, которому очень хочется присоединиться к белым, здесь же и Бэн, его брат, певец, чей успех уже приходит к концу и он вынужден зарабатывать на убогих гастролях; Лелия — красивая метиска, только что познакомившаяся с сексуальной жизнью; Тони — белый парень, который никак не может преодолеть своих расистских предрассудков. Все эти люди встреча-

ются, знакомятся, сталкиваются, теряют и вновь находят друг друга в течение целого ряда веселых, шальных вечеров.

О фильме и его создателях

В конце фильма на экране возникает надпись: «Весь этот фильм — импровизация», и это чистая правда. Молодой нью-йоркский интеллектуал, известный своим участием в детективных фильмах, Джон Кассаветес (р. 1929), предложил группе актеров импровизировать перед камерой с 16-миллиметровой пленкой нечто вроде «психодрамы» по едва намеченной сюжетной канве, основой которой является расовая проблема. Разумеется, как подчеркивает Рэймон Лефевр, «имелась исходная точка, но сценария не было; режиссер уступает место актерам». Конечно, в результате возникает немало сумбура, неудачных «ходов наощупь», даже фальшиво звучащих моментов, и может показаться, что фильм лишен ведущей строки. Но зато именно любительский характер съемок вносит в фильм особое очарование, щедрую новизну подхода к теме, что не часто встретишь на экране. Один из американских критиков не зря указывает на «особый ритм дыхания, слова и движения, который способствует расцвету жизни каждого кадра». Эти «тени» — поскольку автор не без умысла выбрал именно такое название для своего фильма — трогают нас именно своей мимолетностью. Фильм напоминает «Жажду жизни» (кстати, сын Никласа Рэя играет здесь одну из ролей) и в то же время чем-то сближается с Годаром. Как бы то ни было, американская молодежь узнала себя в этой «картине нравов под ярким светом» и с восторгом встретила его. Что касается Кассаветеса, то он в дальнейшем продолжал поиски в области «гиперреалистической кинематографии» (фильмы «Мужья», «Женщина под чужим влиянием»), снимаясь наряду с этим как актер в фильмах классического направления (например, «Ребенок Розмари»).

SHADOWS

Реж.: Джон Кассаветес.
Оп.: Эрих Кольмар. **Муз.:** Чарли Мингус. **Прод.:** Морис Мак Эндри, Нико Папатакис. 81 мин. **Исп.:** Бен Каррузерс (*Бен*), Лелия Голдони (*Лелия*), Хью Хард (*Хью*), Антони Рэй (*Тони*), Деннис Саллас (*Деннис*).

Правда

Кассаветес извлек определенный урок из опыта с «Тенями». «Есть тысячи способов снимать фильмы. Бесчисленное количество сюжетов таковы, что их необходимо написать заранее. Но сегодня кинематограф требует правды. И я совершенно уверен, что все, что экспромтом говорят люди на экране, точно так же интересно, как то, что создано воображением сценариста-профессионала».

1960. Подсматривающий

Майкл Пауэлл

«Око за око»

«Подсматривающий» — фильм в высшей степени фантастический — это история современного Джека-Потрошителя, который насматрелся таких фильмов, как «Андалузский пес» и «Окно во двор».

Сюжет

Марк Льюис — молодой кинооператор, который никогда не расстается со своей портативной камерой и снимает на 16-миллиметровую пленку. В частности, он пользуется этой камерой, чтобы тайком снимать проституток, которые пристают к нему на улице, после чего убивает их с помощью стилета, спрятанного в камере. Ради пушного удовольствия он в последнюю минуту подносит к глазам жертвы параболическое зеркало, в котором отражается ее отчаяние и ужас. Он рассказывает об этом своей соседке Элен и показывает ей любительские фильмы, снятые его отцом, психиатром, с целью проследить реакцию юного существа на страх и желание: отсюда и идет его извращенное стремление к подглядыванию. Полиции наконец удается разоблачить его, и так как у него в это время нет под рукой ни одной жертвы, он кончает с собой при помощи своего излюбленного оружия, снимая на пленку собственную смерть.

PEEPING TOM

Сцен.: Лео Маркс. **Реж.:** Майкл Пауэлл. **Оп.:** Отто Хеллер (Истманколор). **Муз.:** Брайан Исдэйл. **Прод.:** Арчерс (Майкл Пауэлл, Эмерик Прес-сбурджер). **Произв.:** Рэнк. 109 мин. **Исп.:** Карл Хайнц Бём (Марк Льюис), Анна Мэсси (Элен Стивенс), Максина Одли (ее мать), Мойра Ширер (Вив), Бренда Брюс (Дора), Памела Грин (Милли), Майкл Пауэлл (отец Марка), Колумбо Пауэлл (Марк в детстве), Мартин Миллер, Эсмонд Найт, Джек Уотсон.

О фильме и его создателях

Этот фильм, который можно, казалось бы, приписать какому-нибудь эпигону Бунюэля или Хичкока, на самом деле создан уважаемым жителем Великобритании. Майкл Пауэлл (р. 1905) первоначально ставил фильмы, исполненные своеобразного юмора, как, например, «Полковник Блимп» (1943) или «Вопрос жизни и смерти» (1946). Все ранние его фильмы, недавно заново вышедшие на экран, говорят о таланте, напоминающем американских авторов приключенческих или музыкальных фильмов.

Поэтому остается только удивляться выбору такого — в достаточной степени мерзкого — сюжета, который приводит на память сумрачные романы Эдгара Уоллеса, приправленные вдобавок игривыми шуточками. Мало того что все построено на страсти к подглядыванию за интимной жизнью, что является как бы тревожным намеком на страсть к «киноглазу», — ре-

жиссер еще добавляет к этому некие «подмигивания»: он сам играет роль дурного отца, снимающего на пленку страхи мальчика (которого играет, кстати, его собственный сын), а персонажем, который приводит дело к развязке («*deus ex machina*»), является слепая старуха-пьяница. Венцом всего становится утверждение Пауэлла, что здесь нет ничего нездорового, а фильм этот, напротив, «очень нежный, очень милый, почти романтический». Фильм, несмотря ни на что, произвел большое впечатление на несколько поколений зрителей — и даже кинематографистов, таких, как Мартин Скорсезе и Бриан де Пальма.

Фильмы ужасов (H. Pictures)

Одновременно с «Подсматривающим» в Великобритании началось возрождение «фильма ужасов», которым, несмотря на известную пошлость этого жанра, отдавали дань такие талантливые режиссеры, как Теренс Фишер («Кошмар Дракулы», 1958), Джон Джиллинг, Фредди Френсис, Дон Шарп и Майкл Ривс («Великий инквизитор», 1968). В этой кровавой серии фильмов особо отличился актер Кристофер Ли.

1960. Глаза без лица

Жорж Франжю

Маска белой смерти

Это произведение одного из величайших поэтов экрана представляет собой промежуточное звено между гран-гиньолом и историей болезни.

Сюжет

Дочь профессора Женесье, знаменитого хирурга, прославившегося своими трудами по гетеропластике, попала в аварию, и у нее чудовищно изуродовано лицо, не пострадали только глаза. Пытаясь вернуть ей прежнюю красоту, профессор, с помощью преданной ему медсестры, оперирует одну за другой здоровых девушек, пытаясь пересадить дочери их кожу — что ему ни разу не удается. Кристиана об этих чудовищных опытах ничего не знает. Но когда ей по воле случая становится об этом известно, она убивает скальпелем медсестру, спускает на отца свору яростных собак, а сама убегает куда-то в ночную тьму.

LES YEUX SANS VISAGE

Сцен.: Буало-Нарсежак, Клод Сотэ, Жан Редон (по роману последнего). **Диалоги:** Пьер Гаскар. **Реж.:** Жорж Франжю. **Оп.:** Юджин Шуффтан. **Муз.:** Морис Жарр. **Прод.:** Жюль Боркон. 88 мин. **Исп.:** Пьер Брассер (*профессор Женесье*), Эдит Скоб (*его дочь Кристиана*), Алида Валли (*Луиза*), Жюльетта Мэниэль (*Эдна Грюберг*), Александр Риньо и Клод Брассер (*поллицейские*), Франсуа Гэрен, Беатрис Альтариба.

О фильме и его создателях

Если во французской кинематографии имеется прочная традиция фильмов о «чудесах» — от Мельеса до Кокто, — то в области фантастики громких имен не встречается, за исключением Жоржа Франжю. «Он является единственным кинематографистом, работающим в области необычайного», — говорил о нем Анри Ланглуа (совместно с которым он основал французскую синематеку). И действительно — тематика фильмов Франжю (р. 1912) изобилует необычными явлениями, странностями, ужасами, но в то же время следует отметить их композиционную стройность, убедительное развитие сюжета, внимательное отношение к декорациям и предметам, появляющимся на экране, чему он научился, работая в области короткометражного кино. Перейдя в 1958 г. к полнометражным фильмам, Франжю сохранил эту остроту взгляда, которая сочетается у него с мистической настроенностью. Основа всех его фильмов, как он сам говорит, это «тайное и непреодолимое очарование и влечение черной бездны».

Лучшим его фильмом остается, по-видимому, фильм «Глаза без лица», который начинается как будто с подражания каким-то немецким экспрессионистским фильмам, а затем переходит к четкому, холодному реализму. В фильме больше всего производят впечатление не садисты-медики, не мрачные подземелья и не оскверненные кладбища, а совсем другое: черный автомобиль, который остановился во дворе морга, скальпель, который вонзился в человеческое тело, кожа, почерневшая после пересадки. Это не любование ужасом, а скорее показ предмета, устойчиво застывшего в страшной неподвижности.

Юджин Шуффтан

Магическое очарование фильма «Глаза без лица» кроется в значительной степени в работе главного оператора, Юджина Шуффтана (1893—1977), одного из величайших художников «черно-белого кино». Он работал с такими не похожими друг на друга режиссерами, как Фриц Ланг («Метрополис»), Марсель Карне («Набережная туманов»), Макс Офюльс («Вертер», «Завтрашний день не наступит»), Дуглас Сэрк («Признание»), Роберт Россен («Лилиит») и др.

1960. Зази в метро

Луи Малль

Великая суматоха

Эта «взрывчатая поэма, одновременно лирическая, комическая и сатирическая» (Арман Монжо), кажется веселым предвкушением мая 68 года.

Сюжет

Зази, десятилетняя, очень разбитная девчушка, приезжает из родной провинции в Париж и хочет только одного — прокатиться в парижском метро. Габриэль, ее дядя, встречает ее на вокзале и, к большому ее разочарованию, усаживает в такси, где за рулем сидит его приятель Шарль. Они едут в кафе «Турандот», где Зази знакомится с официанткой Мадо, по прозвищу «Маленькие ножки», — зато сердце у нее вместительное. Потом каждый занимается своим делом: дядюшка изображает испанскую танцовщицу в низкопробном кабаке, Зази посещает Блошиный рынок в обществе полицейского Трускайона, Шарль объясняется в любви Мадо, к ним присоединяется какая-то веселая вдовушка. И после нескольких дней бурной парижской жизни Зази уезжает, так и не увидев метро.

О фильме и его создателях

«Зази в метро» — это, прежде всего, забавный бурлескный роман Раймона Кено, перенесенный на экран; это мир Альфреда Жарри и сапера Камамбера, несколько пересмотренный и видоизмененный знатоком парижского арга. Предсказатели уверяли, что перенести это на экран невозможно. Но Луи Малль, режиссер всегда непредсказуемый, поднял брошенную ими перчатку. Этот молодой режиссер (р. 1932) начал с того, что работал вместе с капитаном Кусто, затем попробовал свои силы в детективном фильме («Лифт на эшафот», 1957) и в эротической комедии, которая принесла ему громкий, но скандальный успех («Любовники», 1958). После этого он, все с тем же мастерством, экранизирует Дриэ Ла Рошеля, Жоржа Дариена и Эдгара По, прежде чем увлечься полицейской хроникой («Лакомб Люсьен», 1974), и вслед за этим эмигрирует в США, где снимает вызывающие, «засекреченные» фильмы.

Фильм «Зази» очень характерен для этого режиссера. Он писал о своих намерениях: «Мы хотели сделать фильм, который нарушал бы все правила, — своего

ZAZIE DANS LE METRO

Сцен.: Луи Малль, Жан Поль Раппно, по роману Раймона Кено. **Реж.:** Луи Малль. **Оп.:** Анри Рэши (Истманколор). **Муз.:** Фиоренцо Карпи. **Произв.:** «Н.Е.Ф.». 92 мин. **Исп.:** Катрин Демонжо (*Зазу*), Филипп Нуаре (*дядя Габриэль*), Карла Марлье (*тетя Альбертина*), Витторио Каприоли (*Трускайон*), Анни Фрателлини (*Мадо Маленькие Ножки*), Ивонна Клеш (*вдова Муак*), Антуан Робло (*Шарль*), Жак Дюфийо (*Гриду*).

рода бурлескный балет, сумасшедшую комедию абсурда, подчеркивая при этом полный развал действительной жизни». Фильм начинается как острая сатира на тему современной жизни, затем склоняется к сюрреализму и завершается истинным кошмаром. Он как бы на всем своем протяжении постепенно идет к полному распаду. «Общество потребления» разбивается вдребезги, Мак Сеннетт прислуживает Маркузе! Малль выиграл пари — ему удалось дестабилизировать язык экрана, как это сделал Кено с языком литературным.

Вне категорий

Мятежник ли Луи Малль? Да, вне всякого сомнения. Скрываясь под маской буржуазного дилетанта, он в то же время заявляет в начале своей автобиографии: «Да, это правда, все мои фильмы не похожи друг на друга. Но при всех этих различиях я всегда стремился отыскать, сознательно или бессознательно, свою собственную истину». И добавляет: «Но в одном я глубоко убежден — я никогда не буду заодно с установленным порядком». Это еще мягко сказано. Луи Малль — прирожденный отрицатель. Его фильмы нарушают любую моду, никогда не повинуются ей и не принадлежат ни к одной из существующих школ.

1961. Клео от 5 до 7

Аньес Варда

Париж при дневном свете

Алжирская война, страх перед раковым заболеванием, борьба женщины за выживание — одним словом, Аньес Варда коснулась всего самого главного.

Сюжет

Париж, 21 мая 1961 г. В 17 часов Клео, молодая певица, в ожидании результатов медицинского анализа, идет к гадалке — и та, раскинув карты, предсказывает, что ее ждет что-то плохое. У нее остается еще полтора часа, и она должна чем-то заполнить это время и заглушить страх, — поэтому она ходит по магазинам, примеряет шляпки, едет куда-то на такси, принимает у себя дома любовника, репетирует песенку с автором текста, смотрит короткометражку из окошка аппаратной, где работает ее приятель-киномеханик, и, наконец, оказы-

вается в парке Монсури, где знакомится с солдатом, приехавшим в отпуск, который шутками отвлекает ее от мрачных мыслей и провожает в больницу Сальпетриер, где ей сообщают, что ей прописаны сеансы кобальта. Но сейчас ей кажется, что она уже ничего не боится.

О фильме и его создателях

Аньес Варда (1928) поставила в 1954 г. свой первый полнометражный фильм, который прошел почти незамеченным, — «La pointe courte» — о двух интеллигентах, которые переживают кризис в своих отношениях и находят из него выход, случайно включившись в мирную повседневную жизнь маленького средиземноморского городка. Если исключить некоторое чрезмерное «жеманство» языка, этот фильм внес новую струю во французскую кинематографию. И совершенно естественным оказалось то, что автор (которая уже успела поработать фотографом в театре Жана Вилара) заняла свое место в таком течении, как «новая волна».

После выхода на экран «Клео от 5 до 7» ее уже рассматривали как одного из самых выдающихся кинематографистов своего поколения, который умно сочетает сюжетную ткань с написанием о правах женщины и отличается стилистическим блеском и своим авторским почерком, легким и в то же время насыщенным. В прошлом уже встречались попытки сочетать длительность фильма с длительностью, заданной в сюжете, но Аньес Варда делает это с поминутной точностью (например, поездка в такси длится от 17 час. 58 мин. до 18 час. 04 мин.). Реплики «а парте», внутренние монологи, остро охваченные зрительные впечатления персонажей — все это придает фильму характер дневника или дорожных впечатлений, записанных камерой.

После этого Аньес Варда посвящает немало лет борьбе за новое искусство и вновь обращается к творчеству на заре 80-х гг., создав хроникальный фильм под названием «Ни крова, ни закона».

CLEO DE 5 A 7

Сцен., диалоги и текст песенок: Аньес Варда.

Оп.: Жан Рабье (заглавные титры фильма в цвете Истманколор). **Муз.:** Мишель Легран. **Прод.:** Карло Понти, Жорж де Борегар. 90 мин. **Исп.:** Коринна Маршан (*Флоранс, она же Клео*), Антуан Бурсейе (*Антуан*), Доротея Бланк (*Доротея*), Доминика Давре (*Анжелль*), Мишель Легран (*Боб*), Серж Корбер (*«писака»*), Жозе Луис де Вильялонга (*любовник*). И в бурлескном фильме — Жан Люк Годар, Анна Карина, Эдди Константин, Ив Робер, Даниэль Делорм, Жан Клод Бриали, Сэми Фрэй.

Короткометражные фильмы

Как большинство кинематографистов «новой волны», Аньес Варда отдала дань короткометражкам, этому «бедному родственнику» кино, который многим послужил трамплином. На IV-х Международных днях в 1958 г. в Туре были показаны: «Песнь о стирен» Алена Рене, «Равнодушный красавец» Жака Деми, «Синие джинсы» Жака Розье и «На побережье» Аньес Варда.

1961. Лола

Жак Деми

Белоснежный рай мечты

«Лола», первая музыкальная комедия Жака Деми, — это волшебная сказка для взрослых, прозрачная поэзия которой пленила целое поколение.

Сюжет

Любовные игры пушены на волю случая на улицах Нанта. Там перекрещиваются судьбы четырех человек, их тоска, причуды, трудности: это — Сесиль, молодая женщина, «завлекательница» в дансинге, где ее знают под именем Лола; Мишель, бросивший ее с ребенком, хотя она втайне надеется когда-нибудь вернуть его; Ролан, его приятель, мечтающий о дальних странствиях; и американский моряк в отпуске Френки. А еще — прелестная вдовушка, мадам Денуайе, и ее дочь Сесиль, жаждущая жить своей жизнью, и сын Лолы и Мишеля. И все они идут навстречу своим странным судьбам.

О фильме и его создателях

Лола — это родная сестра Клео, точно так же как Жак Деми — верный попутчик, а затем и муж Аньес Варда. Их фильмы напоминают друг друга сюжетными ходами, мнимой небрежностью, скрытыми эмоциями — и даже актеры чем-то близки друг другу. Оба автора поместили своих героев в точно очерченные рамки городских улиц — у Аньес Варда это Париж и характерные для него представители населения, у Жака Деми — атлантический порт, город Нант. Автор подчеркивает: «Нант, с белыми фасадами домов, недавно проложенными улицами или старыми кривыми переулками, является идеальной рамкой для любых случайностей». Кажется, что автор ссылается на писателей-сюрреалистов, таких, как Бретон или Мандиарг, и вспоминает описание Пассажа Помрз; но на самом деле он ближе к кинематографистам такого толка, как Макс Офюльс (которому он посвятил свой фильм, вдобавок заимствовав у него кое-какие музыкальные темы), Лукино Висконти (с его «Белыми ночами») и Жану Кокто (в «Орфее»). Кадры, в большинстве своем нарочито передержанные, придают фильму облик белой сонной грезы. В этой области, кстати, можно отметить расхождение с Аньес Варда — естественной и острой прелести ее фильма противопоставляется воздушная, не-

LOLA

Сцен., диалоги и реж.: Жак Деми. **Оп.:** Рауль Кутар. **Муз.:** Мишель Легран и отрывки из Баха, Бетховена, Моцарта и Вебера. **Текст песенок:** Аньес Варда. **Прод.:** Карло Понти, Жорж де Борегар. 85 мин. **Исп.:** Ануэ Эме (Сесиль, она же Лола), Марк Мишель (Ролан), Элина Лабурдетт (мадам Денуайе), Алан Скотт (Френки), Марго Лион, Коринна Маршан.

сколько вневременная грация фильма Деми. Это отличие становится еще заметнее в его последующих фильмах — от «Шербурских зонтиков» (1964) до «Комнаты в городе» (1982).

Волшебный мир

Жак Деми (1931—1990) обрел восторженного толкователя своих работ в лице Пьера Бертомэ. Вот как тот говорит о волшебном мире «Лолы», которому режиссер почти всегда остается верным: «В этой хрупкой вышивке различных воплощений любви как раз и заключается основная прелесть фильма, говорящего о мирном согласии всех этих воплощений, которые являются как бы бесчисленными гранями некоего совершенства, к которому мы все стремимся».

1961. Виридиана

Луис Бунюэль

Всех оскорбленных Дева

«Виридиана» — самый реалистический фильм Бунюэля, самый ясный по замыслу, самый чистый по стилю и самый действенный по влиянию.

Сюжет

Виридиана, молодая послушница, которая собирается вот-вот дать монашеский обет, приезжает на несколько дней в гости к своему дяде, дону Хайме. Он страдает сексуальной неуравновешенностью после того, как его молодая жена умерла в вечер их свадьбы, и пытается изнасиловать племянницу, но ей удается убежать, а тот, потрясенный, кончает самоубийством. Племяннице достается по наследству его имение, и она, из милосердия, поселяет в полученном ею доме калек и нищих. Но дом вскоре превращается в настоящий вертеп, и Виридиане опять едва удастся спастись от насилия, с помощью ее кузена Хорхе, но ценой гнусного сговора. Видя, к какому результату привели ее благие намерения, она решает пересмотреть все «правила игры»...

О фильме и его создателях

Вне всякого сомнения, Бунюэль в этом фильме еще раз свел счеты с религией, которая, по его мнению,

VIRIDIANA

Сцен.: Луис Бунюэль, Хулио Алехандро. **Реж.:** Луис Бунюэль. **Оп.:** Хосе Агуайо. **Муз.:** отрывки из «Мессы» Генделя и «Реквиема» Моцарта. **Прозв.:** Густаво Алатристе (Уничи и Фильмс 59, Мадрид). 90 мин. **Исп.:** Сильвия Пиналь (*Виридиана*), Фернандо Рэи (*дон Хачиме*), Франсиско Рабаль (*Хорхе*), Маргарита Лосано (*Рамона*), Виктория Синни (*Лусиа*), Тереса Рабаль (*Рита*), Хозе Кальво, Хоакин Роа, Хосе-Мануэль Мартин.

обесценивает все, к чему прикасается. Подобно Назарину (персонажу другого фильма Бунюэля), Виридиана идет своим крестным путем в обратную сторону: если в начале фильма она собирается принести обет вечного целомудрия, то в конце она готова подарить свою девственность — которой несколько раз уже грозила опасность — любому, кто захочет этого. Что может быть забавнее, чем святая недотрога, ставшая распутницей! Бунюэль с обезоруживающей иронией обращается к своим противникам: «Чистая случайность привела меня к тому, что я показываю безбожные образы; были бы у меня набожные помыслы — я бы, наверно, их тоже показал».

Цепь фантастических образов, якобы совершенно невинных, а на самом деле насыщенных идеями, подрывающими основы религии, является нитью, связующей воедино все его дальнейшее творчество, от «Ангела-истребителя» (Мексика, 1962) до «Этого смутного объекта желания» (Франция, 1977), творчество, кульминацией которого является фильм «Тристана» (1970), где он развивает мысли, только намеченные в «Виридиане». Бунюэль скончался в 1983 г.

Своим успехом фильм «Виридиана» обязан не столько нравственной стороне, для которой характерно некое «манихейство наизуворот», притом довольно примитивное, сколько стороне эстетической: черная когорта нищих Гойи и Сурбарана вознесла на огромную высоту воображаемый мир Бунюэля и подарила ему сияющий венец бессмертия.

Возвращение на родину

«Виридианой» отмечено возвращение Луиса Бунюэля на родину после более чем двадцатилетнего изгнания. Покинув Испанию в 1938 г., он эмигрировал в США, где работал в скромной области монтажа и дублирования фильмов, а затем в Мексику, где начиная с 1950 г. снимает целый ряд очень значительных фильмов либо в отчетливо реалистической манере («Los Olvidados» — «Забытые»), либо в романтическом духе («Перевал, где воют ветры»). А когда он создает такие фильмы, как «Он» (1952) и «Назарин» (1958), становится ясно, что он по-прежнему верен сюрреализму и атеизму.

1961. Вестсайдская история

Роберт Уайз и Джером Роббинс

Смерть ведет танец

Музыкальная комедия, от Беркли до Минелли, от Фреда Астера до Джинн Келли, всегда воспевала радость жизни. «Вестсайдская история» погружает ее в волны насилия и мелодрамы.

Сюжет

Город Нью-Йорк — это не только небоскребы Манхэттена и гигантские автострады, это еще и грязные переулки и пустыри Вестсайда, где господствует драчливая молодежь. Две шайки подростков воюют одна с другой — «Ракеты», во главе с американцем Риффом, и «Акулы», с пуэрториканцем Бернардо. Однажды на танцульке Тони, из шайки «Ракет», влюбляется в Марию, сестру Бернарда. Это приводит к кровавой драке; Бернардо гибнет, а за ним и Тони, обезумевший из-за ложного сообщения о смерти своей возлюбленной. Мария в отчаянии оплакивает свою любовь, а обе шайки разбегаются кто куда.

О фильме и его создателях

Идея превратить «Ромео и Джульетту» Шекспира в музыкальную комедию с персонажами нью-йоркских низов принадлежит знаменитому американскому хореографу Джерому Роббинсу. Первоначально враждующими героями пьесы должны были стать ирландцы и евреи. Но поскольку в это время хроника происшествий была полна сообщений о драках между пуэрториканцами и белыми — были избраны именно такие персонажи. «Шоу» было представлено на сцене в 1956 г., а вскоре после премьеры был задуман и фильм. Предполагаемая сумма затрат на него (шесть миллионов долларов) намного превосходила обычную норму затрат на мюзикл: главная трудность заключалась в том, чтобы вместо увертюры полностью показать целый район Нью-Йорка. И это прекрасно удалось благодаря панорамированию аппарата со съемочного крана и его головокружительному «пикированию» с высокой точки на молодых танцовщиков, расположившихся как бы венчиком на улицах этого квартала. Всем этим фильм обязан именно Роббинсу, так же как и эпизодами драки под автодорожным мостом или «диким Мамбо». Во всех этих эпизодах удивительно точно найдено стилизованное отражение современного духа насилия. А

WEST SIDE STORY

Сцен.: Эрнест Леманн, по музыкальной комедии Р. Э. Гриффита и Г. С. Принса. **Реж.:** Роберт Уайз, Джером Роббинс. **Оп.:** Даниэль Фанн (Техниколор). **Муз.:** Леонард Бернстайн. **Песни:** Стивен Сэндхейм, Артур Лорентц. **Произв.:** Юнайтед артистс. 155 мин. **Исп.:** Натали Вуд (Мария), Ричард Бэймер (Тони), Джордж Чайкири (Бернардо), Рита Морено (Анита), Расс Тэмблин (Рифф), Саймон Окленд, Нед Гласс, Таккер Смит.

сюжетная линия влюбленных выражена, к сожалению, слабее, и ссылка на Шекспира ничему не помогает.

«Нетанцевальные» части фильма поставлены Робертом Уайзом (р. 1914), который начал с того, что работал монтажером у Орсона Уэллса, а затем блестяще проявил себя в постановке драк в двух превосходных «черных» фильмах — «Сегодня вечером мы победим» (1949) и «Событие на лестнице» (1959).

Многочисленные «Оскары»

«Вестсайдская история» была осыпана «Оскарами» — за лучшую режиссерскую работу, лучшую актерскую работу, лучшую музыку и лучшую работу актеров второго плана (Джордж Чакирис и Рита Морено). Успех фильма был огромным, как в Америке, так и в Европе. Однако он явился предвестником конца определенного жанра.

Следует отметить великолепные финальные титры в виде граффити работы Саула Басса, который, кроме того, консультировал обоих режиссеров по изобразительной части.

1963. Взлетная полоса

Крис Маркер

Карта потерянного времени

Этот короткометражный фильм — образец литературного и постановочного искусства — творит поистине чудо, позволяя нам проникнуть в мир, который нам привычен и в то же время полностью чужд.

Сюжет

Образ, случайно увиденный в детстве, запечатлелся на всю жизнь в памяти человека — образ женщины, стоящей на конце длинной взлетной полосы в Орли, — и с этим зрительным образом для него навсегда связан звук падающего тела. Происходило это за несколько лет до третьей мировой войны, уничтожившей Париж. Оставшиеся в живых прячутся в подземельях Шайо, где ученые ставят на них чрезвычайно странные опыты. Этого человека, именно в силу преследующего его образа, ученые и выбирают, чтобы отправить, как морскую свинку, в путешествие во Времени. Когда его запускают в прошлое, он встречается там женщину, которую видел в своих снах, и переживает с ней несколько кратких мгновений их былой любви. Для него вновь возвращается этот жаркий воскресный пред-

военный день в Орли, и он вновь бежит навстречу тому, что кажется ему обретенным заново счастьем, — и падает мертвым к ногам этой женщины. Мгновение, которое непрестанно преследовало его всю жизнь, было мгновением его смерти.

О фильме и его создателях

Крис Маркер (р. 1921) снимал преимущественно фильмы документальные, но насыщенные интереснейшими, совершенно неожиданными зрительными образами с соответствующим звуковым сопровождением. «Письмо из Сибири» (1958), «Цвет воздуха красный» (1977) — вот главные вехи шальных странствий этого охотника за образами, неожиданно подстерегающими его то тут, то там. Можно ли назвать Маркера авангардным кинематографистом? Несомненно, но в то же время он неизмеримо далек от «деревянного языка» политиканов, ибо его искусство всегда несет в себе эллиптический, интеллектуальный вызов и отличается искрометностью формы.

«Взлетную полосу» можно считать его лучшим фильмом — это удивительный «фотороман» из области фантастики, построенный на немислимой, казалось бы, основе: весь сюжет запечатлен в неподвижных кадрах, вернее сказать, в «фотограммах, снятых в движении», смонтированных с тончайшим искусством намека, «воображаемой значимости», короче говоря — поэзии.

Единственные мгновения, когда можно уловить в фильме трепет жизни, это пробуждение женщины под звонкое, пронзительное щебетание птиц и выражение ее лица в этот миг. И мы понимаем, что в основе лаконичного сюжета, напоминающего некоторые рассказы английских авторов-фантастов, лежит повесть о безутешной любви.

LA JETÉE

Сцен., комментарии,
реж.: Крис Маркер. **Оп.:**
Жан Шиабо. **Муз.:** Тревор
Данкан и православная
литургия Святой субботы.
Произв.: Аргос-фильмс.
29 мин. **Исп.:** Элен Шат-
лэн (*женщина*), Дэвос
Ханч (*мужчина*), Жак Леду
(*ученый*), Андре Хейнрих
(*один из выживших*), Жак
Браншо, Лигиа Боровчик,
Уильям и Дженет Кляйны.

1963. Руки над городом

Франческо Рози

Следствие по делу о городе, который выше всяких подозрений

По мнению Франческо Рози, роль кино заключается в том, чтобы вызвать к жизни «дебаты идей, дебаты менталитетов и дебаты нравственных». Он радуется за появление критического неореализма.

Сюжет

Неаполь в наши дни. Эдуардо Ноттола, владелец строительного предприятия, является в то же время депутатом от правой партии и пользуется ее поддержкой, чтобы провести в жизнь свои планы перестройки города. Но внезапно происходит катастрофа: рушится старое здание, фундамент которого не выдержал идущих наверху работ. Городской совет требует, чтобы была организована комиссия по расследованию этого происшествия. Друзья Ноттолы стараются затянуть ход дела, но все же не могут помешать скандалу разразиться. Тогда же наступает время выборов, и большинство голосов получает список партии центра, в котором находится и Ноттола. Несмотря на яростные выступления левых, бесчестный предприниматель может по-прежнему безнаказанно продолжать свои весьма доходные дела.

О фильме и его создателях

Франческо Рози (род. 1922, в Неаполе) — режиссер, чья политическая позиция не оставляет сомнений, — чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть его фильмографию: будучи ассистентом у Лукино Висконти на фильме «Земля дрожит» и вторым режиссером на фильме, посвященном Красным Рубашкам, — он уже тогда смотрит на кинематограф как на средство для политических исследований и доказывает это во втором своем фильме — «Сальваторе Джулиано» (1962), где дает «глубинный» портрет сицилийского мафиози. Особенностью его творчества является то, что он соединяет «материалистическое видение» общественной жизни с драматическим сюжетом и соответствующим темпом, а также дает характеристику персонажей «на американский лад» и даже доходит до того, что в фильме, о котором идет речь, приглашает на главную роль голливудского актера Рода Стайгера (который играл

LE MANI SULLA CITA

Сцен.: Франческо Рози, Рафаэле Ла Каприа. **Реж.:** Франческо Рози. **Оп.:** Джанни ди Венонцо. **Муз.:** Пьеро Пиччони. **Совм. произв.:** Галатеа (Рим), Лира (Париж). 105 мин. **Исп.:** Род Стайгер (Эдуардо Ноттола), Сальво Рандоне (де Анджели), Гвидо Альберти (Мальоне), Карло Фармариелло (де Вита), Анджело д'Алессандро.

роль гангстера в фильме «На набережной» Элиа Казана). Этого принципа, с некоторыми незначительными изменениями, он придерживается и в дальнейших своих фильмах — «Дело Маттеи» (1971) и «Счастливчик Лучано» (1973). Грозящей ему опасности схематизма Роза избегает благодаря умению строить фильм, владению деталями (подчеркивая это превосходным использованием телеобъектива), почему и «создается впечатление, будто он снимает «по-живому»», как говорит Мишель Симан. Фильм начинается с обширной панорамы бесконечных пустырей, а заканчивается крупным планом механического бура, беспощадно вонзающегося в землю. Не является ли это современным и самым убедительным символом трагедии?

Подлинность

Финальный титр фильма гласит: «Действующие лица и события являются плодом воображения, но действительность, вызвавшая их к жизни, — подлинная». Эти слова уточняют намерение Роза обличить, с помощью выдуманного сюжета, коррупцию и недобросовестность, реакционную и преступную политику, слияние циничного капитализма и лицемерной власти; а левые силы, по сравнению с этим, выступают как благородный, но беспомощный противник.

1965. Слуга

Джозеф Лоузи

Диалектика хозяина и раба

Этот фильм, как почти все фильмы Джозефа Лоузи, рассказывает о неудаче и гибели человека, причем рассказ этот ведется с изысканной элегантностью.

Сюжет

Тони, молодой и очаровательный британский аристократ, который только что поселился в изысканной лондонской квартире, нанимает слугу по имени Барретт. Этот слуга — умелый, вышколенный, толковый — окружает хозяина всяческим вниманием. Но все его совершенства имеют поистине дьявольскую обратную сторону, которая вскоре проявляется. Он уговаривает Тони нанять в качестве служанки его сестру Веру, которая на самом деле является его любовницей. Молодой

THE SERVANT

Сцен.: Гарольд Пинтер по замыслу Робина Мозма.

Реж.: Джозеф Лоузи. **Оп.:**

Дуглас Слокомб. **Муз.:**

Джон Данкворт. **Прод.:**

Джозеф Лоузи, Норман

Пригген. 115 мин. **Исп.:**

Дирк Богард (*Хьюго Бэрретт*), Сара Майлс

(*Вера*), Джеймс Кокс

(*Тони*), Венди Крэг (*Сьюзан*), Патрик Мэги (*епис-*

коп-гомосексуалист).

человек соглашается и вскоре полностью подпадает под коварное влияние этой пары, разойдясь из-за них со своей невестой Сьюзан. Спиртное, наркотики, разврат быстро превращают его в жалкое существо, полностью зависящее от своих мучителей.

О фильме и его создателях

Джозефу Лоузи (1903—1984) всегда были по душе всяческие недомолвки. С одной стороны, он стремится порицать общественный уклад и делает это очень убедительно — это чувствуется в таких его фильмах, как «Беззаконие» (1949), где он с жаром выступает против расизма, «Несчастный случай» (1967), в котором насмехается над развращенным обществом. Но в то же время он чуть ли не с болезненным удовольствием описывает опустившихся людей, их физическое и нравственное падение. Сложность плотских отношений (часто в гомосексуальном варианте) и нагнетенность чувств преследуют этого декадентствующего денди, нашедшего благоприятную для себя почву в Великобритании. Все эти черты характерны для лучших его фильмов, как, например, «Цыганка и джентльмен» (1957), «Ева» (1962), «Слуга», «Посредник» (1970). Следует добавить, что свойственная ему виртуозная техника дает возможность следить за персонажами, где бы они ни скрывались, и подстраивать им ловушки среди самой обычной обстановки и привычных предметов. Этот взгляд на различные человеческие побуждения, лишенный какой-либо поучительности, достигает высшей точки в фильме «Месье Кляйн» (1976), который является одним из лучших его фильмов.

«Слуга» тоже является примером такого подхода к персонажам, где с прозрачной ясностью очерчено их общественное положение и в то же время показан весь мрак их психического состояния. Фабула фильма всегда совершенно ясна — в мире, осужденном на гибель, слуга становится хозяином, хозяин — слугой. Лоузи наслаждается этой картиной неизбежного процесса распада. В ней сказывается вся его «напряженная требовательность», о которой писал Мишель Мурле по поводу фильма Лоузи «Безжалостное время» — в названии которого выражено все заостренное творчество этого мастера.

На почве Великобритании

Немало американских кинематографистов работало в 60-е годы в Великобритании помимо Джозефа Лоузи (который прочно поселился там). Назовем такие имена, как Стенли Кубрик, Отто Преминджер, Ричард Брукс и Сидни Люметт.

1963. Коридор ужасов

Сэмюель Фуллер

История необычного безумия

О том, как чрезвычайно нервному режиссеру удалось с яростной иронией показать язвы нашей цивилизации.

Сюжет

Барретт, журналист, мечтающий о Пулитцеровской премии, симулирует сумасшествие и попадает в психиатрическую больницу с целью написать там репортаж о преступлении, которое осталось нераскрытым. Свидетелями этого преступления были трое пациентов этой же больницы, и он по очереди их расспрашивает. Это солдат, который подвергся промыванию мозгов в Корее; чернокожий студент, жертва расистских преследований, считающий теперь себя членом ку-клукс-клана; ученый-атомщик, впавший в детство в результате своих ядерных исследований. Этот последний и наводит журналиста на след преступника. Итак, Барретту удался его замысел, и он получает премию Пулитцера, но в результате длительного пребывания в психиатрической больнице в свою очередь теряет рассудок.

О фильме и его создателях

Фильм открывается цитатой из Еврипида: «Юпитер лишает разума тех, кого желает погубить».

Сэмюель Фуллер (род. 1912) поставил эту современную притчу, насыщенную «шумом и яростью», характерную для его пылкого и взрывчатого темперамента, для собственного ему творческого стиля, который изобилует фантастическими вспышками и зрительными синкопами, а также для его юмора и порой бредового сарказма: все эти особенности режиссера содействовали тому, что он стал совершенно особым явлением в современной кинематографии. По мнению Мартина Скорсезе, Фуллер представляет собой специалиста по самым бурным эмоциям; Бертран Тавернье называет его «великодушным и циничным идеалистом-демократом» и в то же время «провидцем»; а Жан Люк Годар видит в нем «варвара» (не зря же ему уделено место в ключевой сцене фильма Годара «Безумец Пьеро»).

В «Коридоре ужасов» Фуллер исследует три «раковые опухоли» образовавшиеся на теле современного мира: расизм, нетерпимость и слепоту науки. Он не

SHOCK CORRIDOR

Сцен., прод, реж.: Сэмюель Фуллер. **Оп.:** Стенли Кортес. **Муз.:** Пол Данлэп. **Прод.:** Леон Фромкис, Сэм Фиркс. 101 мин. **Исп.:** Питер Брек (*Джонни Барретт*), Констанс Тауэрс (*Кэти*), Джини Ивенс (*Боден*), Джеймс Бест (*Стюарт*), Хари Родес (*Трент*), Ларри Туккер (*Палпиocchi*).

боится никаких преувеличений, не стремится к какому-либо правдоподобию (все приводимые им медицинские сведения являются чистым плодом фантазии, хотя он на них и опирается как на некое доказательство). Но ведь этот бывший военный корреспондент всегда снимает свои фильмы с помощью огнемёта: каждый эпизод — это укрепление, которое надо захватить, вражеская батарея, которую следует нейтрализовать. Ему случается и промахнуться, порой довольно основательно, — но что с того? В «Коридоре ужасов» попадаетесь, конечно, кой-какой мусор, но его тут же стремглав уносят бурные волны, по которым плывет этот «корабль дураков», корабль без мачт, без компаса, без ватерлинии — но не без лоцмана.

Пережитое

Все фильмы Фуллера основаны на каких-то пережитых им эпизодах и более или менее автобиографичны — будь то фильм на военную тему («Примкнув штык», 1951 и «Ярко-красный», 1980), или на «шпионскую» тематику («Перевозка наркотиков», 1953), или вестерн («Стрелы рассудят», 1956), или триллер («На дне Нью-Йорка», 1960), или мелодрама («Особая полиция», 1963).

1964. Америка, Америка

Элиа Казан

Трудный путь к свободе

Все эмигранты, стремившиеся к «земле обетованной», сохранили волнующие воспоминания о «годах ученичества». Отсюда и взял Элиа Казан тему для этой жестокой современной Одиссеи.

Сюжет

Анатолия в начале века, под турецким владычеством, жестокое угнетение греческих и армянских меньшинств. Юный Ставрос, крестьянский сын, мечтает уехать в Америку, где обретет пристанище и свободу. Родители раздобывают ему денег на дорогу, но его обирает бессовестный турок, и он остается в порту, где работает грузчиком, присоединяется к революционному движению, в какой-то миг собирается жениться, — но вместо этого все-таки оказывается на пути в Америку с группой эмигрантов, среди которых — соблазнившая его жена торговца коврами. И вот уже виден

Нью-Йорк! Символическим жестом он меняет феску на американскую шляпу-канотье и сходит на берег под чужим именем и всего с пятьюдесятью долларами в кармане. А в Америке становится чистильщиком обуви и пишет своей семье, уговаривая их приехать к нему.

О фильме и его создателях

Элиа Казан родился в Стамбуле в 1909 г. и в четырехлетнем возрасте оказался в США, куда эмигрировал его отец. Он становится театральным режиссером и актером, а в 1947 г. открывает, вместе с Ли Страсбергом, театральную студию, где начинающие актеры обучаются нашумевшему «Методу» — применению психоанализа к актерскому искусству. Будучи человеком левых убеждений и пересмотрев свои идеалы в эпоху маккартизма, он страдает от идеологических противоречий, раздирающих Америку, являясь одновременно судьей и участником этих противоречий. Он сам считает себя «аутсайдером», что и дает ему возможность рассматривать все события объективно и в то же время с большим душевным жаром.

В пятидесятилетнем возрасте Элиа Казан испытывает потребность вернуться к истокам. Сменив камеру на перо, он создает обширную картину греко-армянской диаспоры. Первая часть этой романтической трилогии — «Америка, Америка», за ней следуют «Сделка» (1969) — рассказ о душевном срыве «удачливого» иммигранта, и «Анатолиец» (1982). За этими последовали и другие литературные произведения. Он сам экранизировал первые две части трилогии, создав обширную, волнующую ретроспективную эпопею. Многие эмигранты могли узнать себя в этой картине о людях, сменивших Старый Свет на Новый.

AMERICA, AMERICA

Сцен., реж.: Элиа Казан, по его же роману. **Оп.:** Хаскелл Векслер. **Муз.:** Манос Хаджидакис. **Текст песен:** Никос Гатсос. **Прод.:** Элиа Казан, Чарлз Макгуайр. **Произв.:** Уорнер Бразерс. 168 мин. **Исп.:** Стасис Гиаллелис (*Ставрос Топузоглу*), Френк Вольф (*Вартан Дамадян*), Гарри Дэвис (*Айзек*), Элена Карам (*Вача*), Грегори Розакис (*Хоханнес Гордашян*), Салем Лудвиг (*Одиссейс*), Лу Антонио (*Осман*).

Лиризм

Большая часть фильма «Америка, Америка» была снята в Малой Азии, с участием неизвестных актеров. Здесь Элиа Казан оказывался ближе к великим лирикам советского кино (Довженко, Донской), чем к Форду или Видору. «Пронесся яростный вздох», — писал Доминик Ори, воздавая должное Америке в лице одного из ее «открывателей».

1964 Бог и дьявол в стране Солнца

Глобер Роша

Концерт в духе барокко

Латинская Америка, которую часто называют «землей в трансе», мозаикой современной цивилизации, может похвалиться тем, что дала миру крупного кинематографиста — Глаубера Роша.

Сюжет

Сертао — пустынный край на северо-востоке Бразилии, в 40-е годы. Социальная несправедливость достигла предела. Крестьянин Мануэль, не выдержав выпавших на его долю унижений, убивает землевладельца и убегает вместе с женой. Они находят убежище у чернокожего пророка Себастьяна, который вещает с вершины горы Монте Синто, суля своим приверженцам рай на земле. Мануэль становится его последователем, но его жена восстает против кровавых обрядов, к которым ее принуждают, и убивает «пророка» ударом кинжала. Мануэль с женой снова обречены на бегство и на этот раз примыкают к «кангасейро» Кориско, стороннику насилия и грабежа. Солдат-наемник Антонио до Мортес убеждает их порвать эту опасную связь: по его мнению, нельзя поклоняться ни Богу, ни дьяволу, поскольку земля принадлежит только человеку.

О фильме и его создателях

Этот фильм представляет собой вершину бразильского «сінета пово» («Нового Кино») — движения, объединившего независимых кинематографистов, порвавших с национальным кинопроизводством, выпускавшим только музыкальные мелодрамы и «чанчадасы», и намеренных создавать вместо этого реалистические фильмы на революционную тематику. Эта политизированная кинематография открыто заявляла о своей приверженности к марксизму. Расцвет ее относится к 60-м годам, когда наступает время социальных реформ.

Глобер Роша (1936—1981) был одним из самых рьяных последователей этого движения, горячо отстаивая его в своем литературном и кинематографическом творчестве. Он объявляет себя сторонником «переходной» культуры, отвергающей современное общество. В своих фильмах, от «Бури» (1961) до «Возраста земли» (1980), он красноречиво отстаивает «политизированную поэтичность», соединяя в единое целое — подчас пользуясь довольно экстравагантными приемами —

DEUS E O DABO NA TERRA DO SOL

Сцен., диалоги, текст песен и реж.: Глобер Роша. **Оп.:** Вальдемар Лима. **Муз.:** Хейтор Вилья-Лобос. **Песни:** Серхио Рикардо. **Прод.:** Харбас Барбоса, Луис Агосто Мендес, Глаубер Роша. 110 мин. **Исп.:** Жерардо дель Рей (*Мануэль*), Иона Магалхос (*Роза*), Лидио Силвиа (*Себастьян*), Отон Бастос (*Кориско*), Маурисио До Валье (*Антонио дас Мортес*).

влияния советского кино, народной литературы, документальных фильмов на общественно-политические темы, символистского театра и вестернов. Благородство поставленной им цели и чуть ли не пророческий жар, с которым он ее отстаивает, делают его одним из самых своеобразных режиссеров современного кино.

Заклинание

«Фильм «Бог и дьявол в стране Солнца», — говорит Глобер Роша, — это отражение прошлого нашего народа, в нем нет ничего придуманного. Из него видно, как низкое развитие общества приводит к самым странным разновидностям сопротивления — к его проявлению в виде мистических верований и подчас варварских обрядов с ритуальным жертвоприношением».

Автор проявляет в этом фильме своеобразный «яростный лиризм», напоминающий мистические заклинания (чему весьма способствует музыка, основанная на народных хоровых произведениях), и не зря его горячими поклонниками стали Луис Буньюэль и Фриц Ланг.

1964. Перед революцией

Бернардо Бертолуччи

Исповедь сына века

«Перед революцией» — это поэма открытого сердца, блистательно выполненная, что не затмевает ее искренности; это захватывающее политическое «воспитание чувств» нашего времени.

Сюжет

Парма, 1962 год. Молодой человек по имени Фабрицио живет одной-единственной страстью — кино; а идеологически он склоняется к марксизму, с которым его ознакомил преподаватель философии. Один из его друзей, Агостино, возненавидевший среду, в которой вынужден жить, видит единственный выход в самоубийстве. А Фабрицио разрывает навязанную ему помолвку с Клелией, девушкой «из хорошей семьи», и становится любовником своей тетушки Джины, которая тоже страдает неудовлетворенностью жизнью. Но в это же время он обнаруживает в себе такое «устарелое» чувство, как ревность, да к тому же и политические его взгляды начинают меняться — и после долгих

***PRIMA DELLA
RIVOLUZIONE***

Сцен., реж.: Бернардо Бертолуччи. **Оп.:** Альдо Скаварда. **Муз.:** Джино Паоли, Эннио Морриконе и отрывки из «Макбета» Джузеппе Верди. **Прозв.:** Ириде Чинематографика (Милан). 115 мин. **Исп.:** Адриана Асти (*Джина*), Франческо Барилли (*Фабрицио*), Аллен Миджетте (*Агостино*), Морандо Морандини (*Чезаре*), Кристина Паризетт (*Клеция*), Ч. Барилли (*Пэкк*).

раздумий и переживаний он возвращается к своей невесте — а Джина украдкой утирает слезы на его свадьбе.

О фильме и его создателях

Для Бернардо Бертолуччи (род. 1940, в Парме), как и для героя его фильма, главное в жизни — это кино, в основном Ренуар, Росселини и Годар; но ему не менее близка и литература — недаром же трое из его персонажей носят имена, заимствованные из «Пармской обители». Не забывает он и того, что родился там же, где Верди. Результатом явился фильм, своего рода «На последнем дыхании» на итальянский лад, где немало автобиографических намеков, а также отражения политических взглядов (свидетельствующих о постепенном отдалении интеллигенции от итальянской компартии), и пылкие романтические порывы. Название фильма порождено фразой Талейрана: «Тот, кто не жил перед революцией, не поймет, что такое сладость жизни».

Как и у персонажей Элиа Казана — у Фабрицио «кровь пылает, как в лихорадке», нрав его нерешителен, образ мысли изменчив — это делает его еще более обаятельным. «Перед революцией — это, прежде всего, рассказ о душевной раздвоенности и нерешительности; но все это предельно насыщено поэзией и великолепно обыграно камерой, что и придает фильму неотразимое обаяние.

Фильм был горячо принят во Франции, но до этого потерпел полную неудачу в Италии, что и вынудило Бертолуччи отойти на некоторое время в тень. Но после 1968 г. его фильмы вновь обрели «престижное положение», хотя в них было немало открытого вызова обществу («Конформист», «Последнее танго в Париже», «1900»). Трудно сказать, пошла ли ему на пользу подобная творческая эволюция.

Юность

Герой фильма «Накануне революции», во вводном эпизоде, четко излагает намерения режиссера: «На фоне безнадёжного молчания, в которое погрузилась буржуазия, мне хочется яростно кричать на всех, кто сменил страстные порывы на подлое желание покоя... Я спрашиваю, звучит ли еще в них сегодняшний день, как звучит во мне? Я спрашиваю — где их надежда и в чем их вера?»

1965. Без надежды

Миклош Янчо

Порабощение по спирали

Еще более, чем «мечта о революции», которая переходит у Миклоша Янчо из фильма в фильм, нас трогает здесь его чистейшая конкретизация такого понятия, как «концентрация концепции».

Сюжет

Венгрия после австро-венгерского компромисса 1867 г. Верховный комиссариат Рады сурово преследует несогласных. К маленькой тюрьме-крепости, затерянной в просторах Пушты, имперская стража держит взаперти около сотни крестьян с целью определить, кто из них находится на стороне мятежников, и в этом ей помогает «стукач». Идет непрерывный допрос отца и сына, которых считают наиболее опасными, одну из женщин подвергают всяческому унижениям, обещают амнистию тому, кто согласится идти в армию Франца-Иосифа, — а разве это не худшее унижение?

О фильме и его создателях

Миклоша Янчо (род. 1912) можно считать единственным, кроме Иштвана Сабо, режиссером международного класса в Венгрии, где кинематография оставалась всегда в довольно жалком положении из-за политической нестабильности в стране. Находясь под влиянием Донского и Вайды, а также Антониони, он говорит о своем стремлении вырваться из установившейся в Венгрии традиции «кинематографии сусальных картинок», по его выражению, и заменить ее истинным показом истории страны. Этот художник, раскаявшийся реалист-социалист, обладает повышенной чувствительностью ко всякой навязанной идеологии и к тщетности «революций» в астрономическом значении этого слова, то есть непрерывного вращения вокруг собственной оси. Он не согласен с теми, кто считает его пессимистом, но его лучшие фильмы — от «Без надежды» до фильмов «Тишина и крик» (1968) и «Красный псалом» (1971) — оставляют впечатление бесцельного политического топтания на месте, некоего «вечного возвращения» — все те же несправедливости, все та же тирания. Поставлены они в просторной, торжественной манере, основанной на принципе растянутости во времени и пространстве, заимствованном из хореографии. Использование планов-эпизодов, постоянное стремление

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

SZEGENYLEGENYEK

Сцен.: Дьюла Эрнади.

Реж.: Миклош Янчо. **Оп.:**

Тамаш Сомло. **Произв.:**

Студия Мафильм № 4 (Бу-

дапешт). 105 мин. **Исп.:**

Янош Гёрбе (*Годьяр*), Ти-

бор Мольнар (*Кобаи-*

отец), Андраш Козак (*До-*

баи-сын), Габор Агарди,

Золтан Латинович.

к круговращению, хоральная структура всего в целом — все это придает его фильмам сходство с аллегорическими балетами, где один оттенок переливается в другой, как в калейдоскопе.

Редко можно встретить фильмы, которые с такой силой передали бы угнетающую атмосферу тюрьмы. Невольно вспоминается «Прогулка заключенных» Ван Гога, бредовые геометрические видения Беккета. Как пишет об этом Жан Колле, «нам дано взглянуть на координаты чудовищного порядка, где горизонталь и вертикали кадра ткут свою беспощадную паутину». Метафора Гулага?

Венгерская кинематография

Надо было дожидаться открытия в 1960 г. Студии Белы Балаша (названной так в честь знаменитого теоретика и поэта), чтобы увидеть, наконец, появление подлинной венгерской «новой волны» (возникшей непосредственно вслед за появлением молодой чехословацкой кинематографии), которая насчитывает в своих рядах Иштвана Гала, Ференца Коша, Иштвана Сабо, а в особенности старшего по возрасту и по авторитету в искусстве Миклоша Янчо.

1966. Запретное владение

Сидни Поллак

Лиловое платье Натали

Американский кинематограф 60-х гг. заново открывает несостоявшуюся любовь и тоску по утерянному времени. Это похоже на новую вспышку пламени романтизма.

Сюжет

Тридцатые годы, Миссисипи. Малышка Вилли рассказывает о жизни своей сестры Эльвы, которая провела бурную молодость в семейном пансионе — публичном доме, который содержала ее мать, Хейзел Старр. Эльва была тогда очаровательной девушкой, к которой были равнодушны все работники железной дороги этого края, — она же втайне мечтала о «прекрасном принце». И он явился в лице представителя железнодорожной компании, Оуэна Лигейта, приехавшего с поручением уволить ряд работников. Вся родня

Эльвы относится к нему отрицательно, а она отдается ему наперекор им всем. Матери удается выдать Эльву замуж против ее воли, но та убегает из дому на следующий день после свадьбы в Новый Орлеан, к Оуэну. Но счастье их оказывается недолгим — Эльва умирает от туберкулеза, а ее родные разбредаются по свету.

О фильме и его создателях

Этот фильм, прошедший во Франции почти незамеченным, был создан по одноактной пьесе Тенесси Уильямса и соединил таких людей, как сценарист Френсис Коппола, актер Роберт Редфорд, а главное — режиссер Сидни Поллак, — чьими талантами отмечены 60—70-е годы. Эта, казалось бы, банальная любовная история из жизни американского юга на самом деле представляет собой блистательную мелодраму, открывшую новую эру голливудского романтизма. Этот фильм можно сравнить с такими удачами, как фильм Элиа Казана «Великолепие в траве» с Натали Вуд в подобной же роли, и Артура Пенна «Бойни и Клайд».

Талант Сидни Поллака (род. 1934) сформировался в театре и на телевидении. Нет никого, кто мог бы сравниться с ним в описании безудержных романтических порывов на фоне социального кризиса. Сцена, в которой Натали Вуд рассказывает свой сон в пустом вагоне, или та, где она бежит, задыхаясь, к своему любовнику по улицам Нового Орлеана, приводят на память Гриффита или Борзейджа. Это победа, одержанная сердцем над трудностями жизни. Не менее сильные эпизоды находим мы и в фильме «Такими мы были» (1973). В то же время среди работ Поллака можно назвать такой превосходный «экологический вестерн», как «Джереми Джонсон» (1972), «шпионские» фильмы («Три дня Кондора», 1975) и сатирическую притчу «Электрический всадник» (1979).

THIS PROPERTY IS CONDEMNED

Сцен.: Френсис Форд Коппола, Фред Кое, Эдит Саммер, по пьесе Тенесси Уильямса. **Реж.:** Сидни Поллак. **Оп.:** Джеймс Вонг Хау (Техниколор). **Муз.:** Кенион Хопкинс. **Произв.:** Парамаунт (Джон Хаузмэн). 110 мин. **Исп.:** Роберт Редфорд (Оуэн Лигейт), Натали Вуд (Эльва Старр), Кейт Рид (ее мать Хейзел), Мэри Бодхэм (Уилли), Чарльз Бронсон (Николс) и Алан Бакстер, Джон Хардинг и Роберт Блейк.

Тенесси Уильямс

Тенесси Уильямс (1914—1983) — американский драматург, чьи работы были экранизированы чаще, чем чьи-либо другие, такими режиссерами, как Элиа Казан, Джозеф Манкевич, Ричард Брукс, Джозеф Лоузи, Сидни Поллак и еще многими. Можно присоединиться к мнению Кристиана Вивьени о том, что «зрительное изображение его мира невротизм и падений придает этим явлениям особую поэтический смысл».

1967. Андрей Рублев

Андрей Тарковский

Икона Искупления

В социалистическом мире возник величайший религиозный режиссер нашего времени. Жива еще Святая Русь!

Сюжет

Пролог: Крестьянин жертвует своей жизнью, пытаясь осуществить древнюю мечту Икара — взлететь в небо...

Россия в начале XV века. Иконописец Андрей Рублев получает заказ на роспись стен Благовещенского собора московского Кремля. Он работает под началом Феофана Грека, которого мучат неотвязные мысли о жестокости мира, которую он приписывает Господнему гневу, в то время как его ученик верит в силу свободной воли. Признанный еретиком, Рублев принимает обет молчания и исполняет его до того дня, когда юный колокольный мастер Бориска убеждает его в том, что вера в человека не напрасна.

Эпилог (в цвете): восхищение художником и его знаменитой «Троицей».

О фильме и его создателях

«Андрей Рублев» — носитель духовного взлета и мечтаний художника, которые на много световых лет отдалены от «социалистического реализма».

В первых титрах картины мы видим два имени, которые в дальнейшем определяют кинематографию восточной Европы 70-х гг., — Андрон Михалков-Кончаловский (род. 1937), уже известный тогда по своему фильму «Первый учитель» (1965) — рассказу об учителе, восставшем против правил, навязанных феодальным строем; и Андрей Тарковский — (1932—1986), который в этом фильме показал себя как один из мастеров современной кинематографии. Он уже был знаком зрителю по фильму «Иванова детство» (1962) — волнующему рассказу о судьбе юной жертвы нацистского варварства, фильму, который сравнивали с фильмом Трюффо «Четыреста ударов». Но Тарковский ближе к Брессону, чем к Трюффо, по своему стремлению к недоговоренности, и к Дрейеру, по своей высокой духовности. В своем искусстве он стремится разоблачить обманную сущность материального прогресса и, соот-

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Сцен.: Андрон Михалков-Кончаловский, Андрей Тарковский. **Реж.:** Андрей Тарковский. **Оп.:** Вадим Юсов («Скоп» и частично «Совколор»). **Муз.:** Вячеслав Овчинников. **Прозв.:** Мосфильм. 186 мин. **Исп.:** Анатолий Солоницын (Андрей Рублев), Иван Лапиков (Кирилл), Николай Гринько (Данила Черный), Николай Сергеев (Феофан Грек), Ирма Раух-Тарковская (глухонемая), Николай Бурляев (Бориска), Юрий Назаров.

ветственно, вознести достоинство духовной жизни, отказа от земных благ и самопожертвования. И становится понятно, почему он привел в пример жизнь художника-иконописца, ищущего высшую истину и отвергающего ее жалкое земное подобие.

Фильм «Андрей Рублев» как бы делится на главы, подобные алтарным створкам. Эпическая ярость чередуется в нем с элегическими видениями, мистическая погруженность в молитву — с языческим празднеством. Можно без преувеличения назвать это современным богоявлением — если не в священном, то в мирском значении этого слова.

Ортодоксальность

Эта грандиозная фреска была начата в 1962 г. и закончена в 1967-м, но фильм вышел в СССР только в 1971-м, вследствие неприятия его в официальных кругах, которые упрекали автора в отсутствии исторической точности. В это же время на западных фестивалях фильму оказали восторженный прием. Нет ничего удивительного в реакции на фильм со стороны застывшей ортодоксальности, которая всегда старалась принудить своих поэтов к молчанию.

1967. Бонни и Клайд

Артур Пенн

Заблудшие дети депрессии

Начиная с 1967 г. американский кинематограф либерализуется. Фильм «Бонни и Клайд» играет в этой эволюции роль детонатора.

Сюжет

Юго-запад США, в начале 30-х гг. Молодой проходимец, Клайд Бэрроу, собирается угнать машину и тут знакомится с легкомысленной, порывистой девушкой — Бонни Паркер. Парочка занимается сперва мелким воровством, которое быстро перерастает в кровавые налеты. В их диких затеях принимает участие механик К. Мосс — не лишенный странностей — и брат Клайда. Шайка вскоре обретает громкую известность. Полиция из одного штата в другой преследует эту парочку по обвинению в убийстве, и в конце концов их выдает отец Мосса. Их завлекают в ловушку, и они гибнут под пулями полицейских.

BONNIE AND CLYDE

Сцен.: Дэвид Ньюмен, Роберт Бентон. **Реж.:** Артур Пенн. **Оп.:** Барнетт Гаффи (Техниколор). **Муз.:** Чарлз Строуз. **Прозв.:** Уорнер Бразерс (Уоррен Битти). 111 мин. **Исп.:** Уоррен Битти (*Клайд Бэрроу*), Фэй Данауэй (*Бонни Паркер*), Майкл Дж. Поллард (*Мосс*), Джинн Хэкман (*Бак Бэрроу*), Эстель Парсонс (*его жена Бланиш*).

О фильме и его создателях

Артур Пенн (род. 1922) — один из самых талантливых американских кинорежиссеров нового поколения — обратился в своем творчестве к вопросу «обыкновенного насилия» — убийство президента Кеннеди, насильственная смерть его предполагаемого убийцы — Ли Харви Освальда (что вдохновило Пенна на ключевую сцену его фильма «Погоня» (1965), драматические события, порожденные вьетнамской войной. Он стремится раскрыть все разновидности губительного инстинкта, который, по его мнению, правит нашим временем, и с этой целью предлагает прибегнуть к помощи психоанализа и социологических наук и сам с головой погружается в эти исследования. В фильме «Бонни и Клайд» он не только показывает в изобилии такие бравурные «ретроэпизоды» — в чем его часто упрекали, — как разгром бакалейных лавок, преследование на машинах и др. — он создает убедительную картину Америки в годы депрессии, умело чередуя обрывки разговоров, хлесткие диалоги, забавные или взволнованные рассуждения. Всю эту «дикую балладу» сопровождает веселенький мотивчик на банджо. «Пенн, — писал Мишель Симан, — передает обстановку времени, когда безудержное веселье шло бок о бок с гнусными делами».

В фильме чувствуется влияние французской «новой волны». В «Бонни и Клайде» есть кое-что от «Я имею право на жизнь» Фрица Ланга и кое-что от «На последнем дыхании». В последних кадрах фильма, породивших впоследствии немало подражаний, мы видим, как эта пара проклятых любовников, одетых оба в белое, корчится под пулями и в замедленном темпе бездыханными падает в дорожную пыль. Только мастерство Артура Пенна могло справиться с таким изысканным показом насилия.

Антигерои

Артур Пенн питает слабость к «проигравшим», таким, как инфантильный убийца в «Оружие для левши» (1957), опустившийся актер Микки и хиппи из «Ресторана Алисы» (1969). В одном из его самых сильных фильмов, «Чудо в Алабаме» (1962), речь идет о перевоспитании слепой и глухой девушки. Его заинтересовала история этой пары — Клайд Берроу и Бонни Паркер после того, как эту тему предложили Франсуа Трюффо и Жан Люку Годару и оба от нее отказались.

1967. Непонятый

Луиджи Коменчини

Глазами детства

Кинорежиссер Луиджи Коменчини трезво и беспощадно смотрит на окружающий мир и повествует нам в этом фильме о судьбе уязвимого человека, ставшего жертвой мира, которому неведома любовь.

Сюжет

Сэр Джон Данкомб, английский консул во Флоренции, только что потерял жену и остался один с двумя детьми, которых и поручает присмотру гувернантки. Старший из детей, Андреа, очень чувствительный мальчик, потрясен смертью матери и все свои добрые чувства переносит на отца, а младший, Мило, развлекается, бегая целыми днями по обширному поместью. Однажды оба убегают в город, что вызывает сильное недовольство сэра Джона. Все его раздражение изливается на старшего мальчика, который молча страдает от этого. В результате несчастного случая мальчик получает тяжелое повреждение позвоночника и умирает рядом с портретом матери, на глазах у потрясенного отца.

О фильме и его создателях

Луиджи Коменчини (род. 1916) является одним из четырех крупнейших послевоенных итальянских режиссеров, вместе с Марио Моничелли, Дино Ризи и Этторе Скола. Критики долго недооценивали его, считая, что он занимается в основном коммерческой деятельностью. А сам он — что видно из названия одного из последних его фильмов («Сердце», 1983) — считает себя «режиссером для людей сердечных», придает гораздо больше значения порывам чувств, нежели идейным побуждениям, поскольку эти убеждения неизбежно должны пройти через фильтр чувств. Он говорит журналисту, исследующему его фильмы, Жану А. Джилли: «Более всего увлекают меня волнения чувств, при которых рассудок остается в стороне. Само чудо жизни состоит в том, что человеку даны чувства, бессознательное понимание одного человека другим, причины которого никто объяснить не может». Такая великодушная этика — которой соответствует честная и прямодушная эстетика — особенно четко проявляется в тех его фильмах, где главными действующими лицами являются дети, нередко становящиеся жертвами равно-

INCOMPRESSO

Сцен.: Лео Бенвенути, Пьеро де Бернарди, Лючия Друди Дэмби, Джузеппе Манджони, по роману Флоренс Монтгомери «Непонимание». **Реж.:** Луиджи Коменчини. **Оп.:** Армандо Нануцци (Техниколор). **Муз.:** Фьоренцо Карпи. **Произв.:** Риццоли-филмс. 105 мин. **Исп.:** Энтони Куэйл (сэр Джон Эдвард Данкомб), Стефано Колагранде (Андреа), Симоне Джаноцци (Мило), Джон Шарп (дядя Уилл), Джорджа Молл (мисс Джуди), Грацелла Граната (Дора), Адриана Факетти (няня).

душия или эгоизма взрослых.

Коменчини смотрит на мир чистейшим взглядом, свойственным как раз ребенку, и взгляд этот сбивает с толку обладателей сухого ума. Его фильм «Непонятый» прекрасен, как многие прославленные романы о годах ученичества; но он не имеет ничего общего с «Розовой библиотекой», зато очень близок к Диккенсу или к Генри Джеймсу.

Причуды моды

«Непонятому» выпала странная судьба. Осужденный на Каннском фестивале 1967 г. за «мелодраматичность», он десять лет спустя в Париже заслужил восторги прессы, восхвалявшей его за тактичность и взволнованность. Если не говорить о причудах, свойственных критике вообще, такое расхождение можно счесть очень многозначительным: холодному взгляду избранного общества противопоставляется мнение подлинно народного зрителя.

1968. 2001: Космическая одиссея

Стенли Кубрик

Бесконечно далекая цель

Этот фильм, продолжающий великую традицию утопий Жюль Верна, Уэллса и ван Фогта, вводит в научно-фантастическую кинематографию очень важный жанр — «открывающий поистине царственный путь критическому взгляду на будущее» (Жак Гуамар).

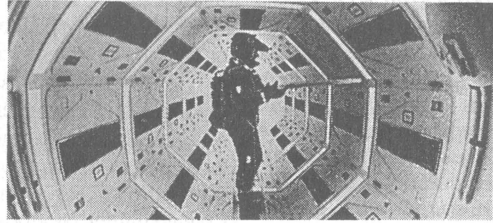
Сюжет

1. «Заря человечества». Четыре миллиона лет тому назад Земля была населена огромными обезьянами, борющимися за выживание. Как-то одно из их племен находит огромный монолит черного камня, глубоко вросший в землю. Одному из антропоедов приходит в голову бросить в него бедренную кость кого-то из убитых сородичей.

2. «Год 2001-й». Эта брошенная кость превращается в великолепный межпланетный корабль, направляющийся к Луне. Цель экспедиции — раскрыть тайну странного каменного параллелепипеда, обнаруженного возле кратера Тайхо. Выясняется, что он пролежал тут в течение многих тысячелетий. Подойдя к нему ближе, они слышат оглушительный свист.

3. Экспедиция на Юпитер. Восемнадцать месяцев

спустя корабль «Дискавери 1» направляется к Юпитеру. На борту — два астронавта, Бауман и Пуль, а также ученые, погруженные в искусственный сон, и «ГАЛ 9000» — говорящий компьютер. Между ним и космонавтами идет глухая борьба, не ведающая пощады. Пул гибнет, а Бауману удается отключить зловредную машину...



«2001: Космическая одиссея»

© Клод Бейли

4. За пределами бесконечности. Итак, Бауман остался один. Когда он уже оказывается близко к цели, его увлекает пространственно-временная спираль. После головокружительного падения он, постаревший на сто лет, оказывается в нарядно убранной комнате в стиле Людовика XVI, где недвижимо стоит этот таинственный каменный монолит. А Бауман превращается в «небесный зародыш», летящий в галактике.

О фильме и его создателях

«2001» является, вне сомнений, самым смелым и самым значительным из научно-фантастических фильмов. Об этом говорит, во-первых, его стоимость — десять миллионов долларов. Во-вторых, богатство использованных технических средств: это обилие сложнейших макетов и «особых эффектов», созданных с помощью НАСА. В-третьих, серьезный подход к созданию фильма такого жанра, который до сих пор относили к фильмам для детского возраста. Начиная от «Путешествия на Луну» Мельеса и «Петрополиса» Фрица Ланга, удач в этом направлении было немного («День, когда Земля остановилась», «Запретная планета», «Насыпь»...). Наконец, огромную роль сыграл талант постановщика, работавшего в тесном контакте с Артуром Кларком (автором бестселлера «Город и звезды»).

Стенли Кубрик (род. 1928) приобрел репутацию «ошеломляющего режиссера» после таких фильмов, как «Тропы славы» (1958) — острая сатира на слепой милитаризм, — «Доктор Стрейнджлав» (1963) — фильм-притча о ядерном психозе. Эту репутацию в дальнейшем поддержал блистающий своими неожиданными кадрами фильм «Барри Линдон» (1975). Уверенный в себе, чуждый влиянию моды, превосходно умеющий совмещать эксперимент и коммерцию, всегда стремящийся к совершенству, ревностно охраняющий тайны своих технических приемов,

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

2001 A SPACE ODYSSEY

Сцен.: Стенли Кубрик, Артур Кларк, по новелле последнего «Часовой».

Реж.: Стенли Кубрик. **Оп.:** Джеффри Ансворт (Синерама-Суперпанавижн-Метроколор).

Спец. эф-фекты: Стенли Кубрик, Уолли Уиверс, Дуглас Трамбулл. **Муз.:** Рихард Штраус («Так говорил Заратустра»), Иоганн Штраус («Голубой Дунай»), Арам Хачатурян («Гаянэ»), Георгий Лигети. **Пр-изв.:** М.Г.М. 141 мин.

Исп.: Кир Дуллиа (*Дэвид Бауман*), Гэри Локвуд (*Френк Пул*), Уильям Сильвестер (*доктор Флойд*), Дэниел Рихтер (*лунный часовой*), Дуглас Рейн (*голос компьютера*), Леонард Росситер, Маргарет Тизак.

владеющий с точностью мастера-ювелира всеми деталями кинематографической машинерии — он включился в великую плеяду таких кинорежиссеров, как Гриффит и Штернберг. А задумал он, ни много ни мало, «сделать фильм о связи человека со вселенной». Нечто вроде Жюль Верна, пересмотренного и исправленного в свете проекта «Аполлон». Армстронг ступил на Луну в июле 1969 г., и Кубрик тотчас же бросается вдогонку! Отказываясь от каких-либо измышлений фантастики (никаких там зелененьких человечков или космических уродов!), он стремится подойти к своему фильму с почти документальной достоверностью. Единственным «злодеем» является компьютер по имени ГАЛ (названный так по начальным буквам «двух совершеннейших ответвлений науки» — «герменевтики» и «алгоритмики»). Автор развивает сложную теорию биологического бессмертия, держась при этом возможно дальше от «научной фантастики» и создавая в то же время волшебную сказку XX века, которую можно также рассматривать как отчет, построенный на основании безупречных научных данных.

Много было споров о том, как следует понимать последний эпизод, где архаический романтизм вступает в резкое противоречие с холодным техницизмом всего, что ему предшествует. Что означает венская обстановка этой комнаты? Что это за «небесный зародыш»? Куда он летит? Имеется ли в виду конец человечества или начало новой эры? Является ли монолит неким божественным символом? «Каждый может по-своему понимать философский и аллегорический смысл этого фильма, — объявляет Кубрик. — Я хотел проделать некий опыт «зрительного порядка», который не требует понимания, а обращается всей своей эмоциональной нагрузкой непосредственно к области бессознательного восприятия».

Он подкрепляет это замечание сообщением, что идея полета в «пространстве-времени» пришла ему в голову в результате бредовых видений, вызванных многократными приемами галлюциногенных препаратов. Отсюда — уравнение, которое вполне мог бы предложить наш кино-Эйнштейн: 2001 = ГАЛ = ЛСД. Искания Кубрика имеют и некий орфический аспект, который не следует пытаться расшифровывать. Как говорил Жан Кокто: «Дело не в том, чтобы понимать, — дело в том, чтобы верить». Верить — если не во всемогущество науки, то хотя бы в магию кинематографа.

«В каком-то смысле «2001» — это фильм религиозный, своего рода Библия, где прослеживается эволюция человечества — от обезьяны к современному человеку, а затем — к Богу, от Книги Бытия до Апокалипсиса, Библия, в которой есть свои гимны, воспевающие величие вселенной, где показан ход истории и преподаны поучения, долженствующие помочь нам выжить».

Даниэль де Вриэс

1968. Ребенок Розмари

Роман Поланский

Добрый чертенок

Американское кино — верное отражение незрелого общества — верит в дьявола, в секты, в могущество оккультизма. Шутник-дьяволенок предлагает в этом фильме полный набор мистических ощущений.

Сюжет

Молодая пара, Гай и Розмари Вудхауз, поселяется в старом доме в Манхэттене. У дома этого скверная репутация — говорят, что там иногда служили черную мессу. Тонкая перегородка отделяет новых жильцов от стариков-соседей по фамилии Кейзвет, которые всячески стараются сблизиться с ними. Меж тем в доме происходят какие-то странные явления, что очень тревожит молодую беременную женщину. Она окружена всеобщей заботой и вниманием — но не прячется ли за этим вниманием какая-то дьявольская затея? Ребенок появляется на свет мертворожденным — по крайней мере, так она думает. Но вот однажды ночью она просыпается и видит, что весь семейный круг собрался возле колыбели, затянутой черными тканями. В ужасе она подходит ближе... и улыбается при мысли, что оказалась, быть может, избранницей сатаны...

О фильме и его создателях

Самой талантливой находкой этой «повести о привидениях» является то, что зрителям ни разу не показывают этого — очевидно, чудовищного — ребенка, но предоставляют придумать это им самим, притом с такой убедительностью, что некоторые утверждают, будто и впрямь его видели! Это классическая техника внушения, искусно примененная истинным виртуозом,

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

ROSEMARY'S BABY

Сцен.: Роман Поланский, по роману Иры Левина.

Реж.: Роман Поланский.

Оп.: Уильям Фрейкор (Техниколор).

Муз.: Кжиштоф Комела.

Произв.: Парамаунт (Уильям Кастл).

137 мин. **Исп.** Миа

Фэрроу (*Розмари*), Джон

Кассаветес (*Гай, ее муж*),

Рут Гордон (*Минни Кас-*

тевет), Сидни Блэкмар

(*Роман, ее муж*), Морис

Ивенс (*Хатч*), Ральф

Беллэми (*д-р Сапиш-*

тейн), Чарлз Гродин (*д-р*

Хилл), Анджела Дориан,

Уильям Кастл.

который все время иронически относится к своей героине и не перестает намекать, что ей не очень-то можно верить, — ведь вполне возможно, что ей просто приснился кошмарный сон, связанный с неким комплексом неудовлетворенности...

Роман Поланский (род. 1933), американец польского происхождения, был во всем своем творчестве приверженцем абсурда, мрачности и черного юмора. Сначала он пробовал свои силы в авангардистских короткометражках («Двое и шкаф», 1958) поставил психологический фильм о процессе при закрытых дверях («Нож в воде», 1962). Свои излюбленные темы он находит в разборах таких невротозов, как в фильме «Отвращение» (1965) и «Тупик» (1966), а также в комедийной пародии «Бал вампиров» (1967), где берет на себя главную роль — Станареля. В дальнейшем он берется за выполнение чересчур сложных замыслов (иногда удачно, как, например, «Тэсс», 1979). Фильм «Ребенок Розмари» опережает время и является предвестником «психоза колдовства», охватившего Америку в начале 70-х гг.

Соотношение действительности и выдумки

«Лично я не верю в существование таких тайных обществ — заявил режиссер. — Меня занимает возможность создать такую обстановку, чтобы зритель в них поверил. Но не является ли это игрой с огнем? Ведь через год после того, как фильм был снят, его собственная жена, актриса Шерон Тэйт, стала жертвой подобной преступной секты Чарлза Мэнсона. Действительность оказалась куда страшнее, чем выдумка.

1968. Теорема

Пьер Паоло Пазолини

Сообщение по адресу богачей

Для Пазолини кино является средством избавления от всех зол, оно сражается с обманом всякого рода и главное — несет в себе поэзию на крепкой народной основе.

Сюжет

Мирная жизнь богатой миланской семьи нарушена появлением таинственного гостя, обольстительного двадцатипятилетнего юноши, молчаливого, но тем не менее оказывающего большое влияние на окружающих. Сближаясь с ним, духом или телом, каждый сра-

зу отдает себе отчет в тщете собственного существования. После того, как он уезжает, закончив свое дело, все в семье рушится: мать отдается первому встречному, дочь заболевает кататонией, сын уходит из семьи и пишет бездарные картины, а глава семьи, богатый промышленник, отдает свой завод в руки рабочих, а сам раздевается догола на миланском вокзале и уходит в неизвестность...

О фильме и его создателях

Этот фильм — произведение поэта, романиста и кинорежиссера, о котором было больше всего споров среди итальянской интеллигенции 60-х гг. Пьер Паоло Пазолини (1922—1975) вызвал своим фильмом бурный скандал. От сюжета припахивало серой; ретрограды из среды церковных авторитетов объявили его непристойным, а «прогрессивное» их крыло вознесло его до небес, до такой степени, что ему была присуждена премия международного представительства католической церкви. Канадский священник Марк Жерве посвятил ему восторженную статью. Ведь автор, в конце-то концов, проявил бесспорную приверженность к церкви, создав «евангелие от Матфея» (1964), посвященное им папе Иоанну XXIII. Конечно, его христианский дух несколько отдает марксизмом, или, вернее, находится под влиянием разного вида «еретиков», от Фрейда до Грамши. Его откровенный гомосексуализм, который заметно отражается в других фильмах (как, например, «Аккатоне», 1961, — показ среды сутенеров в римских трущобах), окончательно смешал карты. Всегда оставаясь «вольным стрелком», охотящимся во владениях греческой мифологии и различных современных идеологических течений, Пазолини никого не оставил равнодушным. Он без передышки вел свою подрывную деятельность, создавая прекраснейшие фильмы, среди которых следует особо выделить «Свинарник» (1969), «Медю» (1970), «Сало или сто двадцать дней Содомы» (1975) — последний был снят незадолго до того, как Пазолини был убит молодым хулиганом в пригороде Рима.

ТЕОРЕМА

Сцен., диалоги, реж.: Пьер Паоло Пазолини, по его же роману. **Оп.:** Джузеппе Руццолли (Истманколор). **Муз.:** Эннио Морриконе и отрывки из «Реквиема» Моцарта. **Прод.:** Франко Росселини, Маноло Болоньини. 98 мин. **Исп.:** Теренс Стэмп (*гость*), Массимо Джиротти (*отец*), Сильвана Мангано (*мать*), Анна Вяземская (*дочь*) Андрес Хосе Крус (*сын*), Лаура Бетти (*служанка*), Нинетто Даволи (*почтальон*), Сусанна Пазолини (*крестьянка*).

Решение суда

Выдержка из решения итальянского суда от 23 ноября 1968 г. о снятии запрета на фильм: «Бурный интерес, вызванный фильмом "Теорема", отнюдь не имеет под собой сексуальной почвы, а вызван идеологической и мистической его сущностью. Поскольку он несомненно является произведением большого искусства, его никак нельзя обвинять в непристойности».

1968. Однажды вечером в поезде

Андре Дельво

В необычной стране

Андре Дельво — один из немногих современных кинематографистов, увлеченных необычным. Его поезд-призрак прямоком увозит нас в великую эпоху экспрессионизма.

Сюжет

Фламандская провинция осенью. Матиас, преподаватель лингвистики, едет в поезде с Анной, театральной художницей. По дороге в университетский центр они обсуждают свои отношения и подводят итог, довольно печальный для молодой женщины. Он засыпает, и ему снится катастрофа, а когда он просыпается — Анна исчезла. Поезд останавливается в чистом поле. Несколько пассажиров, в том числе Матиас, предпринимают вынужденный пеший поход по унылой дороге, которая приводит их в деревню, где население говорит на непонятном языке. Среди них — женщина в черном, похожая на Анну. Матиас выходит из охватившего его оцепенения и понимает: да, крушение действительно произошло, и Анна погибла.

О фильме и его создателях

Этот фильм — первое полнометражное произведение в истории бельгийского кино (если не считать давно забытые попытки Альфреда Машена в эпоху немого кино и несколько авангардистских короткометражек Анри Сторка). Фильм «Однажды вечером в поезде» создан страстным любителем кинематографии Андре Дельво (род. 1926) который после серьезных занятий музыкой приобрел известность, аккомпанируя немым фильмам в синаматеке Брюсселя. В ту пору он увлекался немецким экспрессионизмом (Мурнау, Пабст) и «романами с продолжением» Луи Фейяда (один из эпизодов фильма «Свидание в Брэй», снятого им в 1971 г., посвящен этому увлечению молодости). Его искусство раскрывается под знаком фантастики, в той области фламандской литературы, что идет от Мишеля де Гельдерода до Жана Рэя, а в области живописи от Джеймса Энсора к однофамильцу режиссера Полю Дельво. Начиная с «Человека с бритой головой» (1965) он ярко проявляет свой интерес к тематике, связанной с галлюцинациями и сновидениями. В фильме «Однажды

UN SOIR... UN TRAIN

Сцен. и диалоги: Андре Дельво, по роману Йохана Дэсна. **Реж.:** Андре Дельво. **Оп.:** Гислен Клокэ (Истманколор). **Муз.:** Фредди Девриз. **Произв.:** Паркфильм (Маг Бодар), Фокс-Европа, Ле Фильм дю Сьекль. 91 мин. **Исп.:** Ив Монтан (*Матиас*), Ануэ Эме (*Анна*), Франсуа Бекеларс (*Вал*), Адрианна Бодган (*Майра*), Эктор Камерлинг (*Хернхуттер*).

вечером в поезде» смерть правит бал, как на карнавале Остенде: пагубный рок сбивает с толку персонажей (и зрителей) до появления «deux ex machina» — крушения поезда, которое Маттиас видит, как «flash forward» — «бросок в будущее». Вообще все окутано тайной. Дельво можно безошибочно назвать учеником Мурнау, причем учеником очень талантливым. Дальнейшая его карьера говорит о том, что обещаний больших свершений он не сумел сдержать, несмотря на отдельные прекрасные проблески в фильмах «Красавица» (1975) и «Бенвенута» (1983).

«Станным, непреодолимым волшебством дышит этот зримый и молчаливый мир, где движутся, подобно призракам, существа, которыми правит таинственный детерминизм».

Марсель Мартен

Монтан — Эме

Фильм «Однажды вечером в поезде» — фильм совместного франко-бельгийского производства, успеху которого способствовали два больших актера — Ив Монтан (1921—199) и Анук Эме (род. 1932) (Монтан к этому времени уже проявил себя в фильмах Анри Жоржа Клузо и Алена Рене). Его партнерша — незабываемая «Лола», а также одна из муз Феллини.

1969. Моя ночь у Мод

Эрик Ромер

На грани риторики

Эрик Ромер — кинорежиссер, влюбленный к форму, но ненавидящий формализм, поклонник современности под традиционной внешностью, последователь Бальзака, но с большой долей юмора — делает ставку на утонченное любительство.

Сюжет

Жан Луи — сорокалетний холостяк, инженер, живущий в Клермон-Ферране. Он с первого взгляда влюбляется в девушку, которую случайно увидел на мессе, и считает, что встретил свою единственную любовь, хотя ничего об этой девушке не знает. Один из его приятель-

лей, свободомыслящий преподаватель философии, знакомит его со своей любовницей, Мод, разведенной докторессой. Из-за случайной пробки на дороге Жан Луи вынужден у нее переночевать. Он держится очень чинно и позволяет себе только целомудренный поцелуй на рассвете. Затем он встречается с любимой девушкой и женится на ней. Пять лет спустя, уже будучи отцом семейства, он встречает Мод на пляже. Она тоже за это время успела выйти замуж. Они обмениваются пустыми репликами — и дороги их расходятся навсегда.

О фильме и его создателях

Этот фильм является третьим по счету из серии «Почувительных рассказов», написанных Эриком Ромером, — он же Морис Шерер (род. 1920), преподаватель, журналист, бывший главный редактор журнала «Cahiers du Cinema». Рассказы экранизированы в другом порядке (два последних — «Колено Клер» и «Любовь после полудня»). В каждом из них повторяется та же тема — мужчина влюбляется и женщину, встречается другую и флиртует с нею, потом возвращается к первой. Обо всем этом рассказывает третье лицо, не скупясь на описание всяческих душевных переживаний. Действия практически нет никакого, все происходит в уме главного героя. Поверяются сердечные тайны, сопровождаемые обильными цитатами из литературных и философских произведений. В фильме «Моя ночь у Мод» основным стержнем является философия Паскаля и «математическое будущее». Герои Ромера — любители громких фраз, выражающие свои мысли весьма изысканным языком (кроме фильма «Зеленый луч», где они наперебой бессвязно бормочут). Они старательно и непрестанно взвешивают все «за» и «против». Режиссер как бы записывает их явные и скрытые желания, о каком бы пустяке ни шла речь, он выступает в роли внимательного летописца всех душевных движений. Можно отметить, что он отдает предпочтение «молодым девушкам в цвету», наделенным фантастическими именами — Аида, Орелиа, Хлоя, Аврора... Такой подход сохраняется во всех фильмах — автора не отпугивают повторы или манерность. После «Почувительных рассказов» Ромер задумал новый цикл — «Комедии и поговорки», покинув Мармонта и перейдя под знамя Мюссе (или графини де Сегюр).

MA NUIT CHEZ MAUD

Сцен., диалоги, реж.: Эрик Ромер. **Оп.:** Нестор Альмендрос. **Муз.:** отрывки из разных классических произведений. **Произв.:** Фильм дю Лосанж. 110 мин. **Исп.:** Жан-Луи Трентиньян (Жан-Луи), Франсуаза Фабьян (Мод), Мари-Кристина Барро (Франсуаза), Антуан Витез.

Поучительность

Поклонники Эрика Ромера ставят его в один ряд с великими морализаторами. Но ему случается также вдохновиться средневековой живописью или немецким романтизмом, когда он представляет на экране Кретьена де Труа («Парсифаль Уэльский», 1978) или Генриха фон Кляйста («Маркиза д'О», 1976), а на сцене — «Екатерину Гейлброннскую». Кроме того, он является автором талантливых эссе, в которых дает анализ произведений Ф. В. Мурнау, Альфреда Хичкока и Роберта Росселини.

1969. Скорбь и сострадание

Марсель Офюльс

Унесенные временем

Этот фильм — поистине монумент монтажа — представляет собой разоблачение патернализма и шовинизма, но в то же время это весьма значительный фильм в духе Пруста — некое воскрешение «потерянного времени».

Сюжет

1. Крах. 1969. Бывший капитан Вермахта, ставший теперь мирным коммерсантом, живет в маленьком немецком городке и предается воспоминаниям. А в Клермон-Ферране французы тоже вспоминают... Тридцать лет тому назад — «странная война», линия Мажино, всевозможные разновидности пропаганды, — а там и капитуляция, захват власти Петеном, притеснение евреев... «Как сладок запах Франции», — поет Морис Шевалье. Политические деятели и простые люди, скептики и здравомыслящие, делятся воспоминаниями.

2. Выбор. Клермон-Ферран, 1942. Немцы переходят демаркационную линию. Среди жителей города — одни организуют сопротивление, другие равнодушно занимаются своими делами. Длинной цепочкой проходят всевозможные события, как мелкие низости, подлости и доносы, так и страшные пытки и высылки. Горячие головы уходят в сопротивление. Свидетели событий, один за другим, вспоминают эти дни. Приходит Освобождение, генерала де Голля бурно приветствует та же толпа, что еще накануне приветствовала маршала Петена. А Морис Шевалье все поет...

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

DAS HAUS NEBENAN

Сцен. и интервью: Марсель Офюльс, Андре Харрис. **Диалоги:** Марсель Офюльс. **Оп.:** Андре Газут, Юрген Тиеме. **Монтаж:** Клод Вайда. **Прозвук:** Андре Харрис, Ален де Седуи (Телевидение Ранконтр, Швейцария). 265 мин. **Интервью:** Эммануэль д'Астье де ла Вижери, Рене де Шамбрэн, Жак Дюкло, Энтони Иден, Кристиан де ла Мазьер, Жорж Ламиран, Клод Леви, Пьер Мендес-Франс, Хельмут Таузенд и др.

О фильме и его создателях

Импрессионистская хроника французского города (и его окрестностей) при оккупации, основанная на мозаике свидетельств, вперемежку с отрывками из газетной хроники и документов, и все это — под добродушную музыку Мориса Шевалье. Фильм «Скорбь и страдание» — превосходная попытка «очистки мозгов», являющаяся прямой противоположностью героическим фильмам французского кино, описывающим «черные годы». Этот фильм, первоначально задуманный в рамках исторических выпусков, вызвал — что было неизбежно — множество возмущенных отзывов, до такой степени, что во Франции его бойкотировали и он был выпущен только при содействии швейцарского телевидения. С политической точки зрения, фильм, несомненно, отражает левые взгляды — сопоставляются Петен и де Голль, и оба они как бы отдают себя Франции, состоящей на восемьдесят процентов из трусов и на двадцать из героев. Даже если учесть некую пристрастность в учете этих данных, свойственную любому монтажному фильму — итог красноречиво говорит за себя.

Исследование

Можно только восхищаться этой поразительной работой, рассматривающей историческую перспективу событий, этой грандиозной фреской, открывающей новую эру киноисследований, этот образец рассмотрения прошлого «напрямую». Ироническая позиция автора, который не дает себя одурачить, придает фильму неожиданно острый юмор.

От Макса к Марселю

Сын Макса Офюльса, Марсель Офюльс (род. 1927, в Германии и получивший затем французское гражданство), поставил фильм такого же рода о Нюрнберге и связанных с ним людях и событиях: «Память о Правосудии» («The Memory of Justice», американское производство, 1976).

1970. Мясник

Клод Шаброль

Хороший кусок жизни

Клод Шаброль — наследник Куртелина и Лабииша. Он снимает реалистические фильмы, но через увеличительное стекло буффонады.

Сюжет

Тремола — деревушка в Дордани, неподалеку от доисторических мест, где жили наши кроманьонские предки. В деревне играют свадьбу. Среди приглашенных — учительница мадемуазель Элен и мясник Пополь, жизнерадостный человек, любитель вкусно поесть. Через некоторое время после этого праздника в соседнем лесу находят трупы зверски убитых молодых женщин. Возле одного из трупов Элен видит зажигалку, которую она подарила Пополу. Ее охватывает страх — не станет ли она следующей жертвой. Но он сам закалывается кинжалом у нее на глазах. Элен, исполненная любви к нему, перевозит его в больницу, где он и умирает.

О фильме и его создателях

Рядом с Годаром, Трюффо и Ромером Клод Шаброль (род. 1930) представляет собой четвертого мушкетера, явившегося из журнала «Кайе дю синема» и примкнувшего к «новой волне». Если бы мы хотели подчеркнуть сходство, мы бы, несомненно, назвали Портоса. Его свирепый юмор, любовь к карикатуре, некоторая доля чисто французской вульгарности, в сочетании с блестящим владением сюжетной линией, дали ему возможность создать собственный мир — если не стиль. Его излюбленное поле деятельности — среда мелкой буржуазии, коснеющей в глупом довольстве, в тупой повседневности, в мелком надувательстве. Шаброль разоблачает мещанство в его бытовых проявлениях и подчеркивает его особенности — «глупость и злобу». Это явление, рассматриваемое через увеличительное стекло, насчитывает несколько крупных вершин: «Милашки» (1960), «Пусть зверь умрет» (1969), «Виолетта Нозьер» (1978), «Маски» (1987), — но нередко случается, что наблюдатель чересчур ясно показывает, какое удовольствие доставляет ему демонстрация человеческой тупости. В «Мяснике» это наиболее четко проявляется, несмотря на видимость добродушия, аромат сель-

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

LE BOUCHER

Сцен., реж.: Клод Шаброль. **Оп.:** Жан Рабье (Истманколор). **Муз.:** Пьер Жансен. **Прозв.:** Фильм-ла-Бозти. 95 мин. **Исп.:** Стефан Одран (*мадемуазель Элен*), Жан Янн (*Пополь*), Роже Рюдель (*комиссар*), Антонио Пассалиа (*леваец на свадьбе*), Марио Беккариа.

ской жизни и деревенский праздник, который оборачивается «театром ужасов». Как это подчеркивает сам автор, «суть фильма — это человеческая природа, заложенная в ней двойственность, добро, зло, невинность, извращенность, двусмысленность».

Без гнева и ненависти Шаброль выдает нам несколько горьких истин.

Образцы

Нам кажется, что Шаброль не столь близок к Хичкоку или к Лангу, которые теоретически считаются образцами его творчества, — а к Билли Уайлдеру или к Дино Ризи. Творчество этого добродушного моралиста является богатым и насыщенным собранием образцов таких личностей, как подлецы, дураки или нечаянные убийцы, чье поведение он описывает со смаком и дружелюбием. Ландрю (которому он посвятил один из своих фильмов) является их прототипом.

1970. Красный круг

Жан Пьер Мельвиль

Кража со взломом как искусство

«Если людям, друг с другом незнакомым, суждено встретиться в один прекрасный день — то, как бы ни были различны пути, которыми они шли, в указанный день они объединятся в красном круге».

Сюжет

Четыре человека, незнакомые между собой, случайно оказываются вместе, замкнутыми в кровавый круг преступности: Корэ — молодой мошенник, чье имя еще не попало в полицейское досье; Вожель — беглый преступник, которому удалось обмануть бдительность полицейского и сбежать; Жансен — уволенный из полиции за пьянство и твердо решивший туда вернуться; и наконец, комиссар полиции Маттеи, которому удастся их выследить. Попадают они на ограблении ювелирного магазина, хотя оно им и удалось, — их выдает скупщик краденого. Маттеи завлекает трех сообщников в ловушку и убивает одного за другим.

О фильме и его создателях

Жан Пьер Мельвиль (1917—1975) — самый американский из французских кинорежиссеров. Страстный

любитель «триллеров», поклонник «закона молчания» и мужественной стойкости людей преступного мира, влюбленный в ночную тьму, гонку машин, городские улицы, с восторгом погружающийся в застывшие, вневременные миры, этот «одиноким кондотьер, случайно попавший в наш век», по выражению писавшего о нем журналиста Жана Вагнера, — создал в жанре, до тех пор считавшемся «низким» (за исключением Клузо), несколько удивительно удачных фильмов на грани трагедии: «Боб-прожигатель» (1956), «Мошенники» (1962), «Второе дыхание» (1966), «Самурай» (1967). Этот бывший участник «Армии теней» в дни Сопротивления, сразу обрел известность своим фильмом «Молчание моря» (1948). «Тайна» навсегда осталась областью его творчества, независимо от того, шла ли речь о героической борьбе или о преступлении.

Тема «Красного круга» не заимствована из какого-нибудь романа «черной серии», очищенного Мельвилем от «живописной грязи». Основа фильма соткана им самим, и он сам разработал все его детали с маниакальной старательностью. Этот ночной вестерн отличается абстрактным совершенством железобетонного шара. Беспощадно сплетена цепь насилия и судьбы, преследующей преступника, люди, отказавшиеся от собственной памяти, действуют с точностью автоматов, никакие чувства не отвлекают их от профессионального дела: это фильм об одиноких мужчинах, почти роботах. И умирают они, не вскрикнув.

Делон

Ален Делон (род. 1935) отлично приспособился к стальному миру, созданному Жан Пьером Мельвилем. В равной степени он блестяще проявил себя в фильмах таких режиссеров, как Рене Клеман, Лукино Висконти («Рокко и его братья»), Жак Дерэ, Джозеф Лоузи («Господин Кляйн»), и сам поставил несколько фильмов, в которых обычно предстает как очаровательный мошенник.

LE CERCLE ROUGE

Сцен., реж.: Жан Пьер Мельвиль. **Оп.:** Анри Декэ (Истманколор). **Муз.:** Эрик де Марсан. **Прод.:** Корона (Париж), Селена (Рим). 140 мин. **Исп.:** Ален Делон (*Корэ*), Андре Бурвиль (*комиссар Маттеу*), Ив Монтан (*Жансен*), Джан Мариа Волонтэ (*Вожель*), Франсуа Перье (*Сантти*), Андре Рейкан (*Рико*), Пьер Коллэ, Поль Кроше.

1971. Макс и жестянщики

Клод Сотэ

Опилки повседневности

Ключевой персонаж мифологии французского кино — «флик» («мент») обрел, благодаря Клоду Сотэ, свой эталон: это «черный ангел», столкнувшийся с «жизненной правдой».

Сюжет

Макс, полицейский офицер, самовлюбленный и упрямый, одержим навязчивой идеей — захватить преступников на месте преступления. Такую возможность ему предоставляет его приятель Абель, которого время от времени подкармливает шайка мошенников, действующая в предместье Нантерра. Макс задумывает хитроумный план, чтобы заманить эту шайку в ловушку. Приманкой должна послужить проститутка Лили. Операция превзошла все ожидания. Шайка арестована комиссаром Розинским, человеком очень принципиальным, который отказывается отпустить женщину, выдавшую виновных. В приступе ярости Макс убирает своего коллегу и молча сдается в руки полиции на глазах у изумленной проститутки.

О фильме и его создателях

Клод Сотэ (род. 1924) является, как и Жан Пьер Мельвиль, одним из участников возрождения французского детективного фильма. Однако взгляды этих кинорежиссеров не совпадают: высокомерной холодности Мельвиля Сотэ противопоставляет великодушное и ностальгическое отношение к людям, замешанным в темных делах и действующим в живописном пригороде — где он и сам провел юность. Герои Мельвиля носят обычно прозвища-клички, а герои Сотэ действуют под собственными именами — Абель, Макс, Венсан, Франсуа, Розали, Мадо. Женщина играет здесь особо важную роль — она и соблазнительница, и утешительница. Роми Шнайдер явилась идеальной исполнительницей такой роли — именно с ее помощью Сотэ создает своих ранимых и духовно уязвимых героинь. Он вскоре отказывается от детективной тематики и обращается к теме духовной жизни буржуазии в ее критические периоды: от фильма «Сезар и Розали» (1972) к фильму «Гарсон!» (1983) он с чувством излагает «простые повести», выросшие на почве сегодняшней французской действительности.

MAXET

LES FERRAILLEURS

Сцен. и диалоги: Клод Сотэ, Жан Лу Дабоди, Клод Нерон, по роману последнего. **Реж.:** Клод Сотэ. **Оп.:** Рене Мателен (Истманколор). **Муз.:** Филипп Сард. **Произв.:** Лира-фильм, Санком С. А. (Париж) и Фидачинематографика (Рим). 110 мин. **Исп.:** Мишель Пикколи (Макс), Роми Шнайдер (Лили), Джордж Вильсон (комиссар), Бернар Фрессон (Абель), Франсуа Перье (Розинский), Боби Лапуант, Мишель Кретон, Анри Жак Юэ, Филипп Леотар.

«Макс и жестянщики» — это «психологический детектив» высокого класса, который можно сравнить скорее с Достоевским, чем с Сименоном. Глубокой поэтичностью проникнут этот смертельный поединок между полицейским теоретиком и нищими поделщиками, поединок, тайной целью которого, быть может, является для каждого отчаянная попытка найти свое «я». Острые режиссерские приемы, живой диалог, дуэт актеров в период их высшего расцвета — все это подняло на высокую ступень «пригородную сагу», расцвеченную самой жизнью.

«Священные чудовища»

Клод Сотэ говорил о своей любимой актрисе Роми Шнайдер (1938—1982), умершей во цвете лет: «...она поднялась над повседневностью». В этом фильме она является партнершей другого «священного чудовища» французской кинематографии, Мишеля Пикколи (род. 1925), который начал свою карьеру у крупнейших режиссеров (Ренуар, Бунюэль, Жичкок), а потом снимался, по-прежнему оставаясь верным себе, у Годара, Девиля, Шаброля, Феррери и других и также был продюсером некоторых своих фильмов.

1972. Кабаре

Боб Фосс

Танец на вулкане

После «Вестсайдской истории» это последний и блистательный образец голливудской музыкальной комедии, которой впрыснули мощную дозу политического реализма.

Сюжет

Берлин в начале 30-х гг. Женственный ведущий шоу в клубе «Кит-Кэт» принимает свою, весьма пеструю, публику. Страна переживает страшный кризис, а здесь все стараются одурманить себя песенками и танцами. Звезда труппы — Салли Боулз, молодая женщина с великолепной фигурой и золотым голосом. Она знакомится со студентом-англичанином, Брайаном, не очень опытным в любовных делах, и старается просветить его в этом вопросе, в то же время флиртуя с местным богачом, бароном фон Хайне. Меж тем в эти дни в стране набирает силу нацизм.

CABARET

Сцен.: Джой Аллен, Хью Уилер, по шоу Джо Мастероффа, Джона Кэндера и Фреда Эбба, созданному по пьесе Джона Ван Друттенa «Я — камера», написанной по мотивам новелл Кристофера Айшервуда «Интимная жизнь Берлина». **Реж. и хореография:** Боб Фосс. **Оп.:** Джеффри Ансворт (Техниколор). **Муз.:** Ральф Барнс, Джон Кендер. **Прозв.:** Эллайед артист, ABC пикчерс. 124 мин. **Исп.:** Лайза Минелли (*Салли Боулз*), Майкл Йорк (*Брайан Робертс*), Хельмут Грайм (*барон Максимилиан фон Хейне*), Мариза Беренсон (*Наталиа*), Джоэл Грэй (*ведущий шоу*), Фриц Уипер.

Салли обнаруживает, что она беременна, но от кого? Устав от сложных отношений, Брайан уезжает в Лондон, а Салли, после аборта, снова поет в кабаре.

О фильме и его создателях

В первый раз роман Кристофера Айшервуда «Прощание с Берлином» был экранизирован в Англии с Джули Харрис в роли Салли. Затем по этому же роману был поставлен спектакль на Бродвее с Джилл Хейворт. Недавно Жером Савари поставил свою версию этого произведения в театре «Могадор». Но только американцу Бобу Фоссу (род. 1925) удалось найти для этой берлинской трагикомедии настоящую форму — на полпути от «Голубого ангела» — с откровенным ему подражанием — до «Гибели богов» Висконти. Режиссер подобрал поистине «золотую» команду: Лайза Минелли — дочь Джуди Гарланд и Винсенте Минелли — великолепно передает остроту «божественного декаданса», Джоэл Грей создает идеально люциферовский образ ведущего актера кабаре, камера Джеффри Ансворта (гениального оператора фильма «2001») блистательно отражает атмосферу этой обезумевшей карусели. Непотребная пышность мюзик-холла острейшим образом противопоставлена режиссером страшной своим реализмом картине жизни общества.

«Кабаре», типичный «ретрофильм» высочайшего качества, был осыпан «Оскарами»: «Оскаром» награждены режиссер-постановщик, оператор, исполнители, художник, режиссер по монтажу и композитор.

«Мюзикл»

«Кабаре», — говорит Макс Тессье, — это Прощай, Берлин и здравствуй, кич». Это в то же время лебединая песнь «мюзикла», который подходит к концу своего существования, а Боб Фосс является одним из последних представителей этого жанра. В 1979 г. он делает последнюю попытку оживить мюзикл в фильме «Весь этот джаз» («All that Jazz») — историю режиссера, умирающего от инфаркта. Но ему далеко до насыщенного весельем Винсенте Минелли или Стенли Донена. И хочется по этому поводу сказать, изменив известную формулу: «Шоу не должно продолжаться!»

1972. Избавление

Джон Бурман

В поисках потерянного рая

Эта экологическая притча свидетельствует о жажде англосаксов окунуться в родной чернозем — живой источник их цивилизации.

Сюжет

Четверо молодых американских горожан, жаждущих очиститься от миазмов цивилизации, отправляются на каноэ вниз по бурной реке Чаруге, в Северной Джорджии. Места — дикие, население — тоже, это горожане узнали на собственном опыте. Одного из парней, Бобби, насилует горец, у другого, Люиса, перелом ноги, третий, Дру, тонет, не одолев течения. Испытав на себе суровый закон джунглей, трое выживших возвращаются в цивилизованный мир — но воспоминание о пережитых злоключениях не скоро сотрутся у них из памяти.

О фильме и его создателях

Писатель Джеймс Дикки, такой же любитель бродячей жизни, как Хемингуэй, экранизировал собственный роман-бестселлер и внимательно следил за ходом съемок. Подобно автору романа «Старик и море», он верит в лечебные свойства спортивных соревнований, в которых выковывается характер. С этим не вполне согласен режиссер-постановщик, который скорее склонен к позиции Руссо. «Любой вид насилия, — говорит он, — не содействует совершенствованию человека, а, напротив, унижает его». Это расхождение во мнениях как раз и способствовало отличному результату их совместного труда, внося в фильм атмосферу обоих мнений. Вывод: цивилизация не такая уж плохая штука.

Отрицать ее не следует, однако не мешает придать ей особый смысл, ценой собственных усилий.

Именно к испытаниям такого рода и призывает нас, из фильма в фильм, англичанин Джон Бурман (род. 1933) в различных жизненных условиях — гангстеризм («В упор», 1967), политическая притча («Лео-последний», 1970), научная фантастика («Зардоз», 1973), рыцарские времена («Экスカпур», 1981), экзотика в самом чистом виде («Изумрудный лес», 1985). В каждом из этих фильмов идет речь о возвращении к истокам, после которого герой — средний человек — возвращается пострадавшим, но очищенным.

DELIVERANCE

Сцен.: Джеймс Дикки, по собственному роману.
Реж.: Джон Бурман. **Оп.:** Вильмос Зайгмонд (Техниколор). **Муз.:** Эрик Вейсберг. **Прозв.:** Уорнер Бразерс. 109 мин. **Исп.:** Ион Войт (Эд Джентри), Барт Рейнольдс (Люис Медлок), Нед Битти (Бобби Трипп), Ронни Кокс (Дру Беллинджер), Джеймс Дикки (шериф).

Несмотря на известную наивность этой точки зрения, нельзя не воздать должное поразительной технике режиссера, его восприятию природы, богатству его звукового мира. Этот «современный мистик» (Мишель Симан) постоянно ощущал, по его собственным словам, «необходимость идти в своей работе навстречу прекрасному». И от этого лирического направления он никогда не отклонялся.

1972. Крестный отец

Френсис Форд Коппола

Члены Семьи...

«Крестный отец» — это «Лицо со шрамом», пересмотренное Сесилем Де Миллем: произведение, безусловно, впечатляющее, однако тесно связанное своими эстетическими достижениями с требованиями маркетинга.

Сюжет

Америка, 1945 год. Первое лицо мафии, дон Вито Корлеоне, выдает замуж свою дочь за букмекера Карло Рицци. Он ведет все дела железной рукой, окруженный преданными ему людьми. Соперничающая с ним «семья» Тарталья жаждет приобщить его к торговле наркотиками. Он отказывается, и это служит поводом для кровавого сведения счетов. После его смерти первое место занимает его сын Майкл, продолжающий дело отца с такой же беспощадной жестокостью. Итак — родился новый «крестный отец».

«Крестный отец II» (1974) — это продолжение истории власти Майкла Корлеоне, его отношения с еврейской и американской мафиями, его семейные неудачи и расшатывание его трона.

О фильме и его создателях

Френсис Форд Коппола (род. 1939) — американец итальянского происхождения (сын дирижера Кармине Копполы) — человек неукротимого нрава, примерно такого же, как молодой мафиози, о чьем молниеносном взлете он повествует. Мощный режиссерский почерк, «феллиниевская» музыка Нино Рота, подбор актеров из «золота высшей пробы» (особенно запоминается Марлон Брандо) — все способствовало успеху этой громоподобной саги, за которой вскоре последовало

продолжение — «Крестный отец II», основанное на тех же критериях и завоевавшее еще больший успех — что является исключительно редким случаем.

Сдержал ли Кополла свои обещания, выдвинувшись в первый ряд американских кинорежиссеров своего поколения (Лукас, Спилберг, Скорсезе, де Пальма), стал ли он сам «крестным отцом»? Казалось, что так оно и случилось, после выхода на экран «Секретного разговора» (1974) — шпионаж эпохи электроники, — но «Апокалипсис сегодня» (1979), «воинственная опера» с оглушительными ритмами, обозначил четкое отступление, несмотря на успех у зрителя. Коппола, подобно Абелю Гансу (которым он так восторгался, что задумал было в 1980 г. новую пышную постановку его «Наполеона»), ни в чем не знает меры, и это, в конце концов, может его и погубить, как погубило прославленного его предка.

Бестселлер

Роман был бестселлером, а фильм побил все рекорды, включая и кассовый (пока его не превзошли такие фильмы, как «Челюсти» и «Звездные войны»), поскольку он принес около 90 миллионов долларов. Выпустившая его фирма «Парамаунт», стремившаяся обновить свою коммерческую стратегию, предложила режиссерскую работу не старому опытному волку, который разыграл бы эту карту по академическим правилам, а молодому, мечтавшему завоевать Голливуд и хорошо знакомому с эффективными приемами независимого Роджера Кормена.

THE GODFATHER

Сцен.: Френсис Форд Коппола, Марио Пьюзо, по его одноименному роману. **Реж.:** Френсис Форд Коппола. **Оп.:** Гордон Уиллис (Техниколор). **Муз.:** Нино Рота. **Прозв.:** Парамаунт. 175 мин. **Исп.:** Марлон Брандо (*дон Вито Корлеоне*), Ал Пачино (*Майкл Корлеоне*), Джеймс Кун (*Сонни Корлеоне*), Роберт Дюваль (*Том Хейджен*), Ричард Конте (*Барзини*), Стерлинг Хейден (*Мак Класки*), Джон Марли (*Джек Уолти*), Диана Кентон (*Кэй Адамс*).

1972. Агирре, гнев Божий

Вернер Херцог

Завоеватель невозможного

Этот фильм, снятый в самом сердце лесов Амазонки поэтом, которого не покидает чувство утраты родных корней, представляет собой прекрасный взлет романтики и является характерным для новой немецкой кинематографии.

Сюжет

Около 1560 г. испанские конквистадоры спустились с гор, в надежде найти Эльдorado — мифическую страну, о которой им поведали индейцы племени инков. Маленькую группу под командованием дона Педро де Урсуа сбивает с пути ясновидец, восставший против власти короля Испании, Лопе де Агирре, мечтающий создать новую династию, вступив в связь с собственной дочерью. Голод, лишения, отравленные стрелы, выпущенные неведомо кем, постепенно уничтожают маленький отряд. Агирре остается один на плоту, несущемся по реке, окруженный бесчисленными обезьянами, и громко вещает о своих мечтах, но слышит его только небо.

О фильме и его создателях

Поиск Грааля? Возвращение к мифу об Антее? Вариации на ницшеанскую тему о стремлении к могуществу? Аллегория III рейха? «Агирре» можно толковать любым образом, но ни одно толкование не будет достаточно убедительным. Автор отказывается от стандартных приемов традиционных приключенческих фильмов и, как заметил Жан Пьер Удар, «предается любованию великолепными и непонятными тайнами». В какой-то степени исторический факт — или легенда — сливается с намерением автора показать «мечту о джунглях, стрелах и лихорадочном экстазе». Разумеется, он рассматривает вопрос о захвате власти и следующих за этим злоупотреблениях, но все это подается через сложную и многозначительную сюжетную схему: магическая власть, благодаря которой Агирре подчиняет себе маленький отряд, несет в себе что-то необъяснимо нездоровое. (Кlaus Kinski, актер-«духовидец», добавляет сюда и свой личный оттенок порочности). Такая духовная атмосфера «за гранью добра и зла» господствует в других фильмах Вернера Херцога (род.

AGUIRRE.

DER ZORN GOTTES

Сцен., реж., прод.: Вернер Херцог. **Оп.** Томас Маух (Истманколор'). **Муз.:** Пополь Вух. 93 мин. **Исп.:** Клаус Кински (дон Лопе де Агирре), Руй Гуэрра (дон Педро де Урсуа), Хелена Рохо (Инес де Атиенца), Сесилия Ривера (Флорес), Дель Негро (Гаспар де Карвахаль), Петер Берлинг (дон Фернандо де Гусман) и туземцы из кооперативного общества Лаурамарка.

1942), кинорежиссера, приверженного к персонажам крайних убеждений, изверившихся и отчаявшихся, — от «Признаков жизни» (1967) до «Фитцкарральдо» (1982), а между ними стоит неразрешимая загадка Каспара Хаузера «Каждый за себя и Бог против всех» (1974). Многие рассматривали эти фильмы как уход в себя, как некоторое «духовное изгнание» и как возникновение потребности в неоекспрессионистском течении, но создается впечатление, что течению этому суждено застыть в неподвижных водах формализма, откуда нет выхода.

Неоекспрессионизм

Вернер Херцог в течение какого-то времени казался режиссером, вставшим во главе новой немецкой кинематографии, которая, начиная с манифеста Оберхаузена (1962), имела таких представителей, как Александер Клюге, Ганс Юрген Зюберберг, Вернер Шрёттер, Райнер Вернер Фасбиндер и Вим Вендерс.

1973. Амаркорд

Федерико Феллини

Спутанный клубок воспоминаний

Пестрая смесь сатирических набросков, забавных карикатур и лирических излияний — вот это и есть феллиниевский тайный сад Гесперид.

Сюжет

Маленький итальянский городок на берегу Адриатического моря в 30-е гг. *Накорсо* (главной улице) каждый вечер встречаются школьники, толстопузые чиновники, накрашенные девицы. Титто, наблюдательный мальчишка, часто убегает из дому, чтобы побродить по улицам и поглазеть на прохожих. Ему встречаются забавные люди — болтливый разносчик, слепой гармонист, пышногрудая продавщица из табачной лавочки, карлица-монахиня и другие. Но провинциальная жизнь того времени — это еще и парад фашистов, и появление в море таинственного океанского лайнера, и волнующие киносеансы... События не всегда веселые — умирает мать Титта, но он быстро находит утешение на деревенской свадьбе, под звуки аккордеона.

AMARCORD

Сцен.: Федерико Феллини, Тонино Гуэрра. **Реж.:** Федерико Феллини. **Оп.:** Джузеппе Ротунно (Техникolor). **Муз.:** Нино Рота. **Произв.:** Ф. Ч. Продуччини (Рим), ПЭКФ (Париж). 127 мин. **Исп.:** Бруно Дзаннин (*Титта*), Пупелла Маджо (*его мать*), Армандо Бранча (*его отец*), Нандо Орфеи (*«Патяко»*), Чиччио Инграссиа (*сумасшедший дядюшка*), Магали Ноэль (*«Ла Градиска»*).

О фильме и его создателях

На местном диалекте Романьи «амаркорд» означает приблизительно «я вспоминаю» («Io mi ricordo»). Это и есть тайный ключ к творчеству Феллини, уже поднявшегося на вершину славы (он многое успел после «Дороги» — «Ночи Кабирии», 1957; «Сладкая жизнь», 1960; «Восемь с половиной», 1961; «Сатирикон», 1969; «Клоуны», 1970) — и почувствовал потребность окунуться в пестрый мир своего детства. Впрочем, разве он не всегда обращался к этому? Все его фильмы — это медленные мечтания, то и дело повторяющиеся, посвященные тревогам юности, человеческой клоунаде взрослых безумцев, цветущим островкам памяти. До «Амаркорда» он все это окружал размышлениями о чувствах или событиях, сохраняя большую долю реализма; здесь же он дает волю воображению и устраивает пеструю и забавную выставку, этакое подобие гигантской чашки чая, куда каждый может, по желанию, окунуть собственный сухарик. Восхищенный взгляд мальчишки, его первые сексуальные волнения, таинственное появление корабля, плывущего по фантастическому океану, фашистский маскарад — все это озарено общим для них сиянием.

Можно также встретить в этом фильме-сновидении скрытые политические намеки, о которых Джильберт Салачас пишет в своем исследовании творчества Феллини: «*Амаркорд* — это ленивая Италия, вчерашняя и вечная, послушная официальным властям, нескоро-нимо пассивная и склонная подчиниться любой диктатуре».

Причудливость

После «Амаркорда» Феллини отходит все дальше от реалистических взглядов. Его последующие фильмы напоминают пышные, причудливые оперные спектакли, что особо ярко выражено в фильме «И корабль плывет» (1983), с его странной сумеречной поэтичностью.

1973. Крики и шепоты

Ингмар Бергман

Смертельная печаль

Этот потрясающий этюд в черно-красном является высшим художественным достижением Ингмара Бергмана.

Сюжет

Родовое поместье в Швеции в начале века. Осень. В доме живут три сестры и служанка: Агнеса, незамужняя, унаследовала поместье после смерти родителей, а теперь медленно умирает; Карин, старшая из сестер, озлобленная в неудачном браке; младшая, Мария, чувственная и полная жизни девушка. И Анна, служанка, молчаливая и всей душой преданная им. Все уже успели получить свою долю земных радостей и горестей, а теперь столкнулись с ужасающей картиной страданий одной из них. Которая же поведет себя наиболее достойно перед лицом смерти?

О фильме и его создателях

Ингмар Бергман редко заходил так глубоко в показе физического и душевного страдания, как в этом фильме, описывающем безнадежный мир измученных людей, замкнутых в своем одиночестве. Это произведение, которое можно было бы назвать «картиной агонии», могло бы явиться буквальной иллюстрацией к знаменитому высказыванию Кокто: «Кино — это искусство, показывающее, как смерть делает свое дело». В этом фильме Бергман чередует поэтичные эпизоды на фоне природы (четыре женщины в белых платьях гуляют в парке) с безмерно мрачными (Карин разрезает половой орган осколком стекла). Ложность и страдание неразрывно слиты друг с другом в прекрасном эпизоде, где служанка держит умершую женщину в объятиях, что напоминает собой изображение Снятия с креста. Эти настроения передаются и цветом, где доминирует пурпурный, — Бергман объясняет это в прологе, предназначенном для съемочной группы, где он говорит о преследующем его образе: «Три женщины в белом, беседующие друг с другом в красной комнате». И вдобавок он подчеркивает, что с самого детства представлял себе человеческую душу как «влажную оболочку с красноватым оттенком». Психоаналитик, вероятно, нашел бы, что сказать по этому поводу, если бы

VISKNINGAR OCH ROP

Сцен., диалоги, реж.:

Ингмар Бергман. **Оп.:**

Свен Ньютвикст (Истман-копюр).

Муз.: Шопен («Мазурка»), И. С. Бах («Сарабанда»).

Произв.: Свенска фильм, Ингмар Бергман. 90 мин.

Исп.: Харриет Андерссон (Агнеса), Кари Сильван (Анна), Ингрид Тулин (Карин), Лив Ульман (Мария), Эрланд Йозефсон (доктор), Андерс Эк (пастор).

совершенство этого произведения, поистине метафизическое, не исключало такой профанации. Даже самые яростные противники этого шведского мастера кино, которых часто раздражал его обостренный до предела мистицизм («Причастие», 1962; «Персона», 1966), склонили голову перед этим сгустком эмоций. Дальнейшая эволюция режиссера пошла по более спокойному пути, от «Волшебной флейты» (1973) к семейной саге «Фанни и Александр» (1982).

Мнение Бергмана о том, что такое кинематограф:

«Это — лица, движения, голоса, жесты, тени и свет, настроения, мечты — ничего определенного, ничего осязаемого, но только мгновенное — иначе говоря, только видимость».

1973. Мамочка и шлюха

Жан Эсташ

Отрывки из беседы влюбленных

«Рассказ о незначительных событиях, совершенно будничных на первый взгляд» (как задумал автор) — фильм этот, поставленный как психодрама, свидетельствует о том, как трудно сегодня жить, любить и снимать фильмы.

Сюжет

Александр — парижский денди — только и делает день-деньской, что читает или бродит по Сен-Жермен-де-Прэ. Живет он со своей любовницей Мари, которая старше его по возрасту, в то же время он влюблен в молодую студентку, Жильберту. Однажды он знакомится с легкомысленной сиделкой, Вероникой, влюбляется в нее и поселяет ее у Мари, которую это вовсе не радует. Оказавшись между двумя одинаково милыми ему женщинами, Александр не может решить, кого из них выбрать.

О фильме и его создателях

Судьбу Жана Эсташа (1938—1981) можно назвать судьбой «проклятого кинорежиссера», хотя он всегда отказывался от подобного ярлыка. Горячий приверженец «непосредственного кино», сторонник «разумного» искусства, близкого к повседневности и к любви

тельской кинематографии (если бы не высокая требовательность к себе), он тщательно работает над своими первыми короткометражными фильмами, родственными «новой волне», и ставит их за собственный счет. Отказываясь от подробного изложения своих взглядов, он выразил их в нескольких словах: «Я ставлю фильмы, потому что не способен писать романы». Этот разочарованный, тонкокожий человек поистине «пишет» с помощью камеры — о потерявшихся детях, о бесконечном бродяжничестве, о невозможной любви, — и во все это включена немалая доля автобиографического материала.

«Мамочка и шлюха» — это длинный диалог, состоящий из сложного переплетения банальных высказываний, красноречивых вспышек, напоминающих Селина, и «игры в правду». Фильм начинается как «Роман неимущего молодого человека» и кончается как «Сезон в аду». За множеством банальностей скрывается подлинное отчаяние, а бесстыдство и высокопарные пророчества придают персонажам яркость, делая их удивительно привлекательными. Этот сниженный, лишенный драматизма водевиль внезапно открывает нравственные глубины, типичные для целого поколения.

На этом фильме Эсташ не остановился — упорное стремление бросить зрителю вызов приводит его к фильму «Грязная история» (1977), где любитель подглядывать перечисляет во всех подробностях самые непристойные свои ощущения.

После этого фильма автор кончает жизнь самоубийством.

LA MAMAN ET LA PUTAIN

Сцен., диалоги, реж: Жан Эсташ. **Оп.:** Пьер Ломм (черно-белый фильм). **Муз.:** Оффенбах, Моцарт, Дип Пёрпл. **Песенки:** Зара Леандер, Марлен Дитрих, Фрезль, Эдит Пиаф. **Прод.:** Пьер Котрелль. 220 мин. **Исп.:** Жан Пьер Лео (*Александр*), Франсуаза Лебрэн (*Вероника*), Бернадетта Лафон (*Мари*), Изабелла Вейнгартен (*Жильберта*), Жак Ренар (*Шарль*), Жан Ноэль Пик, Жан Душе.

Лео

«Духовный сын» Франсуа Трюффо, у которого он дебютировал в фильме «400 ударов», Жан Пьер Лео (род. 1944) стал одним из любимых актеров «новой волны». Он снимался у Годара, Риветта, Пазолини, Бертолуччи и др. У Жана Эсташа он получил свою самую значительную роль.

1974. Мы так любили друг друга

Этторе Скола

Пока учишься жить...

Итальянскую комедию долго считали низшим жанром. Этторе Скола, один из ее лучших представителей, доказывает, что она может служить зеркалом эпохи.

Сценарий

1945 год. Италия освободилась от фашизма. Трое друзей, сражавшихся бок о бок в рядах Сопротивления, полны надежд на будущее страны. Антонио, член компартии, верит в песни грядущих дней; Джанни, студент юридического факультета, мечтает о том, как будет защищать правое дело; Никола, страстный любитель кино, уверен, что неореализм способен изменить мир. Идут годы, их энтузиазм мало-помалу остывает. И в личной, и в профессиональной жизни встречается немало неудач. В обществе дела идут довольно плохо, в кино — тоже... Наступает эпоха разобщенности, как на экране, так и в жизни. И все же надо найти в себе решимость выжить.

О фильме и его создателях

Этторе Скола (род. 1931) принадлежит к новому поколению итальянских кинорежиссеров, появившемуся в начале 60-х гг. в стороне от «теноров» (Феллини, Антониони), от «воинствующих» (Рози, Петри) и от «авангардистов» (Пазолини, Бертолуччи, Беллокио). Так же, как их предшественники — Марио Моничелли («Голубь», «Великая война») и Дино Ризи («Фанфарон», «Аромат женщины»), он занимается исключительно народной кинематографией — одинаково близкой комедии нравов, сатире и острой карикатуре. Под прикрытием такого алиби, как фарс, он пускает острые стрелы точной социологической направленности, как-то: «Драма ревности» (1970), «Отвратительные, грязные, злые» (1974), а главное — «Мы так любили друг друга» — веселый и умный итог тридцатилетней истории итальянской жизни, где главным катализатором является любовь к кино, а Де Сика и Феллини (лично на экране), и Антониони служат основными точками на пути разочарования. Итальянской демократии порядком достается в этом фильме, как и левым интеллектуалам, несмотря на то, что Скола своих симпатий отнюдь не скрывает. Как пишет Жан А. Жили, «это

C'ERAVAMO TANTO AMATI

Сцен.: Адже и Скорпелли, Этторе Скола. **Реж.:** Этторе Скола. **Оп.:** Клаудио Чирилло (черно-белый и Техникolor). **Муз.:** Армандо Травайоли. **Прозв.:** Дин фильм. 115 мин. **Исп.:** Нино Манфреди (Антонио), Витторио Гасман (Джанни), Стефано Сатто-Флорес (Никола), Стефаниа Сандрелли (Лучана), Альдо Фабрици (Катеначчи), Джованна Ралли (Элиде), и лично на экране — Витторио де Сика, Федерико Феллини, Марчелло Мастоянни.

произведение свидетельствует о народной силе общества, которое еще хочет бороться, несмотря на постепенный распад страны после тридцати лет политического бесправия».

Манфреди — Гассман

Два больших актера (которые также занимаются и режиссерской работой) проявляют в этом фильме весь свой разносторонний талант — это Нино Манфреди и Витторио Гассман. Первый (род. 1921) всегда воплощал на экране среднего итальянца, склонного к многословию и пафосу. Второй (род. 1922) приобрел международную известность, проделав путь от фильмов «плаща и шпаги» (Фреда) к неореализму (де Сантис), а затем к Олтмену и Рене.

1975. Кузен, кухня

Жан Шарль Таккелла

Па-де-де

«Смесь доброжелательности и иронии по отношению к персонажам... отказ от манихейства... немного гуманизма... немного чудес» — таков рецепт Жан Шарль Таккелла.

Сюжет

Свадебный обед в одном из парижских пригородов. Пятидесятилетняя Бижю — она уже бабушка — выходит замуж за шестидесятилетнего бодрячка Гобера. Ее дочь Марта, служащая в страховом обществе, замужем за грубияном Паскалем, который в открытую изменяет ей с Карин, второй женой Людовика, учителя танцев. Похожая судьба сближает Марту с Людовиком, и вскоре они почти перестают скрывать свою связь, встречаясь на семейных праздниках, что вызывает досаду Паскаля и Карин и их взаимное охлаждение. В дальнейшем — Бижю, снова овдовев, уже подумывает о новом браке, а любовники решительно сбрасывают тяготившее их ярмо условностей.

О фильме и его создателях

Жан Шарль Таккелла (род. 1925) является представителем французской комедии нравов — искрящейся весельем, лишенной какой бы то ни было вульгарнос-

COUSIN, COUSINE

Сцен., диалоги, реж.:

Жан Шарль Таккелла. **Оп:**

Жорж Ланди (Истманколор). **Муз.:** Жерар Анфоссо.

Произв.: Фильм По-

мере, Гомон. 85 мин. **Исп.:** Мари Кристин Барро

(Марта), Ги Маршан

(Паскаль), Виктор Лану

(Людовик), Мари Франс

Пизье (Карин), Жинетт

Гарсен (Бижю), Пьер

Плесси (Гобер) и Сибил

Маас, Жан Эрбер, Юбер

Жину, Катрин Верлор,

Франсуа Кайо, Ален Дутз,

Вероника Дансье, Пьер

Форже, Жинетт Матье.

ти, в совершенстве отражающей дух времени и тактично касающейся всех проблем этой поры, таких, например, как свободная любовь, и трудностей, с которыми сталкиваются как молодые, так и пожилые, — хотя автор избегает каких бы то ни было поучений. Он держится в стороне от «волн», считает себя продолжателем классической традиции (Ренуар, Одзу, Мак Кери) и горячо отстаивает свою приверженность к кинематографии такого рода.

«Кузен, кузина» — фильм очень непосредственный, но в то же время не лишенный глубины. Как подчеркивает Р. Режан, этот фильм гораздо больше рассказывает о современном французском обществе, о том, как оно живет, рассуждает, думает и любит, чем многие другие произведения, объявленные «значительными» и якобы изобилующие «глубокими помыслами». Этот «незначительный» фильм, с живыми, острыми диалогами, устойчивым ритмом и разработанностью даже небольших ролей (Жинетт Гарсен в роли «бабули» совершенно неотразима!) — был восторженно встречен американцами, и жюри высказало предложение наградить его тремя «Оскарами». Такой же успех достался на долю других фильмов Таккелла — «Лестница С» (1985) и «Тревеллинг» (1987).

Направление

Таккелла можно скорее причислить к направлению «итальянских пуантилистов» (таких, как Лучано Эммер, Ренато Кастеллани) или к молодым режиссерам «Правской весны» (Милош Форман, Иван Пассер), а не к таким авторам легких комедий «во французском духе», как Филипп де Брока, Ален Жессюа («Изнанка жизни», 1963) или Жан Поль Раппно, Паскаль Тома — сторонники «нового натурализма».

1975. Нэшвилл

Роберт Олтмен

По ту сторону Рая

Спорный, либеральный, антиромантический, умелый и яростный разоблачитель — режиссер Роберт Олтмен дает в этом фильме свой музыкальный вариант атмосферы кошмара

Сюжет

Нэшвилл (штат Тенесси), столица музыки в стиле *кантри*, во время предвыборной кампании. Сплетаются судьбы разных людей — судьбы эффектные, смешные, жалкие или трагические: неудачница-журналистка, переутомленная «звезда», нахальный грубиян, суперэнергичный импрессарио, а еще — человек на трехколесном велосипеде и другой — с пустым футляром от скрипки, девицы, на все готовые, лишь бы с ними заключили контракт, паразиты, спорщики, туземцы, обезумевшие фанаты, бродяги и, наконец, двое глухих детей. А под конец — сумасшедший «ясновидец» убивает певицу.

О фильме и его создателях

Роберт Олтмен (род. 1925) создал этот фильм как гигантскую музыкально-социологическую фреску, полифонический характер которой идеально соответствует сюжету, — в фильме насчитывается не менее двадцати четырех ведущих персонажей, так или иначе связанных с описываемой средой — областью индустрии музыкальной записи, еще на ее зачаточном уровне. Уже в фильме «М.Э.Ш.» («M.A.S.H.»; 1970) Олтмен дал беспощадную картину толпы дебилов и халтурщиков, на которых он с той же яростью обрушивался в своем шоу о Диком Западе (фильм «Буффало-Билл и индейцы», 1976); точно так нападает он и на такую неприступную американскую святыню, как брак (фильм «Брачная жизнь», 1978). Эти картины, в которых подвергается яростной критике весь «американский образ жизни», можно назвать «групповым портретом с яростью», по выражению Клэр Клузо. Все они задуманы с одинаковой целеустремленностью и виртуозно выполнены.

Но «Нэшвилл» привлекателен еще и другим — помимо сатиры (уже ранее намеченной режиссером Элиа Казаном в фильме «Человек из толпы») — сатиры на мир, охваченный жаждой секса, денег и власти — три

NASHVILLE

Сцен.: Жоан Тьюксбери.

Реж.: Роберт Олтмен.

Оп.: Поль Ломанн («Метроколор», «Панавижн»).

Муз. («Супервижн»): Ричард Баскин.

Прозв.: Парамаунт, Роберт Олтмен.

159 мин. **Исп.:** Дэвид

Аркин (*Норман*), Барбара

Баксли (*Леди-Пэрл*), Нед

Битти (*Дельберт Риз*),

Карен Блэк (*Конни Уайт*),

Ронни Блекпи (*Барбара*

Джин), Кей Кэррадайн

(*Том Фрэнк*), Джеральдина

Чаплин (*Опал*), Шелли

Дюваль (*Л. Джозн*), Генри

Джибсон (*Хэйвен Гамильтон*),

Тимоти Браун, Гвен

Уэллес, Дэвид Хэйворд,

Джефф Гольдблум и др.

(Некоторые из актеров

сами были авторами пе-

сенек в фильме — «Си-

няя птица», «Мемфис»,

«Со мной легко», «Меня

не волнует» и др.).

основных устремления американского общества, — пробивается глубокая нежность, ностальгия по истинно человеческому общению, что и находит свое воплощение в наиболее ярко выписанных персонажах, участниках этого захватывающего, мрачного праздника.

Гуманизм

Олтмен, «певец расплавленной ярости», по выражению толкователя его творчества Жана-Лу Бурже, — одновременно является и гуманистом, и поэтом. В этом легко убедиться на основании таких его фильмов, как современная волшебная сказка «Брустер Мак Клауд» (1970) или великолепная фантастическая притча «Квинтет» (1978).

1976. Империя чувств

Нагиса Ошима

Эрос и Танатос в Японии

Этой жесткой версии Ромео и Джульетты удалось невозможное — избежать какой бы то ни было вульгарности. Это — литургия секса.

Сюжет

Токио, 1936 год. Бывшая гейша, ставшая официанткой в ресторане, Сада, любит подсматривать за любовными развлечениями своих хозяев, и время от времени сама утешает порочных стариков. Ее хозяин, Кишизо, увлекшись этой девицей, втягивает ее в поток эротических похаживаний, которые вскоре переходят все границы. Их отношения еще подогреваются разными побочными затеями, которым они предаются, как торжественным празднествам. После одного из эротических поединков партнерша душит Кичизо и затем кастрирует его, как бы совершая торжественный обряд умерщвления плоти.

О фильме и его создателях

В 70-е гг. во всех странах с передовой цивилизацией отмечался значительный рост вольности нравов, что повлекло за собой смягчение строгости цензуры. Начался расцвет порнографических фильмов, сперва в манере *soft* («мягкой»), где половой акт во всяческих его разновидностях подан еще в виде доброжелательных намеков, — а затем в манере *hard* («жес-

ткой»), где он рассматривается во всех подробностях и со всей откровенностью. Мы далеко ушли от робкой дерзости «Экстаза», если сравнить этот фильм с бесстыдством «Эммануэль» (посредственного фильма, побившего все рекорды сборов). В Японии «секс-производство» стоит на значительно более высоком уровне, о чем свидетельствуют такие фильмы, как «Любовники» (1959) Кона Итикавы, «Эрос плюс жестокое убийство» (1969) Ёсисигэ Ёсида и в особенности «Империя чувств».

Из большого количества работ Нагисы Ошимы (род. 1932) особо запоминаются «Ночь и туман Японии» (1960), «Удовольствия» (1965), «Церемония» (1971) и «Счастливого Рождества мистер Лоуренс» (1982). В «Империи чувств» Ошима рассматривает эротику в почти мистической перспективе, в манере Жоржа Батая или де Сада (о котором странным образом напоминает имя героини). Интересно, что сценарий почти целиком соответствует подлинному случаю, о котором много писалось в довоенной японской хронике происшествий (причем девушку, совершившую кастрацию своего партнера, рассматривали как представительницу феминистского движения!). Как бы там ни было, фильм воспеваает безумную любовь, но чрезвычайно ритуально поданную, что придает сюжету характер не преступления на любовной почве, а своего рода жертвоприношения. Успех этого фильма, приправленный привкусом скандального интереса, побудил Ошиму дать ему продолжение, почти не связанное с ним по сюжетной линии, в котором фантастика берет верх над эротикой, — «Империя страсти» (1978).

ALNO CORRIDA

Сцен., диалоги, реж.: Нагиса Ошима. **Оп.:** Хидео Ито (Истманколор). **Муз.:** Минору Мики и японские песнопения. **Произв.:** Аргофильм (Париж), Ошима **Произв.** (Токио). 110 мин. **Исп.:** Эйко Матсуда (*Сада*), Татсуя Фуджи (*Кичизо*), Эои Накажима (*Току*), Тойзи Тонояма (*нищий старик*), Каное Кобайяши (*старая гейша*), Хисака Фуджи.

Порнография

В творчестве Ошимы нет ничего от порнографии; его литературное творчество свидетельствует о его требовательности и вражде к конформизму любого рода и непреложности эстетических и политических взглядов. Будучи убежденным марксистом, он в то же время явился в какой-то степени зачинателем японской «новой волны».

1976. Судья и убийца

Бертран Тавернье

Песня потрошителя

Бертран Тавернье подает здесь нечто вроде «Преступления и наказания» на манер лубочных картинок, с намеком на Брехта, под звуки шарманки, и проявляет себя первоклассным рассказчиком «небылиц».

Сюжет

Деревня в Ардеш в 1893 г.. Бывший сержант Жозеф Бувье тяжело переживает любовную неудачу. Будучи человеком простодушным и восторженным и усвоив бесчисленные анархистские лозунги, он отправляется то в одну, то в другую деревню, где насилует и убивает пастухов и пастушек под звуки аккордеона. Провинциальный следователь терпеливо идет за ним по пятам и наконец доказывает его вину после жесткого допроса с пристрастием. Бувье идет на казнь, по-прежнему безудержно болтая, и сообщение о нем появляется во всех газетах. А следователь, то ли из духа подражания, то ли с досады, стыдливо опробует со своей подружкой нетрадиционную форму секса.

О фильме и его создателях

Бертран Тавернье (род. 1941) — кинематографист, приверженный бурным любовным сюжетам, испытавший на себе сильное влияние американских фильмов серии «Б» и в то же время — французской «новой волны». Ему по душе фильмы о яростных чувствах, крепко сколоченные сценарии, сюжеты, в которых действуют люди с фрондерской идеологией и прекраснотушные леваки. Результатом является некоторая путаница во взглядах, которая, вероятно, рассеется с течением времени. А пока что главной его удачей является фильм «Судья и убийца». Взяв за основу довольно грязное событие из полицейской хроники («дело Вашэ»), он на свой лад подает его под соусом всяческих исторических событий. Ему удалось — в какой-то мере напомнив Фрица Ланга или Джозефа Лоузи, в фильмах, созданных каждым из них на основе романа «Господин по имени Проклятый», — показать на экране точное изображение определенной исторической эпохи. Вокруг двусмысленных отношений, определяемых различными положениями и противоположными взглядами, складывается картина убогого, реакционного общества,

в лице бродяги — сторонника Равашолы, с одной стороны, и пуританина-следователя — с другой, воплощающего в себе все прошлые и будущие репрессии (от Коммуны до дела Дрейфуса) и напоминающего Сатурна — пожирателя собственных детей.

Мишель Галабрю, выступая здесь в единственной драматической роли, исполненной им за всю свою актерскую деятельность, поднимается на уровень «великих эксцентриков» довоенной поры, таких, как Жюль Берри, Робер Виган, Сэтьюрен Фабр. Получилось очень сильное произведение, отдельные неудачи которого не портят общего впечатления.

Откровенность на лионский лад

Начиная от «Часовщика из Сен-Поля» (1974) и до «Вокруг полуночи» (1986) Тавернье проявляет искренность в использовании выразительных средств и полное отсутствие софистических умствований, что не часто случается во французской кинематографии. В этом уроженце Лиона есть что-то от Паньоля и от Ренуара, и тот и другой могут узнать себя в таких фильмах Тавернье, как «Тряпка» (1981) и «Воскресенье за городом» (1984).

LE JUGE ET L'ASSASSIN

Сцен.: Жан Оранш, Бертран Тавернье, по сюжету Жана Оранша и Пьера Боста. **Реж.:** Бертран Тавернье. **Оп.:** Пьер Вильям Глени (Истманколор — «Панавижн»). **Муз.:** Филипп Сард. **Песенки:** Жан Роже Коссимон. **Прозв.:** Лира-фильм. 110 мин. **Исп.:** Филипп Нуаре (*следователь Руссо*), Мишель Галабрю (*Жозеф Бувье*), Изабель Юппер (*Роз*), Жан Клод Бриали (*прокурор*), Рене Фор (*матушка Руссо*), Ив Робер, Жан Роже Коссимон.

1976. Таксист

Мартин Скорсезе

Одинокий бегун

Внимательный исследователь «людей среднего веса» и житейских тупиков — Мартин Скорсезе внес в новую американскую кинематографию «связующее звено» спасительного лиризма.

Сюжет

Бывший моряк Тревис Бей Бейкер, сражавшийся во Вьетнаме и психически травмированный всем пережитым, становится водителем такси в Нью-Йорке. Страдая бессонницей, он берет на себя ночную работу и колесит в своей желтой коробочке, как лунатик, по бездушным улицам города, залитым неоновыми огнями и вредными испарениями и заполненными хулиганами, наркоманами и другими темными личностями. Редкие встречи с товарищами по работе не могут рассеять охватившего его чувства одиночества. Ненадолго его захватывает участие в политических страстях, но и это

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

TAXI DRIVER

Сцен.: Поль Шрёдер.

Реж.: Мартин Скорсезе.

Оп.: Майкл Чапмен (Истманколор, Панавижн).

Муз.: Бернард Германн.

Прод.: Майкл и Джулия Филиппс. **Произв.:** Коламбия. 115 мин. **Исп.:** Роберт де Ниро (*Тревис Бикл*), Сибилл Шепард (*Бетси*), Джоди Фостер (*Айрис*), Альберт Брукс (*Том*), Харвей Кейтель (*«Спорт»*), Питер Ойл (*«Мудрец»*), Леонард Гаррис, Гарри Козен, Мартин Скорсезе.

кончается неудачей. И в конце концов он обретает себя, спасая от сутенеров, с риском для жизни, двенадцатилетнюю девчонку-проститутку.

О фильме и его создателях

Это на редкость мрачное изображение современных городских джунглей обретает особую силу благодаря условиям, в которых велись съемки, — с начала и до конца на натуре, в самых убогих районах Манхэттена, почти так, как снимают документальные фильмы. Реалистический характер кадров придает ощущение подлинности происходящего, так же как и некоторые почти импровизированные диалоги. Своеобразно-живописный колорит улиц служит только фоном для беспощадного показа страшной ньюйоркской «фауны», а в особенности тех, кто все потерял и всего в жизни лишился. Сценарист Поль Шрёдер (впоследствии ставший режиссером: «Американский жиголо», 1980) говорил, что хотел перенести в контекст американской действительности роман Камю «Чужой». В этом ему очень помог исполнитель главной роли Роберт де Ниро, который сыграл, по выражению Полины Казель, «подпольного человека» (т. е. с глубоко скрытой сущностью), всем своим существом представляя полнейшую безличность — анонимное существо, погрузившееся в пустоту большого города.

Талант режиссера, разумеется, тоже содействовал этому впечатлению. Потомок сицилийских иммигрантов (род. 1942), Мартин Скорсезе лучше, чем кто бы то ни было, подходил для создания этой «асфальтовой одиссеи», ибо сам прошел жесткую школу улицы. Его умение находить необычное взрывает все условности жанров; он сумел создать офорты американской ночи (настоящей, в отличие от фильма того же названия), начиная от «Убогих улиц» (1979) до «Позднего часа» (1985), отклонившись от этой темы только ради показа закулисной жизни боксеров («Бешеный Бык», 1980).

Бернард Германн

Фильм «Таксист» посвящен композитору Бернарду Германну (1911—1975), который умер во время съемок и является автором музыки многих прославленных фильмов, главный из которых — «Гражданин Кейн». Он работал с такими режиссерами, как Джозеф Манкевич, Франсуа Трюффо, Бриан де Пальма, а преимущественно — с Альфредом Хичкоком, написав музыку к его фильмам «Птицы», «К Северу через Северо-Запад», «Психоз», «Марни».

1977. Краб-барабанщик

Пьер Шендёрфер

Прощание центурионов

В отличие от подрывных тенденций французской кинематографии, этот фильм проникнут благородством по всей своей сути и форме, и его можно сравнить с великими фильмами Уоллиса и Форда.

Сюжет

Сторожевой корабль «Жорегиберри» уходит из Лориана и включается в состав рыболовецкой флотилии в качестве вспомогательного судна. Командиры, старшина, боцман — все они, в той или иной степени, бывшие военные, с тоской вспоминают времена колониальных войн, где вдребезги разбились их патриотические чувства. А капитан страдает неизлечимым раковым заболеванием. Что-то сближает между собой всех этих людей — их преследует воспоминание о легендарном персонаже, не то мятежнике, не то поэте, который постоянно носил на плече черного кота по кличке Краб-барабанщик. Одни встречали его в Индокитае, другие — в Алжире. Может быть, это совесть каждого из них, или их Грааль, или образ грядущей смерти...

О фильме и его создателях

Пьер Шендёрфер (род. 1928) — подлинный «вояка», пришедший в режиссуру через посредство армейской кинослужбы. Он отправился добровольцем в Индокитай, был взят в плен вьетнамцами, затем работал репортером в Лаосе, Йемене и Алжире. Дебютировав как театральный режиссер в 1956 г., он параллельно проявил себя как кинорежиссер и романист.

Произведение, благодаря которому он приобрел известность и которое имело успех как у правых, так и у левых критиков, создано на основе событий войны в Индокитае и написано в скупой и впечатляющей манере; его название — «317-й взвод» (1963).

«Краб-барабанщик» занимает в творчестве Шендёрфера еще более высокое место: в нем нет ни единого клише, обычного для фильмов о войне, и он построен на щемящей душу аллегорической теме, в которую входят такие понятия, как честь, мужество, самопожертвование и спокойствие перед лицом смерти. Хранительные тени Виньи, Германа Мелвила и Конрада носят над этим долгим, неподвижным путешествием, проникнутым высокой поэзией, которое не оставляет равно-

LE CRABE-TAMBOUR

Сцен.: Жан Франсуа Шовель, Пьер Шендёрфер, по его одноименному роману. **Реж.:** Пьер Шендёрфер. **Оп.:** Рауль Кутар (Истманколор). **Муз.:** Филипп Сард. **Произв.:** Лира-фильм, Бэла, «АМЛФ». 119 мин. **Исп.:** Жан Рошфор (*капитан*), Клод Риш (*врач*), Жак Дюфило (*главный механик*), Жак Перрен (*капитан-лейтенант Вильсдорф, по прозвищу Краб-Барабанщик*), Одиль Версуа (*Мадам*), Аврора Клеман, Морган Джонс, Бернард Лажарж, Юбер Лоран, Пьер Руссо.

душным ни единого зрителя, пусть даже враждебного военной идеологии, — ведь в этом произведении идея войны вовсе не превозносится, но и не осуждается: она просто служит поводом для раздумий.

К этому следует добавить великолепные морские кадры и первоклассное актерское исполнение.

Проигранные войны

Шендёрфер был участником всех проигранных войн, иногда являясь лицом действующим, иногда — наблюдателем. И он несет на себе отпечаток времен боевой дружбы, хотя и говорит: «Меня интересует не состояние войны как таковое, а состояние человека».

1978. Замужество Марии Браун

Райнер Вернер Фассбиндер

Германия, публичная девка

Эта мощная, острая мелодрама характерна для «третьего поколения» немецкого кино, в котором явился «гуру» — плодовитый Райнер Вернер Фассбиндер.

Сюжет

Германия, 1943 год. Германн Браун женится на Марии перед тем, как уехать в свою часть на восточном фронте. Молодая женщина, оставшись одна с матерью и дедом в разоренной войной стране, становится танцовщицей в кабаре. Однажды ночью Германн внезапно возвращается и застает у нее в кровати любовника — чернокожего американца. Драка кончается убийством, мужа приговаривают к долгосрочному заключению, а Мария становится секретаршей, а затем и любовницей богатого промышленника. Когда тот умирает, она вновь встречается с Германном. Оба гибнут при взрыве газа.

О фильме и его создателях

Под приключенческой маской сценария кроется притча о судьбе Германии, обреченной в послевоенные годы «стать шлюхой», чтобы выжить. Пресловутое «экономическое чудо», рассматривается здесь как гигантский обман — потеря лица страной, потерявшей душу. Это,

весьма спорное, утверждение развито в фильме с неким мазохистским восторгом и откровенностью, граничащей с порнографией. Красавица Ханна Шигулла, исполнительница главных ролей почти во всех фильмах этого режиссера, создает образ величественной соблазнительницы (вскоре она не менее эффектно сыграла Лили Марлен). Мария Браун — «анархистка в области любви», и ее сложный путь повторяет довольно точно путь автора, который то восхищает, то раздражает зрителя.

Райнер Вернер Фассбиндер (1946—1982) — «мастер мизансцены», как всегда говорят о нем. Журналист, писатель, актер, сценарист, деятель театра, кинематографа и телевидения, одержимый подлинной творческой страстью, — он находился под заметным влиянием Годара и «cinéma-verité», но в то же время под несомненным воздействием мелодрам Сирка и военных фильмов Фуллера. В течение тринадцати лет он снял около сорока фильмов и телефильмов, не считая тех, в которых он являлся продюсером или участником ради своих друзей, Даниэля Шмидта и Улли Ломмеля.

Фильм, снятый в 1978 г., вышел в прокат только в 1980.

DIE EHE

DER MARIA BRAUN

Сцен.: Петер Мартесхаймер и Пиа Фрелих, по роману Герхарда Зверенца.

Диалоги и реж.: Райнер Вернер Фассбиндер. **Оп.:** Михаэль Баллхауз («Фуджиколор»). **Прозв.:** Альбатрос фильм, Трио фильм, ФРГ. 120 мин. **Исп.:** Ханна Шигулла (*Мария*), Клаус Лёвич (*Германн*), Иван Десни (*Освальд*), Готфрид Джон (*Вилли*), Гизела Улен (*мать Мариин*), Гюнтер Лампрехт (*Ветцель*), Джордж Бэрд (*Билл*), И. Триссенар, М. Бальхаус, Р. В. Фассбиндер.

Немецкий Жене

Фассбиндер, откровенный гомосексуал, в какой-то мере представлял собой немецкого Жана Жене 70-х гг., и кста-ти, в конце жизни снял фильм по его роману («Ссора», 1982). Его целью — которой он частично достиг — было «снять фильм, который воссоздал бы глобальный образ Германии».

1978. Охотник на оленей

Майкл Чимино

Гангрена нации

Печальный распев Майкла Чимино передает с большей силой, чем огненный танец фильма Коппола, особенности травм, нанесенных вьетнамской войной и ее последствиями.

Сюжет

В Клейтоне, маленьком шахтерском городе Пенсильвании, трое рабочих, Майкл, Ник и Стивен, ведут мирную жизнь, чередуя работу в сталелитейном цехе с охотой на оленей в обществе своих друзей Стена и Акселя. Стивен собирается жениться на Анжеле — она беременна. Но Америка воюет с Вьетнамом. И мы видим, через два года, этих трех людей, по горло увязших в индокитайской трясине: вьетконговцы взяли их в плен и они готовятся к побегу, рискуя жизнью так, словно играют в «русскую рулетку». Им все же удастся этот побег, — но тяжелой ценой. Стивен лишается обеих ног. Ник встречает ужасную смерть в сайгонском кабаке, а Майкл — беспомощный свидетель этой трагедии — возвращается на родину с искалеченной навеки душой.

О фильме и его создателях

Множество американских фильмов пыталось передать так или иначе ход и последствия военных конфликтов, от яростных столкновений в бою до психологических травм после демобилизации. Приведем в пример: «Я побывал в аду» Сэмюэля Фуллера, «Люди на войне» Энтони Манна, «На Западном фронте без перемен» Луиса Майлстоуна. В начале 80-х гг. началось возрождение фильмов на военную тематику, напоминающее муки совести американской души. Это можно сказать об «Апокалипсисе сегодня», о «Властелине войн», об «Отряде» и о «Цельнометаллическом жилете» Стенли Кубрика. Добро идет здесь бок о бок со злом — ибо человеческая правда приносится в жертву пышному зрелищу.

Майкл Чимино (род. 1943) как будто нашел точку равновесия между добром и жестокостью в своей грандиозной фреске. Он не погружается в описание ужасов войны, а ограничивается косвенным упоминанием о них в коротких, но очень жестких эпизодах, которым предшествуют чудесные лирические просветы (свадь-

THE DEER HUNTER

Сцен.: Дерик Уошборн, по рассказу Майкла Чимино, Дерика Уошборна, Луиса Горфинкеля и Квинна Редекера. **Реж.:** Майкл Чимино. **Оп.:** Вильмос Зигмонд (Техниколор, «Панавижн»). **Муз.:** Стенли Майерс. **Произв.:** Эми фильм, Юниверсал. 183 мин. **Исп.:** Роберт де Ниро (Майкл), Джон Казале (Стэн), Джон Сэведж (Стивен), Кристофер Уолкен (Ник), Мэрил Стрип (Линда), Джордж Дзундза (Джон), Чак Эппегрин (Аксель), Ширли Столер.

ба, охота на оленя), и все заканчивается потрясающим гимном надежды («Господь, благослови Америку»). Результатом является ощущение эпического величия, редко встречавшееся со времени Гриффита.

Воинственная идеология

Военные действия Соединенных Штатов на Дальнем Востоке породили немало отзвучков в политической жизни, тем самым открыв перед кинематографистами обширное поле деятельности. Однако, фильмов, откровенно прославляющих воинственную идеологию, встречается очень мало, можно назвать, пожалуй, только «Зеленые береты» (1968), поставленный Джоном Уэйном с ним же в главной роли и довольно плохо принятый зрителем.

1980. Человек-слон

Дэвид Линч

Человек происходит от чудовища

Черный бриллиант современного кино — этот фильм, у которого не было ни предшественников, ни последователей, трогает нас своим фантастическим характером и вызывает глубокое сочувствие.

Сюжет

Лондон, 1884 год. Молодого хирурга, Фредерика Тривеса, заинтриговала афиша одного из балаганов на ярмарке: там показывают феномен — «Человек-слон». Он откупает этого несчастного для лондонского госпиталя — это невероятно уродливое человеческое существо с нормальным интеллектом и нормальными чувствами. Чудовище привлекает всех жителей Лондона, все проявляют к нему какой-то нездоровый интерес. Знаменитая актриса, миссис Кендалл, приглашает его в театр «Друри-Лейн», где играет с ним в пантомиме на тему, заимствованную из сказки «Кот в сапогах». Однажды ночью он умирает от удушья.

О фильме и его создателях

Этот фильм, весьма необычный как по замыслу, так и по постановке, напоминает традицию фантастических фильмов довоенной Америки в духе Кинг-Конга. Но здесь речь идет не о страшном фантастическом существе — это правдивая и печальная история некоего англичанина, жившего в прошлом веке, Джона Мен-

ELEPHANT MAN

Сцен.: Кристофер Де Вор, Эрик Бергрэн, Дэвид Линч, по книге «Человек-слон и другие воспоминания» сэра Фредерика Тривесы и статье «Этюд о человеческом достоинстве» Эшли Монтею. **Диалоги:** Дэвид Линч. **Оп.:** Фредди Френсис (черно-белый). **Муз.:** Джон Моррис. **Прозв.:** Мэл Брукс. 125 мин. **Исп.:** Джон Харт (*Джон Меррик, «человек-слон»*), Энтони Хопкинс (*Фредерик Тривес*), сэр Джон Гилгуд (*Карр Гомм*), Энн Бенкрофт (*миссис Кенделл*), Фредди Джонс (*Байтс*).

рика, — история, упоминавшаяся в очень солидных научных трудах. Это был уродливый человек, страдавший редчайшей болезнью — острым неврофиброма-тозом; это заболевание вызывает кожные припухлости и полипы самого уродливого вида. О нем уже была поставлена пьеса на сцене, значительно отличающаяся от фильма. Даже если вы невольно испытываете по ходу фильма какие-то неприятные эмоции — все равно следует сказать, что это произведение трогает зрителя до глубины души и отучает от желания подглядывать за чьей-либо тайной жизнью.

С технической стороны фильм «Человек-слон» интересен своеобразным использованием черно-белой пленки, которая прекрасно передает атмосферу викторианской Англии и еще больше усиливает трагическую сторону сюжетной линии. Должны ли мы объяснять все достоинства фильма редким талантом молодого американского режиссера Дэвида Линча (род. 1946)? Как бы то ни было, талант этот ярко проявился уже в его первом удивительном фильме «Голова-ластик» (1976), представляющем собой кошмарную смесь «Франкенштейна» и «Андалузского пса» и доказывающем, что этот автор с его мрачной поэзией способен еще на многое.

Тератология

Возможно, фильм страдает избытком аномальных впечатлений; но следует помнить, что автор построил его на документальном материале и поэтому фильм этот является, как заметил Франсис Жиро, «ярким антирасистским выступлением, страстной защитительной речью в пользу права отличаться от других».

1981. Поиски утерянного ковчега

Стивен Спилберг

Неподалеку от Тарзана...

Нетрудно иронизировать по поводу «археологического вестерна, поставленного золотым тельцом» (Мишель Перез). Однако этот фильм осуществляет желанную возможность проверить, на что способен развлекательный фильм.

Сюжет

Профессор археологии — к тому же бесстрашный искатель приключений — Индиана Джонс обнаружил в храме индейцев племени инков статую из чистого золота, но ее вскоре похищает бессовестный соперник — европеец Беллок. Джонс дает клятву отомстить. И ему как раз представляется такая возможность — американская секретная служба поручает ему отправиться в Египет, чтобы присутствовать при раскопках Ковчега древних израильтян, тысячелетия пролежавшего в земле. Гестапо уже тут как тут (действие происходит во время войны), и проведение раскопок поручено негодяю Беллоку. Но Инди Джонсу, в сопровождении его невесты Мэрион, после бесчисленных приключений на море, суше и в воздухе, удается все же завладеть этим редчайшим сокровищем.

О фильме и его создателях

Сценарий изобилует самыми невероятными происшествиями, опаснейшими поединками и головоломными трюками. Целая армия специалистов по особым эффектам, пиротехников и каскадеров была приглашена на съемки с целью воссоздать в десятикратном объеме атмосферу романов Эдгара Бэрроуза и всевозможных комиксов. Индиана Джонс, мифический герой этой бредовой одиссеи, является прямым потомком Джима-Джунгли Тарзана и Бесстрашного Ричарда. Авторы ввели в игру сложнейшие достижения современной техники (всевозможные макеты, оптические обманы, электронные эффекты) и вернули кино в мир воображения и фантазии, откуда оно почти начисто ушло. Публика встретила фильм восторженно и потребовала продолжения: им стал фильм «Индиана Джонс и храм судьбы», состряпанный по тому же рецепту, не считая огромного количества «субпродуктов».

RAIDERS OF THE LOST ARK

Сцен.: Лоренс Каждан, по рассказу Джорджа Лукаса и Филиппа Кауфмана.
Реж.: Стивен Спилберг.
Оп.: Дуглас Слокомб (Метроколор, Панавижн).
Спец. эффекты: «Индиастриал Лайт энд Мэд-жик». **Муз.:** Джон Уильямс. **Произв.:** Парамаунт. 116 мин. **Исп.:** Гаррисон Форд (Индиана Джонс), Карин Аллен (Мэрион Рэйвенхуд), Вольф Калер (Дитрих), Поль Фримен (Беллок), Джон Рис Дэвис.

Режиссер этого пышного «комик-стрипа», Стивен Спилберг (род. 1947) уже задолго до этого взялся за подобные фильмы. Таким же образом он вернул молодость фантастике («Дуэль», 1971), фильму катастроф («Челюсти», 1975) и научной фантастике («Контакты третьего вида», 1977).

Приключение и действие

Это возвращение к истокам фильма — действия и приключений ради приключений свидетельствует о подлинной наивности (и особенно о стремлении победить повседневного соперника — телевидение). Однако следует отдать должное приемам этой борьбы и блестящему результату. Спилберг, объявленный королем «космических эффектов» и всяческих «новинок», обладает даром, как и Франсуа Трюффо, «делать невероятное вполне возможным».

1982. Ночь в Сан-Лоренцо

Паоло и Витторио Тавиани

От политики к поэзии

Братья Тавиани, полностью приняв наследие неореализма, восхваляют в этом фильме радость жизни среди ужасов войны. Это «Пайза» глазами Унгаретти.

Сюжет

У открытого окна, в тишине мирной летней ночи, подчас озаренной вспышками падающих звезд, женщина вспоминает другую ночь — страшную ночь 10 июня 1944 г., которую она, восьмилетней девочкой, пережила в одной из тосканских деревушек. Война подходила тогда к концу, но немецкие войска с фашистами во главе по-прежнему держались политики «выжженной земли», взрывали дома и преследовали партизан. Жителям Сан-Министо удалось бежать в лес, и они стали свидетелями кровавых стычек. Те, кто тогда сражался и спасся, нашли убежище в деревне Сан-Лоренцо, где и провели ночь в ожидании прихода союзников.

О фильме и его создателях

Авторы этого прекрасного фильма, своеобразной сельской поэмы с эпическими интермедиями, с самого начала своей работы в кинематографе сотрудничали с

Йорисом Ивенсом в качестве его ассистентов. Витторио (род. 1929) и Паоло (род. 1931) Тавиани неразлучны, как братья Гонкур. Полностью впитав марксистскую идеологию, «пережив во всей полноте утопические устремления 1968 года», они до 1976 г. снимали фильмы, построенные на их твердой вере. После фильма «Allonsanfàn» (1974), почувствовав, что зашли в тупик, они ориентируются на несколько другую творческую формулу, ни на йоту не отступая от своих идеалов, но облачая их в мантию лиризма. Таким образом обрели они желаемое равновесие (и успех у широкого зрителя), создав суровые повествования из истории Сицилии — «Отец-хозяин» (1977) и «Хаос» (1984).

«Ночь в Сан-Лоренцо» — произведение гораздо более сложное, нежели воспоминание об эпизоде последних дней войны в Италии, вроде тосканского «Орадура на Глане». Прежде всего, это глубоко волнующее размышление о быстротекущем времени, о безумии братоубийственных войн, о страстной жажде мира, свойственной каждой человеческой душе. И все это — глазами ребенка, символа жизни и надежды.

LA NOTTE DI SAN LORENZO

Сцен., диалоги: Паоло и Витторио Тавиани, Джулиани, Тонино Гуэрра. **Реж.:** Паоло и Витторио Тавиани. **Оп.:** Франко ди Джакомо (Истманколор'). **Муз.:** Никколо Пиовани. **Прозв.:** РАИ, Аджер кинематографико. 106 мин. **Исп.:** Омеро Антонутти (*Гальвано*), Маргарита Лозано (*Кончетта*), Клаудио Бигальи (*Коррадо*), Массимо Бонетти (*Николо*), Норма Мартелли (*Ивана*), Энрика Мариа Модуньо (*Мара*), Сабина Ванукки (*Розанна*).

Драматургия

Основой фильма служит изысканная драматургическая ткань, где внезапные смены тональности — как указывает Фредди Буаш — напоминают то греческую трагедию, то Шекспира, то Брехта, причем сходство с последним отличается особой яркостью при полном отсутствии какого-либо догматизма.

1984. Однажды в Америке

Серджио Леоне

Парни Нового Света

Эта острая и жестокая сказка — грандиозное повествование о том, какова она, Америка, — вчера, сегодня, всегда.

Сюжет

США, «рычащие» 20-е годы. Двое юношей, Натан Аронсон, по кличке Олух, и его приятель Макс Ковански, занимаются довольно выгодными, хоть и мелкими, делами в Нижнем Ист-Сайде, еврейском гетто Нью-Йорка, совместно с Пэтси Гольдбергом, Филиппом по прозвищу Косой, и самым молодым из них — Домиником. Последнего убивают во время схватки с шайкой Багси. А еще есть там красотка Дебора, первая любовь Олуха, которую он помнит в течение всех долгих лет, что ему пришлось провести в тюрьме.

Когда он выходит на волю, он видит, как изменилась страна. Друзья его разбогатели благодаря сухому закону и обеспечивают ему тоже «приятную жизнь». Но один из них — предатель. И много пройдет времени, немало прольется слез, пока выяснится, наконец, что это — Макс, ставший председателем мощного объединения. Неужели снова повторится цепь преступлений?

ONCE UPON A TIME IN AMERICA

Сцен.: Леонардо Бенвенути, Пьеро ди Бернарди, Энрико Медиоли, Франко Аркалли, Франко Феррини, Серджио Леоне, по роману Гарри Грея «С оружием в руках». **Реж.:** Серджио Леоне. **Оп.:** Тонино делли Колли («Истманколор»). **Муз.:** Эннио Морриконе и отрывки из Ирвинга Берлина, Джорджа Гершвина, Коле Портера и др. **Прозв.:** Арнун Мичэм. 220 мин. **Исп.:** Роберт де Ниро (Олух), Джеймс Вудс (Макс), Элизабет Мак Говерн (Дебора), Трэт Уильямс (Джимми О'Доннел), Тюздэй Вельд (Кэррол), Барт Янг (Джо), Джо Пэши (Френки), Л. Рэпп (Толстяк Мо).

О фильме и его создателях

Этот «гангстерский фильм», работа над которым заняла несколько лет, был задуман как портрет американского общества, основанный на показе судеб компании «ребят», ставших, по мере того как шли годы, мощными заправилками. Это последняя часть трилогии, первая часть которой называлась «Однажды на Дальнем Западе» (1968), где крупным планом очерчены все характерные черты вестерна, а вторая — «Опусти голову» (1971) — представляет собой острый памфлет на мексиканскую революцию. С течением времени намерения автора, итальянца Серджио Леоне (род. 1929), постепенно разрастались. Если он начинал как непритязательный изготовитель «спагетти — вестерна» (фильм «За пригоршню долларов», 1964, снятый им под псевдонимом Боба Робертсона), он постепенно пришел к подлинному натуралистическому повествованию, откуда почти что полностью исчез пародийный характер.

В этой монументальной фреске с нарочито сгушенными мрачными красками и нарочито огрубленной нежностью режиссер (подобно своему герою) продолжает виртуозную игру в ковбоев и индейцев, в то время как окружающий его мир затекает игру все более и более серьезную и невидимые пальцы гасят огни Америки один за другим.

Современные мифы

Автобиография проходимца, которая служит в этой хронике путеводной нитью, постепенно становится, говорит Серджио Леоне, «ярким и жестоким символом той Америки, которая находится на полпути между фильмом и рассказом, между политикой и литературой, которая создала и все еще продолжает создавать интеллектуальную жизнь и даже повседневное поведение нескольких поколений, подобно некоему грандиозному современному греческому мифу.

1984. Париж, Техас

Вим Вендерс

Дорога на край света

Поиски Вима Вендерса ведут, казалось бы, к нелепому и безнадежному выводу. Но твердая тоска по душевной чистоте поддерживает его хрупкую мечту.

Сюжет

Грязный, бедно одетый человек бредет, как лунатик, по тexasской пустыне, залитой солнцем. Потеряв последние силы, он попадает в больницу и возвращается к жизни благодаря своему брату Уолту, живущему в Лос-Анджелесе, который приютил еще раньше его маленького сына, Хантера. Отец и сын отправляются вместе на поиски женщины, которая когда-то бросила их, и находят ее в низкопробном заведении в Хаустоне. После долгой исповеди она соглашается взять к себе ребенка, а отец его снова уходит навстречу одиночеству.

О фильме и его создателях

Все творчество немца Вима Вендерса (род. 1945) посвящено блужданию человека по свету. Вендерс, выросший на базе европейской культуры и классичес-

PARIS, TEXAS

Сцен.: Сэм Шепард, Л.М. Кит Кэрзон. **Реж.:** Вим Вендерс. **Оп.:** Робби Мюллер (цветная пленка). **Муз.:** Рай Кудер. **Прод-изв.:** Роуд Мувиз (Берлин), Аргос-фильм (Париж). 150 мин. **Исп.:** Гарри Дин Стэнтон (*Тревис*), Настасия Кински (*Джейн*), Дин Стокуэлл (*Уолт*), Аврора Клеман (*Лина*), Хантер Кэрзон (*Хантер*), Бернард Вики (*доктор Ульмер*).

кого голливудского кино, шел сперва зигзагами, вдохновляясь такими авторами, как Петер Хандке, Натаниэль Готорн, Гёте и Патриция Хайсмит, а затем укрепился (временно) в американской среде, которая всегда его привлекала. Его главной целью, по-видимому, является фильм «без сюжета» — на полпути к Годару и Одзу — фильм, который «наконец покажет все так, как оно есть». Фильм «Положение дел» (1981) очень характерен для такой объективности, не лишенной известной холодности.

Но Вендерсу свойственна и взволнованность; он доказал это, сняв потрясающий фильм о мучительных страданиях своего друга Никласа Рэя («Молния над водой» /Фильм Ника/, 1980).

Этот путешественник без багажа, современный бродяга западного мира, пустившийся на поиски непонятного и недоступного Грааля, создал «Париж, Техас» (по названию маленького города, затерянного где-то на юге США) как своеобразный вестерн, неподвижный, без дилижанса, без шерифа, без индейцев; это путешествие по бескрайней пустыне, по которой бредет угрюмый, немой Улисс. Запоминаются иссушенные поля, бесконечные мотели и дороги — и все это с одной целью: обрести заново разбившееся единство. Где-то, на фоне голубого неба, раздается печальный напев гитары... В конце концов герой ведет едва слышный разговор — через стеклянную перегородку.

Сможет ли Вендерс провести нас когда-нибудь по ту сторону зеркала?

Сэм Шепард

Сэм Шепард, сценарист этого фильма (род. 1943), — один из самых одаренных авторов своего поколения. В кино он работал — иногда как переводчик, иногда как сценарист — с Микеланджело Антониони, Теренсом Маликом, Филипом Кауфманном и Робертом Олтменом.

1985. Пурпурная роза Каира

Вуди Аллен

Умение пробиться сквозь экран

Герой этой сюрреалистической притчи, созданной Вуди Алленом, покидает экран, чтобы прийти к нам; нас поистине приглашают подниматься вверх по течению времени, чтобы попытаться найти утраченное волшебство.

Сюжет

30-е годы в США. У молодой женщины, работающей официанткой в пивной, имеется муж — безработный бездельник. Она утешается, проводя все вечера в кинотеатрах, — это ее великая страсть. Однажды, когда она в пятый раз смотрит фильм «Jewel Palace» («Дворец драгоценностей»), происходит нечто необычайное: один из персонажей сходит с экрана и уводит ее из зала навстречу невообразимым приключениям. Обезумевшие продюсеры посылают за ним вдогонку живого исполнителя этой роли, чтобы он попытался догнать беглеца, испортившего им прокат фильма. Ему это, в конце концов, удастся, и он к тому же успевает между делом обольстить бедную Сесилию, которая совсем уж не понимает, сон это или явь.

О фильме и его создателях

Этот фильм — четырнадцатый, поставленный Алленом Стюартом Кенигсбергом, он же — Вуди Аллен (род. 1935), и один из редких его фильмов (в том числе «Интерьеры», 1978), где он не участвует как актер. Он прославился своими многочисленными талантами — подлинный «человек-оркестр» — своей верностью традициям еврейского юмора, своими афоризмами, достойными Лихтенберга и Люиса Кэррола, своим одиночеством глубокого мыслителя. Он является лучшим комедийным автором-актером своего поколения. Кто еще, после Чаплина, мог доставить зрителям такое удовольствие? В фильме «Пурпурная роза Каира» Вуди воздает должное американской комедии 30-х гг., более того — человеческой комедии в целом. Он скромно говорит, что старался в этом фильме передать «радость жизни, созданной воображением, вопреки горестям подлинной жизни», — тема эта, кстати, пронизывает все его творчество.

Следует заметить, что в фильмах его часто встречается «антигерой», страдающий (подобно ему самому?)

THE PURPLE ROSE OF CAIRO

Сцен., реж.: Вуди Аллен.

Оп.: Гордон Виллис (цвет-

ная пленка). **Муз.:** Дик

Хайман. **Произв.:** Орион-
пикчерс, Фокс). 81 мин.

Исп.: Миа Ферроу (*Сесилия*), Джефф Дэниелс (*Торн Бакстер — Джил Шеферд*), Дэни Айелло (*Монк*), Ирвинг Метсман (*директор кинотеатра*), Ид Германн, Джон Вуд, Барбара Раш, Ван Джонсон (*в ролях актеров на экране*).

неумением приспособиться к действительности, и эту тему он развивает чуть ли не с мазохистским наслаждением. Так обстоит дело в фильме «Энни Холл» (1977) — подробнейшем протоколе любовной неудачи, в значительной степени автобиографическом; в «Манхэттене» (1979) — истории горожанина-неудачника; в «Ханне и ее сестрах» (1986) — «квартире семейной дисгармонии». Вуди Аллена следует принимать таким, каков он есть: виртуозный жонглер жизненными трудностями и необычайно одаренный комедийный актер.

Игра в зеркалах

Следует вспомнить фильм «Шерлок Младший» (Бастер Китон, 1924), если хочешь привести пример «кино в кино», с его чуть ли не метафизической многозначностью. И Аллен также использовал эту «игру зеркал» в фильмах «Воспоминания о Звездной пыли» (1980) и «Зелиг» (1983).

«Нет никаких сомнений в том, что невидимый мир существует. Однако следует задуматься над вопросом — на каком расстоянии находится он от центра города и до какого часа он открыт?» (Вуди Аллен)

1986. Жертвоприношение

Андрей Тарковский

Древо жизни

«Тарковский внес в кино, в его специфику, новый язык, который позволяет ему показать жизнь как мнимость, жизнь как сон». (Ингмар Бергман)

Сюжет

Летний вечер на острове Готланд. Мы видим Александра — он писатель, а в прошлом — актер, который больше не верит в могущество слова; его жену, Аделиду, которая не уверена, правильно ли поступила, выйдя за него замуж; их маленького сынишку, которому только что сделали операцию на гландах и он лишился голоса; преданную служанку — чуть-чуть колдунью; и философа-почтальона, рассказывающего о странных случаях в далеком прошлом. Празднуется день рождения хозяина дома, но скоро наступит очень долгая ночь: по телевидению объявляют о ядерной катастрофе. Каждый из присутствующих замыкается в свою раковину. Александр знает, что есть только один способ справиться-

ся с бедой, отчаянием, сомнениями, физическим и нравственным ужасом, которые мучают их всех. Ради этого он приносит в жертву свой дом и свой разум — в безумном и высоком порыве самопожертвования. А жизнь заново начинается с хрупкого деревца, и снова, как при сотворении мира, в начале будет Слово.

О фильме и его создателях

«Посвящается этот фильм моему сыну Андрюше, с надеждой и верой», — написал Тарковский в последнем кадре этой замечательной эзотерической поэмы, насыщенной ссылками на творения человеческой мысли (Шекспир, Чехов, Леонардо да Винчи), а также множественностью метафор, утонченных пластических образов, высоких духовных взлетов и откровенной взволнованности. Он прошел длинный путь после «Андрея Рублева», прошел его ошупью, всматриваясь в себя («Ностальгия», 1983) и приходя к внутреннему очищению. Потрясенный зрелищем западного общества, где господствуют эгоизм и материализм, отсутствием в нашей культуре каких бы то ни было духовных исканий, он жаждал «показать, что можно заново найти связь с жизнью, примириться с самим собой, обрести своеобразную духовную автономию» — разумеется, ценой полнейшего аскетизма, забвения себя перед лицом будущего возрождения. Эта высокая требовательность нашла свое выражение в фильме «Жертвоприношение», снятом в Швеции. Человек (сам Тарковский) подводит итог жизни, исполненной страданий и несбывшихся надежд, приносит себя в жертву, чтобы мир снова обрел душу, и передает светоч маленькому существу, хрупкому и безголосому.

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

Сцен., реж.: Андрей Тарковский. **Оп.:** Свен Нюквист (цветная пленка).

Муз.: отрывки из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, японская народная музыка и далекарлийские напевы.

Произв.: Аргос фильм (Париж), Свенска филминститут (Стокгольм). 145 мин. **Исп.:** Эрланд Иозефсон (*Александр*), Сьюзан Флитвуд (*Аделаида*), Валери Майрессе (*Юлия*), Аллан Эдвалл (*Отто*), Гудрун Гисладоттир (*Мария*), Томми Кьелквист (*мальчик*), С. Волпитцер, Ф. Францен.

Спокойствие

Элегия, притча, молитва, оратория сменяют друг друга в «Жертвоприношении», и мы мучительно теряемся, пока из долгой цепи обманных ходов не рождается, наконец, своеобразное спокойствие. Невозможно забыть, что это — творение человека, которому суждено скоро умереть и который это знает. Тарковский умер от рака через несколько месяцев после выхода фильма.

«Бывает порой так, что искусству удается потерять при-
сущий нашему миру вес, — и тогда оно взмывает ввысь
перед нашими восхищенными взорами и превращается в
теологию».

Жан Колле

«Новая волна»

«Новая волна» — этот термин появился в 1958 г. в статье журнала «Экспресс» (автор — Франсуаза Жиро) для обозначения группы молодых французских кинематографистов, с блеском выступивших вне традиционных профессиональных норм. Не имея никакой технической квалификации, они иногда получали материальную поддержку от частных лиц и приглашали еще никому не известных исполнителей, таких же молодых, как они сами.. Термин привился и вскоре стал применяться к любому новому киностилу, отличавшемуся смелым сценарием, вызывающими диалогами, безнравственностью и неожиданными «коллажами»; прототипом таких фильмов явился «На последнем дыхании» Жан Люка Годара, который был восторженно встречен зрителем. К 1960 г. срок три новых автора сняли свои первые фильмы. Самые активные из них пришли из среды критиков, из еженедельника «Art» («Искусство») и неугомонного «Кайе дю синема»; помимо Годара, в эту группу вошли: Трюффо, который сразу заинтересовал всех своим фильмом «400 ударов». Клод Шаброль («Красавчик Серж», «Кузены»), Жак Риветт, Пьер Каст, а из старшего поколения — Жак Даниель-Валькроз и Эрик Ромер (оба — главные редакторы журнала «Кайе дю синема»). Были там и другие, которых тоже следует отнести к предшествующему поколению, — на их счету уже были фильмы, полнометражные или короткометражки, — но они не скомпрометировали себя связью с «системой» и поэтому обрели звание «предшественников» — это были Роже Ленар, Жан Пьер Мельвиль, Жорж Франжю, Александр Астрюк («Дурные встречи»), Аньес Варда («Пуэнт Курт»), а главное — Ален Рене, который ярко проявил себя в 1959 г. в произведении

совершенно нового духа, как по замыслу, так и по постановке, — «Хиросима, любовь моя». Много было и таких, что влились в это движение либо по случаю, либо по расчету, и скоро покинули его: Луи Маль, Жан Пьер Мокки, Марсель Камю, Мишель Драш и даже Роже Вадим. С легкой руки моды вошли туда и бывшие противники, от Марселя Карне с фильмом «Обманщики» до Анри Декузна. К этому списку следует добавить такие имена, как Жан Руш, талантливый этнограф, который оказал на группу большое влияние, писатель и блистательный журналист Крис Маркер, драматург Арман Гатти, а также несколько аутсайдеров, которых занесло туда как бы случайно, но которые завоевали в дальнейшем большую или меньшую известность: Жак Розье («Прощай, Филиппина»), Жак Деми («Лола»), Мишель Девиль, Филипп де Брока, Анри Колпи, Жан Даниэль Полле и другие.

Приток свежей крови

Успех «новой волны» можно объяснить сочетанием весьма различных факторов — политических, экономических и эстетических: распад IV Республики и возникновение общества нового типа; падение нравственных устоев и отступление цензуры; система «авансирования под сборы», установленная Национальным киноцентром для фильмов, «открывающих новые перспективы перед киноискусством»; совместные действия нескольких особо динамичных продюсеров (Пьер Бронберже, Жорж де Борегар, Анатолий Доман), стремившихся отделаться от жестких рыночных законов; возросший тираж «Art et Essai»; появление нового поколения актеров, более свободных, менее скованных театральной рутинной (Брижитт Бардо,

Жан Поль Бельмондо, Бернадетта Лаффон). Короче говоря — омоложение кадров любого уровня.

Наконец, следует признать, что «новая волна» решительно восстала против традиции, которая была, с ее точки зрения, рутинерской и губительной для французской кинематографии, — традиции Жана Деланнуа, Кристиана Жака, Жюль Гранже, таких сценаристов, как группа Оранша и Боста. Традиция эта, кстати, заметно отразилась в дальнейшем на творчестве Жана Ренуара, Робера Брессона и Жака Тати. Начиная с 1963 г. начинается отлив, и лидеры «Новой волны» уже готовы остепениться. Одни склоняются к класси-

цизму (Трюффо, Ромер), другие примиряются с системой, которую недавно так ненавидели (Шаброль), иные склоняются к тематике общественных отношений (Годар) или к экспериментальной кинематографии, а кое-кто продолжает свой путь в одиночестве (Маль, Франжю, Рене). После 1968 г. возникает еще одна «Новая волна» — либо очень политизированная, либо, напротив, склоняющаяся в сторону «развлекательности» и «естественности», — от Жана Эсташа до Андре Тэшини, от Мориса Пиала до Бертрана Тавернье, от Паскаля Тома до Жака Дуайона. Но экономическая конъюнктура тоже меняется, и 70-е гг. отнюдь не способствуют появлению новых талантов.

Кинематография дальних стран

Если европейская и североамериканская кинематографии в целом хорошо знакомы зрителю, настолько, что иные рассматривают их как примеры некоего культурного империализма, то следует отметить, что кинопроизводство Дальнего Востока и стран, которые принято называть странами третьего мира (Африка, Латинская Америка) является пока что *terra incognita*, невзирая на их участие в некоторых фестивалях, в частности в Нанте и Ла-Рошели, и в ретроспективах Центра имени Жоржа Помпиду в Париже. Впрочем, когда нам случается неожиданно увидеть фильмы, созданные на этих «затерянных континентах», мы, как правило, рассматриваем их как некие странные непривычные явления. По всей вероятности, мы находимся под воздействием экзотики или непривычной системы оценки, не говоря уж о языковом барьере, который подчас очень трудно преодолеть. Поэтому к приводимым ниже данным следует отнестись с известной осторожностью

— они в большинстве своем относятся к фильмам или авторам, которые стали известны во Франции в результате их проката.

Япония: Кроме прославленных классиков, таких, как Кендзи Мидзогути, Ясудиро Одзу и Акиро Курасава, — каких можно назвать авторов множества фильмов, произведенных в Японии? Приводим здесь четыре таких имени: Тейноске Кинугаса (1896—1982), Хейноске Госё (1902—1981), Микио Нарусэ (1905—1969) и Кон Итикава (род. 1915), авторы соответствующих фильмов: «Безумная страница» (1925), «Трактир в Осаке» (1954), «Окасан» (1952) и «Полевые огни» (1959) — «фильмы, прочно закрепившиеся в памяти автаркической национальной культуры», как замечает Макс Тессье.

Китай: Из числа фильмов, весьма примитивных и повторяющихся по структуре, следует отметить: в Народном Китае — «Уличные Ангелы» (1937), «Седая девушка» и «Красный женский отряд»;

а в Гонконге, среди бесчисленных фильмов о каратэ, надо упомянуть две редкие жемчужины — «Ковчег» (Шу-Шуэн, 1969) и блистательное «Прикосновение Дзен» (Кинг Ху, 1974).

Филиппины: Филиппинская кинематография, совсем недавно обнаруженная благодаря французскому кинорежиссеру Пьеру Рисьену (который снимал там прекрасный фильм «Пятеро и шкура», 1961), проявила редкую жизнеспособность, о чем в особенности свидетельствуют фильмы Лино Брокка («Инсянь», 1976 и «Байан-Ко», 1984).

Индия: В этой стране появилось (помимо Сатъяджита Рея) несколько талантливых режиссеров, выпустивших фильмы на хинди и бенгали. Гуру Дун (1925—1964), Бимал Рой («Два бигха земли» 1954) Мринал Сен, Ритвик Гхатак и Шиам Бенегал — все мало известные на Западе. А вообще-то известно, что Индия производит больше фильмов, чем какая-либо другая страна мира!

Египет: Два имени, заслуживающие внимания: Салах Абу Сейф («Заря ислама», 1979) и Юсеф Шахин («Почему Александрия?», 1978 и «Шестой день», 1984).

Турция: Еще одна страна с мощным кинопроизводством (до 300 фильмов в год). Самым талантливым режиссером по-прежнему считается Ильмар Гюней (1937-1984), прославившийся тем, что

работал над фильмом «Дорога» (1982), сидя в тюрьме, фильм был затем выпущен его ассистентом, Серифом Гёреном.

Латинская Америка: Характеризуется производством весьма разнообразных фильмов, тщательно изученных двумя критиками: Пауло Антонио Паранагуа и Альфонсо Гумусио-Дагрон. Поэтому желающих узнать об этих фильмах подробно мы отсылаем к их статьям и приводим только несколько названий: «Предел» (Бразилия, 1929), «Мария-Канделария» (Мексика, 1943), «Причал желаний» (Венесуэла, 1949), «Дом ангела» (Аргентина, 1957), «Час огня» (Аргентина, 1967), «Кровь Кондора» (Боливия, 1969), «Первый бой мачете» (Куба, 1969). Одна из наших страниц посвящена фильму бразильца Глаубера Роша «Бог и дьявол в стране Солнца».

Африка: Подлинная пустыня в области кинематографии, где все же можно найти кое-какие красивые оазисы — в частности, в Сенегале («Мандат», Усман Сембен, 1968) и в Нигере («Кабаскабо» Умару Ганда, 1969). В Магрибе — со времени его независимости — есть только два кинорежиссера международного класса — алжирец Мохаммед Лахдар Амина («Ветер с Орэ», 1965) и тунисец Насэр Хэмир («Первопроходцы», 1984).

Синематеки и хранение фильмов

Фильм — продукт скоропортящийся. Из всех предметов искусства пленка является самым хрупким как по своим химическим свойствам (целлюлоза, обреченная на медленный распад), так и по своему промышленному статусу (систематическое уничтожение позитивов по распоряжению продюсера после определенного периода эксплуатации).

Каждое появление фильма на экране понемножку его портит; и если матрицу не хранить в надежном месте, от нее вскоре останутся одни лохмотья. К тому же не следует забывать, что до 1950 г. фильмы стандартного формата (35 мм) выпускались на «нитрате» — горючей пленке. В ту пору мало кто хотел хранить товар, обреченный на столь краткое потребление. Не было никаких узаконенных хранилищ, таких, как для книг; большинство производителей стремилось использовать свои запасы, пока они окончательно не выйдут из строя. На всех фронтах царил анархия — тем более что волны массового уничтожения уже нанесли значительный урон: в 1920 г. чуть ли не все фильмы, сочтенные устаревшими и нерентабельными, были отправлены на плавку.

С появлением звукового кино поспешно уничтожали остатки немого, «старого» кино, от которого зритель решительно отказался. Третья волна уничтожения грозила всей пленке на «нитратной» основе, которую заменила негорючая «ацетатная». Для того, чтобы прекратить эту невероятную расправу, и были в ряде стран созданы синематеки.

Еще до войны некоторые поклонники «великого немого», а также кое-какие государственные учреждения подали этому пример. В 1933 г. в Стокгольме группа журналистов и студентов основала «Свенска Фильмсамфундетс Архив». Затем появился мощный «Рей-

хсфильмархив», созданный в Германии по инициативе Иозефа Геббельса. В 1935 г. в Нью-Йорке открылся киноотдел Музея современного искусства. Наконец, в 1936 г. Анри Ланглуа и Жорж Франжо заложили основу Французской синематеки. Итак, мероприятию был дан ход, но прошло много времени, пока оно упорядочилось. Международное сообщество киноархивов, основанное в 1938 г., сыграло в этом деле решающую роль, а сегодня к нему примкнула сотня филиалов в сорока странах.

От безумной любви к разумной заботе

«Синематеки, — писал Фредди Буаш, — сыграли, прежде всего, роль сигнала тревоги в этих беспощадных джунглях. Они осмелились заявить промышленникам, что фильм-товар имеет статус произведения искусства и должен впоследствии свидетельствовать о времени, когда он родился на свет».

На этом их роль далеко не заканчивалась, несмотря на то, что первоначально эмпирическое накопление фильмов сменялось мало-помалу организованным хранением, опирающимся на современную технику. Если и удалось каким-то чудом найти старые фильмы, считавшиеся исчезнувшими, а главное — если кинопромышленность наконец осознала, какой огромный капитал она выбрасывает на ветер, — то успех, одержанный заново выпущенными старыми фильмами (как, например, «Петрополис» или «Наполеон»), показ их по телевидению, продажа видеокассет — все это сыграло свою роль для такого восстановления. Трудностей, однако, осталось немало, преимущественно в вопросе о срочных реставрациях, касающихся не только «шедевров, которым грозит гибель», но и множества копий, оставшихся без

НОВЫЕ ВОЛНЫ, НОВЫЕ СТАВКИ

применения вследствие изменение цветовой гаммы. В задачи работников архивов входят и поиски равновесия между требованиями, предъявляемыми режимом хранения, и программой показов, а также всевозможные исследования. Велика историческая и педагогическая роль этих фильмов. Необходимо сейчас — и впоследствии — остановить беспощадный износ, причиняемый течением времени, и приложить усилия к их омоложению. Разумеется, это стоит дорого, очень дорого.

Однако выживание седьмого искусства в течение очень длительного времени будет напрямую связано с «банками памяти» — киноархивами. У каждой страны непременно должен быть такой архив — а до этого еще далеко. Во Франции их четыре — Служба киноархивов, связанная с Министерством культуры, и три частных центра — Французская синематека, Синематека Тулузы и Университетская синематека, — и каждая из них достаточно качественно работает в собственной сфере.

Сто фильмов ждут спасения

По ходу построения этого кинематографического «пантеона» мы, по разным причинам (спорная художественная ценность, неопределенная оценка зрителем, использование под разными названиями), опустили известное количество фильмов, которые теперь, в самом конце, перечисляем без каких-либо комментариев. Фильмы эти тоже в свое время представляли некие «этапы на пути», но меньшего значения, чем те, что вошли в основной список, и мы отобрали их, либо имея в виду их роль в эволюции кино, либо, иногда, учитывая личность их авторов, чье отсутствие в списке награжденных на фестивалях кажется нам необъяснимым. Приводим их, как и те, что стоят в основном списке, — в хронологическом порядке.

- 1911 «Зигомар» (Викторэн Жассэ, Франция)
- 1912 «Камо грядеши» (Энрико Гуаццони, Италия)
- 1920 «Ласточка и жаворонок» (Андре Антуан, Франция)
- 1923 «Караван идет на Запад» (Джеймс Круз, США)
- 1924 «Аэлита» (Яков Протазанов, СССР)
- 1925 «Менильмонтан» (Дмитрий Кирсанов, Франция)
- 1926 «Бен Гур» (Фред Нибло, США)
- 1926 «Пражский студент» (Генрик Галеен, Германия). «Сын шейха» (Джордж Фицморис, США)
- 1927 «Казанова» (Александр Волков, Франция)
- 1929 «Новый Вавилон» (Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, СССР)
- 1930 «На западном фронте без перемен» (Луис Майлстоун, США)
- 1931 «Путевка в жизнь» (Николай Экк, СССР)
«Эмиль и детективы» (Герхардт Лампрехт, Германия)
- 1932 «На задворках» (Джон Сталь, США).
«Гранд-отель» (Эдмонд Гоулдинг, США). «Что за подлецы эти мужчины!» (Марио Камерини, Италия). «Куле Вampe» (Златан Дудов, Германия)
- 1933 «Кавалькада» (Фрэнк Ллойд, США).
«Томас Гарднер» (Уильям Хауард, США)
- 1935 «Петер Иббетсон» (Генри Хетеуэй, США)
- 1936 «Воровская симфония» (Фридрих Фехер, Великобритания). «Зеленые пастбища» (Марк Коннелли и Уильям Кейли, США)
- 1937 «Белеет парус одинокий» (Владимир Легошин, СССР). «Пигмалион» (Антони Асквит, Великобритания)
- 1938 «Испанская земля» (Йорис Ивенс, США)
- 1941 «Хеллцаппин» (Г. Поттер, США)
«Вольпоне» (Морис Турнер, Франция)
- 1942 «Люди-Кошки» (Жак Турнер, США).
«Маломбра» (Марио Солдати, Италия).
«Почему мы воюем» (супервизж, Фрэнк Капра, США). «Золотой город» (Фейт Харлан, Германия)

- 1943 «Фантастические приключения барона Мюнхгаузена» (Иозеф фон Баки, Германия). «Случай в Окс-боу» (Уильям Уэлман, США). «Мария Канделария» (Эмилио Фернандес, Мексика). «По ком звонит колокол» (Сэм Вуд, США)
- 1945 «Ночной мертвец» (коллективное творчество, Великобритания)
- 1946 «Последний шанс» (Леопольд Линдберг, Швейцария). «Гильда» (Чарлз Видор, США). «Солнце еще взойдет» (Альдо Вергано, Италия)
- 1947 «Леди с озера» (Роберт Монтгомери, США)
- 1948 «Париж 1900» (Николь Ведрес, Франция)
- 1949 «Вся королевская рать» (Роберт Россен, США). «Горький рис» (Джузеппе де Сантис, Италия)
- 1950 «Правосудие свершилось» (Андре Кайатт, Франция). «Человек идет по городу» (Марсель Пальеро, Франция)
- 1951 «Запрещенный Христос» (Курцио Малапарте, Италия). «Она танцевала только одно лето» (Арне Матсон, Швеция)
- 1952 «Запрещенные игры» (Рене Клеман, Франция). «Шинель» (Альберто Латтуада, Италия). «Окасан» (Микио Нарусе, Япония)
- 1953 «Голая вершина» (Энтони Манн, США)
- 1954 «Мятеж на Кайне» (Ласло Бенедек, США). «Серебряные залежи» (Аллан Дуан, США). «Соль земли» (Герберт Дж. Биберманн и Майкл Уилсон, США)
- 1955 «Карусель» (Золтан Фабри, Венгрия)
- 1956 «И Бог создал женщину» (Роже Вадим, Франция). «Гигант» (Джордж Стивенс, США)
- 1957 «12 разгневанных мужчин» (Сидни Люмет, США). «Дом ангела» (Леопольдо Торре Нильсон, Аргентина)
- 1958 «Место наверху» (Джек Клейтон, Великобритания). «Голубь» (Марио Моничелли, Италия). «Жизнь» (Александр Астрюк, Франция)
- 1959 «Я — негр» (Жан Руш, Франция)
- 1960 «Великолепная семерка» (Джон Старджес, США)
- 1961 «Вакантное место» (Эрманно Ольми, Италия)
- 1962 «Джеймс Бонд против доктора Ноу» (Теренс Янг, Великобритания). «Семейная хроника» (Валерио Дзурлини, Италия). «Девять дней одного года» (Михаил Ромм, СССР)
- 1963 «Пассажирка» (Анджей Мунк, Польша). «Чтобы мир продолжался» (Мишель Бро и Пьер Перро, Канада). «Поклонник» (Пьер Этекс, Франция). «Том Джойс» (Тони Ричардсон, Великобритания)
- 1965 «Доктор Живаго» (Дэвид Лин, США). «Рукопись, найденная в Сарагосе» (Войцех Хас, Польша)
- 1966 «Тени забытых предков» (Сергей Параджанов, СССР)
- 1967 «Десять тысяч дней» (Ференц Коша, Венгрия)
- 1968 «Если...» (Линдсей Андерсен, Великобритания). «Мандат» (Усман Сембен, Сенегал). «Вечеринка» (Блейк Эдверс, США)
- 1969 «Одален 31» (Бу Видерберг, Швеция). «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (Джордж Рой Хилл, США). «Шарль, живым или мертвым» (Ален Таннер, Швейцария). «Беспечный ездок» (Деннис Хоппер, США). «Дикая банда» (Сэм Пекинпа, США). «Охотничьи сцены в Нижней Баварии» (Питер Фляйшманн, ФРГ). «Дзета» (Константин Коста-Гаврас, Франция)
- 1970 «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (Элио Петри, Италия). «Загадка павшего ребенка» (Джерри Шацберг, США)
- 1971 «Семейная жизнь» (Кеннет Лоу, Великобритания). «Двустороннее шоссе» (Монте Хеллмен, США)
- 1973 «Зеленое солнце» (Ричард Флейшер, США)
- 1975 «Выкорми ворона» (Карлос Саура, Испания)
- 1979 «Жестяной барабан» (Фолькер Шлөндорф, ФРГ, Франция)
- 1980 «Лулу» (Морис Пиала, Франция)
- 1981 «Под предварительным следствием» («Задержание») (Клод Миллер, Франция). «Контракт рисовальщика» (Петер Гринауэй, Великобритания)
- 1983 «Три венка для матроса» (Рауль Руис, Франция)
- 1985 «Родина» (Эдгар Райтц, ФРГ)

Именной указатель

В указателе представлены в алфавитном порядке упоминаемые в книге наиболее известные режиссеры, сценаристы, актеры, звукооператоры, художники по костюмам, художники-постановщики, продюсеры, музыканты и писатели, работавшие в кино. Учитываются как подписи под кадрами из фильмов, так и лица, упоминаемые в соответствующих статьях.

А

Абу, Сейф Салах 380
Ажель, Анри 184, 214, 220, 226, 267
Айверкс, АБ 145, 190
Айнс, Томас Харпер 25
Алексеев, Александр 191
Аллегре, Марк 107
Аллен, Вуди 177, 375-376
Альберини, Филотео 12
Альковер, Пьер 73, 142
Андерсен, Линдсей 297, 383
Андерсон, Биби 260
Аннабелла 70, 108
Анненков, Юрий 254
Ансворт, Джеффри 278, 330, 344
Антониони, Микеланджело 242, 267, 294-295, 321, 354, 374
Антуан, Андре 382
Арагон, Луи 30
Арбакль, Роско 84
Арлетти 89, 165, 185
Арну, Александр 111
Арто, Антонен 62, 68, 73, 192
Асквит, Антони 382
Астер, Фред 231, 237, 309
Асти, Адриана 279, 320
Астор, Мэри 94, 170
Астриук, Александр 55, 63, 227, 378, 383
Ашар, Марсель 42, 288

Б

Баджер, Кларенс 66
Базен, Андре 68, 159, 165, 172, 183, 236, 290
Баки, Иозеф фон 383
Балаш, Бела 123, 322
Барановская, Вера 18, 54

Барбаро, Умберто 266
Бардеш, Морис 52
Бардо, Брижитт 189, 378
Барилли, Франческо 279, 320
Барнет, Борис 123-124
Барнет, Уильям 224
Барнз, Джордж 24-25
Баронселли, Жан де 288
Барр, Рэймонд 245
Барро, Жан Луи 185
Барташ, Бертольд 192
Бартелеми, Рене 12
Басс, Саул 310
Бассан, Рафаэль 191
Бейли, Клод 11, 17, 94, 97, 235, 284, 329
Беккариа, Джакомо 12
Беккер, Жак 200, 229-230, 253
Беллаур, Рэймонд 244
Беллокио, Марко 354
Беллон, Янник 212
Бельмондо, Жан Поль 286, 379
Бём, Карл Хайнц 280, 300
Бенайун, Роберт 256
Бенегал, Шьям 380
Бенедек, Ласло 383
Бенкхэд, Таллула 29
Беннетт, Джоэн 97, 181
Бенни, Джек 92, 175
Бентон, Роберт 326
Берар, Кристиан 209
Бергман, Ингмар 38, 72, 197, 260-261, 351-352, 376
Бергман, Ингрид 177, 189, 201, 242
Беркли, Басби 231-232, 309
Бернар, Реймон 49
Бернар, Сара 26, 188

Бернстайн, Леонард 309
 Берри, Жюль 89, 165, 189, 361
 Бертоллуччи, Бернардо 242, 279, 296, 319-320, 353-354
 Бертомэ, Жан Пьер 307
 Бесси, Морис 173
 Биберманн, Герберт Дж. 383
 Биксио, Чезаре Андреа 128
 Блазетти, Алессандро 166
 Блю, Монте 88, 100
 Богард, Дирк 169, 280, 314
 Богарт, Хемфри 94, 169-170, 177, 189, 201, 243, 255
 Бозе, Лючия 189
 Болеславский, Ричард 49
 Боннель, Рене 269
 Бонфуа, Клод 188
 Борегар, Жорж де 286, 306, 378
 Борзейдж (Борзедж), Фрэнк 16, 64-65, 243, 246, 323
 Бори, Жан Луи 125
 Боровчик, Валериан 76
 Борхес, Хорхе Луис 165
 Бост, Пьер 262, 361, 379
 Босустоу (Босустов), Стивен 190
 Боу, Клара 188
 Бразийа, Робер 52
 Брандо, Марлон 346-347
 Браун, Кларенс 16, 56
 Браунинг, Тод 41, 93, 113-114
 Брацци, Россано 201, 243
 Брессар, Феликс 92, 175
 Брессон, Робер 10, 67, 199, 207-208, 272, 281, 291-292, 324, 379
 Брехт, Бертольд 192
 Бро, Мишель 383
 Брока, Филипп де 356, 378
 Брокка, Лино 380
 Бронберже, Пьер 378
 Брук, Питер 111, 315
 Брукман, Клайд 57-58
 Брукс, Луиза 76, 85, 189
 Брукс, Ричард 255, 295-296, 314, 323
 Буаш, Фредди 371, 381
 Бунюэль, Луис 19, 42, 77-78, 85, 95, 100, 104, 118-119, 192, 221, 300, 307-308, 319, 343
 Бурвиль 262, 341
 Бурже, Жан Лу 358
 Бурман, Джон 345
 Бэлкон, Майкл 219

Бэнкрофт, Джордж 116

Бэрд, Джон Л. 12

Бюффи, Бернар 292

В

Вагнер, Жан 9, 253, 341
 Вадим, Роже 378, 383
 Вайан, Роже 205
 Вайда, Анджей 197, 264-265, 321
 Вакевич, Жорж 135
 Валентино, Родольфо (Рудольф) 188
 Валли, Алида 199, 221, 247, 302
 Валлоне, Раф 189
 Вальженштайн 12
 Ван Дайк, Вуди С. 32, 34, 88, 99-100
 Ван Дазль, Эдмон 62
 Варас, Жан 200
 Варда, Аньес 288, 304-306, 378
 Варм, Херманн 37, 68, 187
 Васильевы, Георгий и Сергей 132-133
 Ведрес, Николь 383
 Вейдт, Конрад 46
 Велле, Гастон 22
 Вендерс, Вим 242, 349, 373-374
 Верга, Джованни 266, 294
 Вергано, Альдо 383
 Вердан, Марио 191
 Версуа, Одиль 200, 214, 363
 Вертов, Дзига 19, 48, 69, 74-75, 78, 126
 Вестингауз, Джордж 12
 Вивиен, Кристиан 323
 Виган, Робер 361
 Виго, Жан 63, 77, 125-128, 164, 267-268, 285, 289
 Видерберг, Бу 383
 Видманн, Эллен 93, 110
 Видор, Кинг 65-66, 69, 85, 101-102, 131-132, 159, 206, 317
 Видор, Чарлз 211, 383
 Вилар, Жан 305
 Вине, Роберт 17, 36-37
 Виннель, Франсуа 253
 Винчи, Леонардо да 11, 80, 221
 Висконти, Лукино 195, 199, 211, 216-218, 221, 247-248, 266-267, 294, 296, 306, 312, 341, 344
 Витти, Моника 295
 Волков, Александр 382
 Волонте, Джан Мариа 341
 Вольф, Френк 283, 317
 Вотландер, Петер Фридрих 12

- Врьес, Даниэль де 331
 Вуд, Натали 309, 323
 Вуд, Робин 264, 292
 Вуд, Сэм 157, 383
Г
 Гааль, Иштван 322
 Габен, Жан 49, 89, 92, 94, 147-149, 165, 189, 262
 Габор, Деннис 12
 Галабрю, Мишель 361
 Галеен, Генрик 41, 382
 Галлоне, Кармине 28
 Ганда, Умару 380
 Ганс, Абель 26, 36, 61-62, 85, 126, 347
 Ганье, Луи 15, 30-31
 Гара, Анри 189
 Гарбо, Грета 16, 44, 56-57, 85, 189, 242
 Гарбоу, Теа фон 59-60, 110
 Гарднер, Ава 189, 201, 237, 243-244
 Гарланд, Джуди 232, 238, 250-251, 344
 Гарнетт, Тэй 210-211
 Гарсен, Жанетт 356
 Гассман, Витторио 189, 354-355
 Гатти, Арман 378
 Гейнор, Джанет 55
 Гейрат, Генри 189
 Генри, Майкл 259
 Гёрен, Сериф 380
 Германн, Бернард 362
 Ги, Эллис 82
 Гиаллеллис, Стасис 283, 317
 Гилберт, Джон 16, 56
 Гилгуд, Джон 368
 Гинесс, Алек 219
 Гитри, Саша 143-144
 Гиш, Лилиан 32, 34, 72, 256
 Глори, Мари 14
 Годар, Жан Люк 20, 75, 123, 242, 285-286, 289-290, 299, 305, 315, 320, 326, 339, 343, 353, 365, 374, 378-379
 Голдмарк 12
 Гомон, Леон 81-83
 Гордон, К. Генри 94
 Горел, Мишель 164
 Госё Хейносуке 379
 Готер, Клод 271
 Готи, Лис 128
 Гоулдинг, Эдмонд 382
 Гранжье, Жиль 262, 379
 Грант, Кэри 189
 Гревиль, Эдмунд Т. 141
 Гремийон, Жан 164, 179-180, 212, 268
 Гримо, Поль 268
 Гримуэн-Сансон, Рауль 12
 Гринуэй, Питер 384
 Грирсон, Джон 268
 Гриффит, Дэвид Уарк 26, 29, 31-32, 34-35, 46, 58, 60, 62, 64, 72, 84, 100, 115, 256, 288, 323, 330, 367
 Грэй, Жозель 278
 Грюне, Карл 187
 Грюо, Жан 289
 Гуамар, Жак 328
 Гуаццони, Энрико 382
 Гумусио-Дагрон, Альфонс 380
 Гуэрра, Руй 111, 348
 Гуэрра, Тонино 295, 350, 371
 Гхатак, Ритвик 380
 Гэйбл, Кларк 90, 130, 136, 157, 189
 Гюней, Ильмар 380
Д
 Д' Аннунцио, Габриэль 27-28
 Давре, Доменик 200, 305
 Дагерр, Л. Ж. Манде 80
 Дакуэ, Фредерик 11
 Дали, Сальвадор 42, 77-78, 85, 192
 Далио, Марсель 147-148, 162-163, 177
 Данауэй, Фэй 326
 Даниель-Валькроз, Жан 378
 Дарвелл, Джейн 168
 Дасте, Жан 127, 147
 Де Ниро, Роберт 362, 366, 372
 Де Пальма, Бриан 301, 347, 362
 Де Сантис, Джузеппе 355, 383
 Де Сика, Витторио 195, 217-218, 266-267, 294, 354
 Девиль, Мишель 343, 378
 Дейвс, Делмер 233
 Декурсель, Пьер 26
 Декуэн, Анри 378
 Декэ, Анри 290
 Деланнуа, Жан 209, 262, 379
 Деллюк, Луи 26, 36, 191
 Делон, Ален 189, 341
 Дельво, Андре 288, 334-335
 Дельтей, Жозеф 67-68
 Демени, Жорж 82
 Деми, Жак 268, 278, 305-307, 378
 Дерен, Майа 192
 Дерэ, Жак 341
 Джакометти 292

Джили, Жан А. 327
 Джиллинг, Джон 301
 Дзаваттини, Чезаре 218, 266-267
 Дзурлини, Валерио 383
 Дикки, Джеймс 345
 Дикси, Джюбилъ Сингерс 102
 Дин, Джеймс 189, 265
 Дисней, Уолт 145-146, 190
 Дитрих, Марлен 91, 103, 128-129, 189, 263, 353
 Дмитрик, Эдвард 383
 Довженко, Александр 18, 78-79, 124, 212, 317
 Доман, Анатолий 378
 Домарши, Жан 41, 55
 Донен, Стэнли 202, 231, 344
 Донской, Марк 54, 95, 133, 151-152, 317, 321
 Драш, Мишель 378
 Древилъ, Жан 73
 Дрейер, Карл Теодор 10, 26, 36, 38, 63, 66-68, 85, 268, 324
 Друзи, Морис 69
 Дуайон, Жак 379
 Дудов, Златан 382
 Дуи, Макс 262
 Дука Ло, Жан Мари 68
 Дун, Гуру 380
 Дункан, Мери 16, 64, 85
 Душе, Жан 227, 353
 Дуэн, Аллан 383
 Дэвис, Бетт 156
 Дювивье, Жюльен 94, 148, 164, 230
 Дюлак, Жермена 191-192
 Дюмон, Эрве 100
 Дюпон, Эвальд Андре 51-52, 188
 Дюран, Жан 82
 Дюрас, Маргерит 160, 287-288
 Дюфэй, Л. 12
 Дюшан, Марсель 42, 192

Ё

Ёсида, Ёсисигэ 358-359

Ж

Жанн, Рене 139
 Жансон, Анри 262
 Жанэн, Рене 142, 165
 Жассе, Викторэн 82, 382
 Женэ, Жан 365
 Жерве, Марк 333
 Жессюа, Ален 356

Жессюа, Ален 356
 Жили, Жан А. 353
 Жильсон, Поль 23
 Жионо, Жан 153, 160
 Жиро, Франсуаза 368, 378
 Жобер, Морис 126-127, 165
 Жозефсон, Эрланд 284
 Жоли, Анри 81
 Жувэ, Луи 29, 134

З

Занук, Даррил Ф. 154, 168, 184
 Зекка, Фердинан 21-22, 81, 116, 230
 Зиберберг, Ганс Юрген 349

И

Ивенс, Йорис 160, 192, 268, 332, 371, 382
 Изау, Изидор 192
 Инс, Томас 159
 Иозефсон, Эрланд 284, 377
 Иствуд, Клинт 233, 255
 Истмен, Джордж 12
 Итикава, Кон 359, 379

Й

Йорк, Майкл 278

К

Кавалерович, Ежи 265
 Кавальканти, Альберто 192
 Казан, Элиа 283, 316-317, 320, 323, 357
 Казарес, Мария 104-105, 185, 199, 207
 Кайатт, Андре 383
 Кальметт, Андре 25-26
 Камерини, Марио 166, 382
 Камю, Марсель 378
 Канудо, Ричотто 191
 Капеллани, Альбер 49
 Капра, Фрэнк 84, 90, 117, 130-131, 174, 206, 382
 Капстаф, Дж. Г. 12
 Караш, Антон 221
 Карлофф, Борис 93, 116, 140
 Карне, Марсель 69, 89, 164-165, 185, 302, 378
 Карол, Мартина 189
 Кассаветис (Кассаветес), Джон 298-299, 332
 Каст, Пьер 174, 180, 378
 Кастеллани, Ренато 166, 356
 Кауфман, Борис 126-127
 Кауфманн, Филипп 374

- Каэль, Паулина 362
 Кейли, Уильям 382
 Келли, Джин 202, 231-232, 309
 Кент, Леон Пьер 53
 Кертиц (Кертис), Майкл 176-177, 242, 246
 Кидд, Майкл 232, 237
 Кинг, Генри 154-155, 244
 Кински, Клаус 282, 348
 Кински, Настасия 374
 Кинугаса, Тейноске 379
 Кирк (Сэрк), Дуглас 64, 258-259, 302
 Кирсанов, Дмитрий 192, 382
 Киру, Адо 64, 114
 Кислер, Хедда — см. Ламар, Хедда
 Китон, Бастер 57-58, 222, 376
 Киттл, Фердинанд 188
 Кларенс, Карло 169
 Кларк, Артур К. 329-330
 Клейтон, Джек 297, 383
 Клеман, Рене 341, 383
 Клер, Рене 42-43, 70, 84, 108-109, 135, 144, 166
 Клузо, Анри Жорж 178, 180, 221, 335, 341
 Клузо, Клэр 357
 Клюге, Александр 349
 Ключи, Клод Мишель 293
 Козинцев, Григорий 382
 Кокс, Джеймс 280, 314
 Кокто, Жан 43, 68, 104-105, 144, 192, 196, 207-209, 253, 290, 302, 306, 330, 351
 Колагранде, Стефанио 276, 327
 Колетт 106
 Колле, Жан 285, 322, 377
 Коль, Эмиль 190
 Кольпи (Колпи), Анри 378
 Коменчини, Луиджи 276, 327-328
 Конвей, Джек 32
 Коннелли, Марк 382
 Коппола, Френсис Форд 206, 323, 346-347, 366
 Корда, Александр 106-107, 175, 221
 Корда, Золтан 46, 215
 Корман, Роджер 63
 Кортес, Стэнли 256, 315
 Коста-Гаврас, Константин 383
 Коттафиви, Витторио 267
 Коша Ференц 322, 383
 Кракауэр, Зигфрид 37
 Крамер, Стэнли 233
 Краус, Вернер 17
 Кретъен, Анри 84
 Кристенсен, Бенъямин 17, 38-39
 Кристиан-Жак 379
 Кросби, Бинг 150
 Крослэнд, Алэн 98-99
 Кроуфорд, Джоан 189, 246
 Круз, Джеймс 118, 159, 382
 Кубрик, Стэнли 314, 328-330, 366
 Куинн, Энтони 249
 Кулешов, Лев 53, 123
 Купер, Гарри 118, 189, 198, 233
 Купер, Мериан К. 32, 121-122
 Куросава, Акира 197, 225-226, 240, 379
 Куртад, Френсис 188
 Кусто, Жак Ив 303
 Куэйл, Энтони 276, 327
 Кшижановска, Эва 197, 265
 Кьюкор, Джордж 157, 250-251
 Кьярини, Луиджи 266
 Кэйроль, Жак 289
 Кэррол, Мартина 253
 Кюннер, Сюзан 259
- ## Л
- Лавдан, Анри 26
 Лакассин, Френсис 33
 Лалу, Рене 328
 Ламар (Кислер), Хедда 88, 120
 Ламон, Дункан 196, 228
 Лампрехт, Герхард 382
 Ланг, Фриц 10, 37, 58-60, 93, 97, 109-110, 175, 181-183, 187, 243, 302, 319, 326, 329, 340, 360
 Ланглуа, Анри 26, 63, 128-129, 302, 381
 Ланглуа, Жерар 246
 Ланкастер, Берт 296
 Ланчестер, Эльза 93, 140
 Лассаль, Мартен 281, 292
 Латтуада, Альберто 383
 Лаурелл и Харди 84-85, 149
 Лаурентис, Дино де 122
 Лафитт, Пьер 26
 Лафон, Бернадет 49, 353, 379
 Лафтон, Чарлз — см. Лоутон, Чарлз
 Лахдар Амина, Мохаммед 380
 Ле Баржи, Шарль 25-26
 Ле Виган, Робер 142
 Ле Шануа, Жан Поль 49
 Леандер, Зара 189, 259, 353
 Лебель, Жан Патрик 58
 Леви, Джерри 112
 Левин, Альберт 244

Легошин, Владимир 382
 Леенхарт, Роже 212
 Леже, Фернан 192
 Лейк, Вероника 96, 174
 Лейрис, Мишель 102
 Леклер, Жинетт 89, 142, 153, 178
 Леметр, Морис 192
 Лемле, Карл 70, 188
 Ленар, Роже 106, 200, 213-214, 378
 Лени, Поль 85, 187
 Ленов, Иван 16
 Лео, Жан Пьер 276, 290, 353
 Леоне, Серджио 372-373
 Лепроон, Пьер 51
 Лефевр, Рене 108
 Лефевр, Робер 230
 Лефевр, Рэймон 231, 299
 Ли, Вивиан 157
 Ли, Вивьен 157, 189
 Ли, Кеннет 297
 Ли, Кристофер 301
 Ли, Лен 192
 Либенайнер, Вольфганг 96, 115
 Ликок, Ричард 215
 Лин, Дэвид 383
 Линау, Айвен 16
 Линдберг, Леопольд 383
 Линдер, Макс 82-83, 188
 Линч, Дэвид 367-368
 Ллойд, Гарольд 40, 84
 Ллойд, Фрэнк 135-136, 382
 Лодзь, Ян 268
 Ломбард, Кэрол 92, 175
 Ломмель, Улли 365
 Лорен, Софи 189
 Лорре, Питер 93, 110, 170, 177, 188
 Лост, Эжен 12
 Лотар, Эли 119, 212
 Лоузи, Джозеф 110, 280, 313-314, 323, 341, 360
 Лоутон, Чарлз 118, 136, 194, 255-256
 Лоуч, Кеннет (Кен) 383
 Лукас, Джордж 347
 Лупу-Пик 52, 188
 Лурсель, Жак 70, 149, 184
 Лэнгдон, Гарри 84, 130
 Л'Эрбье, Марсель 14, 29, 72-73, 84-85, 142
 Любич, Эрнст 57, 84-85, 92, 108, 117-118, 150, 175-176, 222
 Люмет, Сидни 314, 383
 Люмьер, Луи 9, 20-21, 23-24, 80-81, 190, 268
 Люмьер, Огюст 9, 21, 23, 80-81

М

Маджорани, Ламберто 195, 218
 Мазина, Джульетта 196, 249
 Майлстоун, Льюис 206, 366, 382
 Мак Авой, Мей 98
 Мак Кей, Винзор 190
 Мак Кери, Лео 84, 90, 117, 124-125, 149-150, 174, 356
 Мак Кри, Джозель 96, 174
 Мак Ларен, Норман 191
 Макин, Альфред 334
 Малапарте, Курцио 160, 383
 Малик, Теренс 374
 Маль, Луи 303-304, 378-379
 Мальро, Андре 10, 92, 159-160, 180, 224, 269, 288
 Мамулян, Рубен 56, 112-113, 184
 Манзини, Италия Амиранте 28
 Манкевич, Герман 171-172, 174
 Манкевич, Джозеф Лео 118, 131, 201, 242-243, 323, 362
 Манн, Энтони 233, 366, 383
 Манфреды, Нино 354-355
 Маньяни, Анна 189, 196, 204, 228
 Мара, Жан Поль 80
 Марей, Этьен Жюль 23, 80-81
 Маркер, Крис 268, 279, 288, 310-311, 378
 Маркопуло, Грегори 192
 Маркорелль, Луис 235
 Маркс, братья 84, 90, 124-125, 149-150
 Маркс, Харпо 249
 Мартен, Марсель 214, 335
 Мартолио, Нино 266
 Марч, Фредрик 112-113
 Марэ, Жан 104, 196, 209
 Масси, Анна 280
 Массон, Алэн 231
 Матарацци, Рафаэлло 266
 Матсон, Арне 383
 Матэ, Эдуард 17, 33
 Махаты, Густав 88, 120-121
 Медведкин, Александр 124
 Меддокс, Ричард Л. 12
 Меерсон, Лазарь 73, 108, 134-135
 Мелоун, Дороти 259
 Мельвиль, Жан Пьер 136, 286, 340-341, 378
 Мельес, Жорж 21-24, 42, 67, 82, 121, 187, 302, 329
 Менжу, Адольф 188
 Мензис, Уильям Камерон 157

Менил, Мишель 226
 Месстер, Оскар 12
 Мидзогути (Мидзогути), Кендзи 10-11, 225, 234-236, 240, 379
 Миллер, Клод 384
 Милль, Сесиль Блаунт де 28-29, 64, 67, 120, 159, 222, 346
 Милованов, Сандра 16, 49
 Миннелли, Винсент 202, 237-238, 242, 251, 253, 309, 344
 Миннелли, Лайза 232, 238, 278, 344
 Миранда, Иза 142, 189
 Митри, Жан 32, 36, 118, 129, 136, 186
 Митчел, Томас 150, 157, 159, 233
 Митчум, Роберт 194, 256
 Мифуне, Тосиро 197, 225
 Михалков-Кончаловский, Андрей (Андрон) 324
 Модо, Гастон 85, 111, 162, 185, 230
 Мокки, Жан Пьер 378
 Монжо, Арман 303
 Моницелли, Марио 327, 354, 383
 Моно, Жак 276
 Монро, Мерилин 189, 224
 Монтан, Ив 334-335, 341
 Монтгомери, Роберт 383
 Моравиа, Альберто 295
 Моран, Поль 68
 Морган, Мишель 189
 Мордильят, Жерар 256
 Морен, Эдгар 188
 Морено, Рита 231, 309-310
 Мориак, Клод 253, 292
 Морисси, Пол 41
 Мородер, Жоржо 60
 Муни, Пол 94, 116
 Мунк, Анджей 265, 383
 Мурле, Мишель 314
 Мурнау, Фридрих Вильгельм 10, 17, 37, 40-41, 52, 54-56, 103, 187, 334-335, 337
 Муссинак, Леон 52
 Мьюбридж, Эдвард 80-81
 Мюзидора 32-33

Н

Нальпас, Луи 26
 Нарузе (Нарусе), Микио 379, 383
 Натан, Бернар 82
 Негри, Пола 29
 Нибло, Фред 382
 Ноай, де 104

Ногэ, Доменик 192
 Нонге, Люсьен 22
 Норо, Лин 94, 148
 Нуаре, Филипп 304, 361
 Нути, Франческо 177
 Ньепс, Никифор 80
 Ньюмен, Пол 189
 Ньютон, Исаак 12, 80

О

О'Брайен, Уиллис 122
 Одар, Жан Пьер 348
 Одзу, Ясудзиро 84, 225, 240, 356, 374, 379
 Одиберти, Жак 103
 Окада, Эйжи 287-288
 О'Коннор, Дональд 231-232
 Олдридж, Роберт 254-255
 Оливье, Лоуренс 182
 Олтмен, Джордж 79
 Олтмен, Роберт 355, 357-358, 374
 Ольми, Эрмано 383
 Омс, Марсель 119
 Оранш, Жан 262, 361, 379
 Ори, Доминик 317
 Ориоль, Жан Жорж 130, 192
 Оссейн, Робер 49
 Отан-Лара, Клод 261-262
 Офюльс, Макс 96, 114-115, 251-254, 302, 306, 338
 Офюльс, Марсель 337-338
 Ошима, Нагиса 280, 358-359

П

Пабст, Георг Вильгельм 75-76, 110-111, 188, 334
 Павио, Поль 288
 Пагано, Бартоломео 28
 Пазолини, Пьер Паоло 267, 332-333, 353-354
 Пальеро, Марсель 204, 383
 Паньоль, Марсель 89, 106-107, 109, 141, 143, 153-154, 361
 Параджанов, Сергей 383
 Паранагуа, Пауло Антонио 380
 Парло, Дита 127, 147
 Пассек, Жан Лу 281
 Пассер, Иван 356
 Пассёр, Стив 85
 Пастроне, Джованни 27-28, 288, 295
 Пате, Шарль 21-22, 33, 40, 42, 67, 81-84
 Пауэлл, Майкл 46, 280, 300-301

Пачино, Ал 347
 Пекинпа, Сэм 293, 383
 Пенлеве, Жан 192, 212, 268
 Пенн, Артур 293, 323, 325-326
 Перез, Марсель 185, 369
 Перро, Пьер 383
 Перье, Франсуа 209, 341-342
 Петерсен 12
 Петри, Элио 354, 383
 Пиала, Морис 379, 384
 Пик, Лупу — см. Лупу-Пик
 Пикабия, Френсис 42
 Пикколи, Мишель 342-343
 Пикратт — см. Сент Жон, Аль
 Пикфорд, Мэри 188
 Пинель, Вэнсен 21
 Пирс, Джек 140-141
 Питтс, Зазу 18, 45
 Плато, Жозеф 80
 Платт-Миллс, Барни 298
 Поланский, Роман 331-332
 Полинья, Сержде 141
 Поллак, Сидней 322-323
 Полле, Жан Даниэль 378
 Поммер, Эрих 37, 52, 103
 Понти, Карло 249, 305-306
 Поппе, Нильс 260
 Портер, Г. 382
 Портер, Эдвин Страттон 24-25
 Превер, братья 84
 Превер, Жак 164-165, 185
 Прежан, Альбер 85, 111
 Преминджер, Отто 67, 97, 183-184, 314
 Прокофьев, Сергей 151
 Протазанов, Яков 382
 Пудовкин, Всеволод 18, 53-54, 123
 Пульзен, Вольдемар 12

Р

Рабурден, Доминик 238
 Райман, Вальтер 37, 187
 Райтц, Эдгар 384
 Раппо, Жан Поль 304, 356
 Рафелсон, Боб 211
 Рафт, Джордж 116-118, 169
 Рёбатэ, Люсьен 180
 Ревил, Альма 138
 Реджани, Серж 230
 Редфорд, Роберт 323
 Режан, Роджер 356

Рей, Жерардо дель 282, 318
 Рей, Ман 42, 104, 192
 Рей, Сатьяджит 257, 380
 Рейнигер, Лотта 191
 Рейно, Эмиль 80-81, 190
 Рейш, Карел 277, 297-298
 Реми, Альбер 180, 185, 276, 290
 Ренар, Жюль 239
 Рене, Ален 11, 139, 212, 268, 286-289, 305, 335, 355, 378-379
 Ренуар, Жан 10, 84, 92, 106, 109, 112, 126, 141, 146-148, 150, 161-164, 175, 196, 228, 237, 242, 253, 257, 266, 289, 320, 343, 356, 361
 Рерих, Вальтер 187
 Рива, Эммануэль 287-288
 Риветт, Жак 235, 241, 268, 353, 378
 Ривс, Майкл 301
 Рид, Кэрл 194, 220-221
 Ризи, Дино 142, 327, 340, 354
 Рискин, Роберт 130-131
 Риссен, Пьер 380
 Рифеншталь, Лени 92, 138-139
 Рихтер, Ганс 192
 Ричардсон, Тони 297-298, 383
 Роббинс, Джером 277, 309
 Роб-Грийе, Алэн 160
 Робертсон, Боб — см. Леоне Серджио
 Робертсон, Роберт или Этьен 80
 Робизон, Артур 187
 Робинн, Габриэль 25-27
 Робинсон, Эдвард Д. 97, 181
 Роджерс, Джинджер 231
 Рози, Франческо 312-313, 354
 Розье, Жак 268, 305, 378
 Розз, Франсуаза 134
 Рой, Бимал 380
 Романс, Вивиан 189
 Ромер, Жан Клод 11, 339
 Ромер, Эрик 229, 235-237, 378-379
 Ромм, Михаил 124, 383
 Ромэн, Жюль 61
 Росселини, Роберто 67, 201, 204, 218, 241-242, 253, 266-267, 320, 337
 Россен, Роберт 302, 383
 Рота, Нино 249, 346-347, 350
 Роша, Глаубер 282, 318-319, 380
 Руис, Рауль 384
 Рукье, Жорж 211-212, 268
 Рутман, Вальтер 192

Руш, Жан 212, 268, 378, 383
Рэй, Никлас 198, 245-246, 255, 299, 374
Рэмплинг, Шарлотта 189
Рэмю 89, 107, 153-154

С

Сабо, Иштван 321-322
Сабу 46
Саган, Леонтина 105-106
Саган, Франсуаза 295
Садуть, Жорж 36, 38, 60, 139, 253
Салачас, Джильберт 350
Салливен, Пэт 190
Сандрелли, Стефания 354
Сати, Эрик 42-43
Саура, Карлос 383
Свенсон, Глория 188, 199, 222
Сейгель, Дон 255
Селин, Луи 262, 353
Сембен, Усман 380, 383
Семпрун, Хорхе 289
Сен, Мринал 380
Сендерс, Джордж 201, 242
Сеннетт, Мак 84, 222, 304
Сен-Санс, Камилл 26
Сент Жон, Аль 83-84
Серафэн, Доминик 80
Серена, Густаво 266
Симан, Мишель 313, 326, 346
Симон, Мишель 68, 127, 189
Синоэль 142
Синьоре, Симона 200, 230
Сислей, Жак 148
Систром — см. Шёстром, Виктор
Скола, Этторе 327, 354
Скорсезе, Мартин 301, 315, 347, 361-362
Соге, Анри 43, 212
Солдати, Марио 273, 382
Солнцева, Юлия 79
Солоницын, Анатолий 324
Сотэ, Клод 302, 342-343
Спаак, Шарль 134, 147, 180
Спилберг, Стивен 102, 347, 369-370
Стайгер, Род 312
Стайола, Энцо 195, 218
Сталь, Джон М. 382
Старджес, Джон 383
Старджес, Престон 96, 173-174
Старевич, Ладислав 191
Стаудт, Вольфганг 111

Стивенс, Джордж 383
Стиллер (Штиллер), Мориц 39, 43-44, 57, 120
Сторк, Анри 192, 268, 334
Страдлинг, Гарри 134-135, 246
Страсберг, Ли 317
Стрип, Мэрил 366
Стюарт, Джеймс 203, 245
Суксдорф, Арне 268
Суэйн, Мэк 15, 50
Сьёберг, Эльф 261
Сэлзник, Дэвид 157, 221, 242
Сэмпе 239
Сэрк, Дуглас — см. Кирк, Дуглас
Сюдов, Макс фон 260

Т

Тавернье, Бертран 177, 315, 360-361, 379
Тавиани, Паоло и Витторио 284, 370-371
Такелла, Жан Шарль 355-356
Талберг, Ирвинг 66, 72, 114, 136
Тальбот, Уильям Х. Фокс 80
Таннер, Ален 383
Тарковский, Андрей 10, 281, 284, 324-325, 328, 376-377
Тати, Жак 84, 203, 238-239, 253, 379
Тевено, Жан 253
Тёрёк, Жан Поль 238
Тернер, Лэна 210-211
Тессье, Макс 344, 379
Тешине, Андре 379
Тирни, Джина 97
Тиссэ, Эдуард 48, 151
Толанд, Грегг 168, 171-172
Тома, Паскаль 356, 379
Топор, Ролан 329
Торок, Жан Поль 11
Торре Нильсон, Леопольдо 383
Торрес, Ракель 88, 100
Трауберг, Леонид 382
Траунер, Александр 135, 165, 185
Трентиньян, Жан Луи 336
Трнка, Иржи 191
Трюффе, Франсуа 126, 138, 227, 229-230, 241, 245-246, 254, 262, 268, 276, 289-290, 324, 326, 339, 350, 362, 370, 378-379
Турин, Виктор 131
Турнер, Жак 382
Турнер, Морис 141, 382

Тъель, Рольф 76
Тэйлор, Элизабет 189
Тэйт, Шарон 332

У

Уайз, Роберт 277, 309-310
Уайлдер, Билли 174, 199, 222-223, 340
Уайлер, Уильям 155-156, 165, 172
Уайт, Перл 15, 30-31, 188
Удэн, Робер 23
Уилсон, Майкл 383
Укатиус, Франц фон 12
Ульмер, Эдгар Г. 69
Уолш, Рауль 15, 32, 46, 135, 159, 205-206, 363
Уорхол, Энди 192
Уоткинс, Питер 298
Усику, Густав 67
Усман, Сембен
Устинов, Питер 253
Уэбб, Клифтон 97, 184
Уэйл, Джэймс 93, 140
Уэйн, Джон 159, 293, 367
Уэйнсток, Натали 286
Уэллс, Орсон 170-173, 183, 194, 221, 255, 263, 272, 310
Уэлман, Уильям А. 66, 76, 159, 233, 250-251, 383

Ф

Фабр, Сэтьюрен 148, 361
Фабри, Золтан 383
Фальконетти, Мари 68, 85
Фарел, Чарлз 16
Фассбиндер, Райнер Вернер 349, 364-365
Фейдер, Жак 134
Фейос (Фейош), Пол 66, 69-70, 85
Фейяд, Луи 17, 32-33, 49, 82, 116, 191, 230, 334
Фекур, Анри 16, 48-49
Феллини, Федерико 188, 196, 204, 221, 248-249, 260, 267, 283, 335, 346, 349-350, 354
Фернандес, Эмилио 383
Феррери, Марко 343
Фехер, Фридрих 382
Филдс, Уильям Клод 84, 118, 150
Филип, Жерар 189
Финнэй, Альберт 277, 298
Фитцджеральд, Френсис Скотт 259
Фицморис, Джордж 382
Фишер, Теренс 41, 301

Фишингер, Оскар 192
Флаэрти, Роберт Дж. 14, 39-40, 99-100, 119, 212, 214-215, 217, 268
Флейшер, Макс и Дэйв 190
Флейшер, Ричард 383
Флеминг, Виктор 67, 112, 157
Флинн, Эррол 206
Фляйшман, Питер 383
Фонда, Генри 95, 156, 168, 189
Фонтене, Катрин 142
Фор, Элиа 127
Форд, Джон 58, 95, 150, 155, 158-159, 165, 167-168, 298, 317, 363
Форд, Чарлз 139
Форман, Милош 356
Фоско, Пьеро – см. Пастроне, Джованни
Фосс, Боб 278, 343-344
Фостер, Джоди 362
Франжо, Жорж 22, 212, 267, 301-302, 378-379, 381
Франк, Нино 167
Франсэн, Виктор 29
Фреда, Рикардо 49, 267, 355
Фрейнд, Карл 52, 60
Френе, Пьер 92, 107, 147, 178
Френсис, Фредди 298, 301, 368
Френсис, Эв 29
Фрид, Артур 231, 237
Фуджи, Татсуа 280, 359
Фуллер, Сэмюэль 150, 206, 233, 255, 296, 315-316, 365-366
Фэрбэнкс, Дуглас 15, 34, 46-47, 188
Фэтти — см. Арбакль, Роско
Фюнес, Луи де 262

Х

Хад, Эрл 190
Хайякава, Сессю 29
Хамберстоун, Брюс 118, 155
Харди, Фрэнк 84-85, 215
Харлан, Фейт 383
Харрис, Джули 344
Хас, Войцех 265, 383
Хезертс, Поль 268
Хейворт, Джил 344
Хейден, Стерлинг 198, 224, 246, 347
Хейл, Х.Р. 12
Хеймер, Роберт 219
Хеллман, Монти 383
Хельм, Бригитта 60, 73
Херрманн, Бернард 362

Херцог, Вернер 41, 282, 348-349
Хестон, Чарлтон 263
Хетеуэй, Генри 382
Хилл, Джордж Рой 383
Хилтен-Кавалиус, Рагнар 44
Хичкок, Альфред 10, 52, 137-138, 203, 220, 226-227, 242, 244-245, 289, 300, 337, 340, 343, 362
Холден, Уильям 199, 222
Хоппер, Деннис 383
Хорнер, Уильям Г. 12
Хоуард, Уильям К. 382
Хоукс, Говард 76, 84, 94, 116, 171, 292-293
Ху, Кинг 380
Хьюстон, Джон 94, 156, 169-170, 198, 223-224
Хэмир, Насер 380

Ц

Циннеман, Фред 69, 198, 232-233
Цукор, Адольф 117, 129
Цыбульский, Збигнев 197, 265

Ч

Чакирис, Джордж 309-310
Чаплин, Джеральдина 357
Чаплин, Чарлз Спенсер 15, 29, 50-51, 54, 58, 83-85, 144-145, 175, 218-219, 249, 375
Чейз, Чарли 84
Чейзл, Роберт 157
Черисс, Сид 189, 202, 231-232, 237
Черкасов, Николай 151
Черни, Джини 189
Чиарини, Луиджи 266
Чимино, Майкл 366

Ш

Шаброль, Клод 286, 339-340, 343, 378-379
Шанкар, Рави 257-258
Шарансоль, Жорж 42
Шарло 249
Шарп, Дон 301
Шахин, Юсеф 380
Шацберг, Джерри 383
Шёберг, Альф 261
Шевалье, Жак 83, 311
Шевалье, Шарль 83
Шедсак, Эрнест Бомон 121-122
Шеналь, Пьер 141-142, 164, 211
Шендёрфер, Пьер 363-364
Шепард, Сэм 374

Шерер, Морис — см. Ромер, Эрик
Шёстром, Виктор 39, 43, 71-72, 85, 261
Шигулла, Ханна 365
Шлёндорф, Фолькер 384
Шмидт, Даниэль 365
Шнайдер, Магда 96, 115
Шнайдер, Роми 106, 115, 189, 342-343
Шодмак, Роберт 69
Шрек, Макс 17, 41
Шрёттер, Вернер 349
Шродер, Поль 362
Штайгер, Род 312-313
Штайнер, Макс 122, 177
Штернберг, Джозеф фон 85, 91, 102-103, 116, 128-129, 330
Штиллер, Мориц — см. Стиллер, Мориц
Штрохейм (Штрогейм), Эрих фон 18, 32, 34, 44-45, 65, 84, 147, 178, 222-223, 288
Шуман, Морис 160
Шуэн, Шу 380
Шуффтан (Шюфтан), Юджин 60, 302

Э

Эвери, Текс 190
Эдверс, Блейк 383
Эджи, Джеймс 256
Эдисон, Томас 24, 80-81
Эйзе, Андре 22, 65
Эйзенштейн, Сергей 18, 31, 36, 47-48, 53, 60, 78-79, 91, 123-124, 133, 150-151, 192, 236, 288
Эйкем, Оливье 251
Эйснер, Лотта 187
Экерот, Бенгт 197, 260
Экк, Николай 382
Элюар, Поль 122
Эме, Анук 278, 306, 334-335
Эммер, Лучано 268, 356
Эндрюс, Дэни 97, 184
Энжер, Кеннет 192
Эпштейн, Жан 62-63, 84, 191, 212, 268
Эрлер, Андре 83
Эрнст, Макс 192
Эсташ, Жан 352-353, 379
Этекс, Пьер 239, 292, 383

Ю

Юппер, Изабелль 361
Юргенс, Курт 111
Юсов, Вадим 324

Я

Янг, Теренс 383

Яннингс, Эмиль 52, 103

Янчо, Миклош 281, 321-322

Яффе, Сэм 224

К. Бейли

Кино: фильмы, ставшие событиями / Пер. с франц. В. М. Кислова и Н. М. Фарфель — СПб., «Академический проект», 1998, — 400 с., илл.

ISBN 5-7331-0127-X

Автор, известный кинокритик и знаток истории кино предлагает увлекательный рассказ об основных вехах в истории кинематографа — и как рода искусства, и как специфической области техники. Первый раздел охватывает период с 1895 по 1930 гг. — время владычества Великого Немого; второй раздел (1927 — 1944) — “золотой век звукового кино”; третий раздел (1945 — 1958) — посвящен кинообразам “меняющегося мира”; и четвертый раздел — современное кино, ведущее отсчет от поколения “новой волны” (1958). Каждый период представлен наиболее характерными и яркими киноработами, которые подробно прокомментированы автором. В конце каждого раздела помещены небольшие очерки по отдельным проблемам и направлениям кинематографа (экспрессионизм, неореализм, мультипликация, авангард и т.п.).

Клод Бейли

Кино: фильмы, ставшие событиями

Редакторы: *О. В. Давтян, Н. Б. Вольман*

Корректор: *О. И. Абрамович*

Художественный редактор: *В. Г. Бахтин*

Компьютерная верстка: *А. Т. Драгомощенко*

Технический редактор *Н. А. Абраменко*

ЛР № 062679 от 02.06.93.

Подписано в печать 26.05.98. Формат 60×90/16.
Печать офсетная. Тираж 3000 экз. Заказ № 1823.

Гуманитарное агентство «Академический проект».
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

Отпечатано с диапозитивов в ГПП «Печатный Двор»
Государственного комитета РФ по печати.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

КИНО: фильмы, ставшие событиями

■ История мирового кино в фильмах. От *Прибытия поезда* до *Гражданина Кейна*, от *Голубого ангела* до *Похитителей велосипедов* и *Расемона*, от *На последнем дыхании* до *Жертвоприношения*...

■ История мирового кино в именах: Эйзенштейн, Чаплин, Фейдер, Хичкок, Феллини, Тарковский... А также анализ фестивальной деятельности, системы "звезд", синемажек и киноиндустрии.

■ Сюжеты фильмов, биографические справки и фильмография.

**КОМПАКТ
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ**

*Энциклопедический справочник для всех.
Сжатая, полная, достоверная информация.
Возможность заглянуть в самую суть и привлечь
широкий исторический контекст.*